

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**  
**Corrido mexicano contemporáneo de difusión discográfica comercial:**  
**pervivencias y desarrollos del paradigma poético original**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Ciro Arbós Moya**

Directora

**Ana Valenciano López de Andújar**

**Madrid, 2016**



# **CORRIDO MEXICANO CONTEMPORÁNEO de DIFUSIÓN DISCOGRÁFICA COMERCIAL:**

Pervivencias y desarrollos  
del paradigma poético original

TESIS DOCTORAL

**CIRO ARBÓS MOYA**

DIRECTORA: **Ana Valenciano López de Andújar**

MADRID, 2015





# **CORRIDO MEXICANO CONTEMPORÁNEO de DIFUSIÓN DISCOGRÁFICA COMERCIAL:**

Pervivencias y desarrollos  
del paradigma poético original

TESIS DOCTORAL

**CIRO ARBÓS MOYA**

DIRECTORA: **Ana Valenciano López de Andújar**

MADRID, 2015





A Paulino Vargas, Julián Garza y Guillermo Hernández,  
*in memoriam.*



## **AGRADECIMIENTOS**

Vaya mi primer y más sentido agradecimiento para los corrideros con quienes tuve el privilegio de entrevistarme para este trabajo, cuya cálida acogida unánime y bonhomía no he de olvidar nunca.

Dos ya se nos murieron, Paulino Vargas, que me recibió en casa de su hija en el Distrito Federal a pesar de una reciente operación en las cuerdas vocales, la cual no le impidió hablar largo y tendido, cantar incluso, convidarme a almorzar y envolverme con su pícaro encanto;

y Julián Garza, que me acogió en su casa de Monterrey el día en que se celebraba el novenario de su esposa recién fallecida, que nos llevó a Guillermo Berrones y a mí a ver una película de pura acción que protagonizaba a su mismo dormitorio, y luego a casa del compositor Luis Elizalde, a quien saludo también, todo con calidez jocosa y fraterna.

Mi agradecimiento a Teodoro Bello, que me recogió en la estación de Cuernavaca y me convidó en el Sanborns a unos tragos mientras me hablaba del corrido y de la vida como amigo;

a Pepe Cabrera, a quien entrevisté primero en un hotel de Los Ángeles y vi otra vez cuando me invitó a asistir al concierto de su hijo Jorge Luis en uno de los templos del norteño en la ciudad, y que me proporcionó los contactos de la mayoría de los compositores que entrevisté, me propuso un encuentro que decliné con Los Tigres del Norte, y estuvo pendiente de mis intereses y pesquisas con suma caballerosidad;

a Nacho Hernández, quien me recibió en su hogar allá en Hesperia, California, me convidó a almorzar con su esposa, me trató como a un pariente, o más, con una naturalidad y cercanía deliciosas;

a Reynaldo Martínez, que me recogió en la estación de Reynosa, Tamaulipas, me paseó por la ciudad y me llevó a ver el puente sobre el Bravo, sabor de pura frontera, me convidó a un *brunch* y me platicó de todo con empatía y elegancia; ingrato yo, no sólo me tardé un año o más en enviarle el disco de Falete que me pidió, sino que extravié encima la grabación de la entrevista, cosa imperdonable;

a Francisco Quintero, a quien primero conocí, que me convidó a almorzar en el Restaurant Durango que regentaba su hermana en La Puente, California, sincero y afable como el que más, un guasón y un señor;

y a Juan Villarreal, que me invitó a un succulento cabrito en su casa de Reynosa y me llevó luego a su rancho de las afueras, con todo y capilla, a platicar con harta cordialidad entre árboles y caballos, y a cantar y a tocar su legendario acordeón en una jornada memorable.

Del mundo académico y del corridero, además de al muy apreciado profesor fallecido Guillermo Hernández, que me compartió con cálido entusiasmo todo su saber del corrido en la UCLA,

vaya un profundo agradecimiento a mi paciente directora de tesis, Ana Valenciano, sin cuya ayuda no habría llegado a puerto;

a Aurelio González, que orientó mi estudio y mis muchos pasos por la fabulosa Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México;

a Guillermo Berrones, lazarillo por todo Monterrey y amigo en pocas horas, que me acompañó a casa de Julián Garza y me convidó a la suya propia, y me brindó sin reservas su conocimiento corridero;

a Juan Diego Razo, profesor y sabio mayor del corrido en el Bajío, con quien intercambié escritos, cafés y utopías en el pasaje Motolinia del Distrito Federal;

a Antonio Avitia, generoso en el compartir textos e iluminaciones corrideras, así en el Café La Habana de la calle Bucarelli como en la mera Secretaría de Educación Pública:

a Elijah Wald, el primero en mostrar la senda hacia los corridistas nuestros, también generoso con su saber y entusiasta del género y de México y su cultura, de gratísimo trato franco allá en Culver City, Los Ángeles, California;

y a Yolanda Reiter Vargas, *in memoriam*, huraña y buena bibliotecaria del Chicano Studies Research Center de la UCLA, y a Cristina de aquí de la casa, siempre en todo y pensando por uno, duerma o no duerma.

Quisiera también agradecer a la Secretaría de Relaciones Exteriores de los Estados Unidos Mexicanos la concesión de una beca para realizar

parte de la investigación doctoral en El Colegio de México, así como a las funcionarias de la Secretaría en México y de la Embajada de México en Madrid por su amable y diligente trato.

Tantos son los amigos que de un modo u otro han aportado su granito o su montaña de arena a este trabajo, que habrá de faltar alguno aquí, con quien o quienes me disculpo ya de antemano;

Un gran agradecimiento le expreso a Marina Díaz, que me trajo fresco desde el otro lado del atlántico al principio de la andadura el original de Elijah Wald, imprescindible guía de mis pesquisas de principio a fin;

A Alberto Cabezas (y a Guadalupe), que me remitió desde México la no menos esencial monografía de Ramírez-Pimienta, que se interesó por el tema y me ilustró e intercambió pareceres, y que nos dejó ese carrito para un hermoso viaje, o trabajo de campo;

Gracias a todos los que, de un modo u otro, con observaciones, ánimos y apoyos varios, estuvieron pendientes del corrido y de un servidor, en especial a Ana Martín, ya doctora sabia; a Óscar Mart, siempre ahí; a Olivier Núñez, de cuyo magisterio técnico no me valí, por más que lo ofreciera con cariño e insistencia; a José Miguel Moreno, con todo y todo; a Jaime Brihuela, orientador excelso y preocupado como un padre; y a Mario Trinidad, *in memoriam*, que remitió una sentida y cabal carta al magnate Plácido Arango solicitándole financiación para el proyecto.

Muchas son también las deudas de amistad en este terreno logístico y financiero:

Mi agradecimiento a Jacobo y su chica, a Francesc Relea y a Manolo Cascante, quienes, cual contrabandistas, me repatriaron en sus viajes particulares toda la abultada discografía desde nuestro México;

A Javier Manzano (y a Karina de la Garza), por esa inyección de alegría que hizo posible el gran viaje norteño a Sinaloa, por el cariño y el trato exquisito;

A Ricardo Viñas, que, como magnate y amigo, financió sendos viajes a Los Ángeles para realizar la investigación en esa meca corridera de hoy;

Y, cómo no, a Ana y Fede, mis padres, por lo financiero y lo anímico y lo logístico, por todo y todo (y a Fede también por ese índice).

## **ÍNDICE**

<b>RESUMEN / ABSTRACT</b> .....	a
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	i

### **PRIMERA PARTE**

#### **El corrido mexicano: una panorámica**

#### **1. ENFOQUE**

##### **1.1. La dimensión folclórica**

1.1.1. Concepto y estudio del folclor.....	1
1.1.2. Rasgos semióticos: la transmisión oral comunitaria como texto y tradición.....	4
1.1.3. La poética oral tradicional.....	13
<b>1.2. Las dimensiones populares</b> .....	21

#### **2. FILIACIÓN GENÉRICA**

##### **2.1. El género romance**

2.1.1. Tipos, evolución, método analítico.....	40
2.1.2. El romance tradicional.....	47
2.1.3. El romance vulgar.....	55
2.1.4. Relaciones intragenéricas.....	64
2.1.5. El romance en América y en México.....	68
<b>2.2. Del romance al corrido</b> .....	75

2.2.1. Romance de <i>Bernal Francés</i> – <i>Corrido de Elena</i> .....	76
2.2.2. Romance de <i>La Blancaniña</i> – Corrido (discográfico) de <i>La Martina</i> ....	99
2.2.3. Romance y corrido discográfico de <i>Delgadina</i> .....	104
2.2.4. Dos polémicas.....	110

#### **3. DEFINICIÓN**..... 117

##### **3.1. Delimitaciones genéricas**

3.1.1. Intersecciones	
3.1.1.1. La lírica.....	118
3.1.1.2. La décima.....	120



3.1.1.3. La bola (suriana).....	125
3.1.2. Nominaciones.....	128
3.1.3. Atribuciones y negaciones.....	135
<b>3.2. Atributos genéricos</b>	
3.2.1. Poeticidad.....	137
3.2.2. Narratividad.....	138
3.2.3. Discurso y realidad: realismo, verosimilitud, épica.....	144
3.2.4. Lo trágico (y lo cómico).....	148
<b>3.3. Especies genéricas</b> .....	152
<b>4. CONTEXTOS</b>	
<b>4.1. Contexto semiótico</b> .....	155
4.1.1. Oralidad primaria (tradicional).....	156
4.1.2. Oralidad mixta (vulgar y popular).....	158
4.1.3. Oralidad mediatizada (vulgar y popular).....	169
4.1.4. Transmisión impresa.....	181
<b>4.2. Historización</b>	
4.2.1. Nacimiento y periodización.....	183
4.2.2. Época fundacional: el corrido decimonónico.....	187
4.2.3. El período revolucionario: apogeo.....	190
4.2.4. El período postrevolucionario: una presunta decadencia.....	193
<b>4.3. Cartografía del corrido</b> .....	199
<b>5. SIGNIFICANTES Y ESTRUCTURAS</b> .....	212
<b>5.1. Prosodia</b>	
5.1.1. Verso.....	213
5.1.2. Rima.....	217
5.1.3. Estrofa.....	219
5.1.4. Extensión.....	221
<b>5.2. Sintaxis</b>	
5.2.1. Doble octosílabo.....	224
5.2.2. Jerarquía de las relaciones sintácticas.....	226
5.2.3. Recursos clave: paralelismo y repetición.....	228
5.2.4. Elementos morfológicos.....	234

<b>5.3. Léxico: Fórmulas</b> .....	236
5.3.1. Fórmulas adverbiales.....	239
5.3.1.1. Instrumentales.....	241
5.3.1.2. Modales.....	243
5.3.1.3. Espaciales.....	247
5.3.1.4. Temporales.....	250
5.3.1.5. Causales.....	251
5.3.2. Fórmulas atributivas.....	252
5.3.3. Fórmulas verbales.....	254
5.3.4. Fórmulas exclamatorias.....	256
<b>5.4. Modos de representación</b> .....	259
5.4.1. Modo diegético (narrativo estricto).....	261
5.4.2. Modo mimético (discurso directo).....	263
5.4.3. Modo metanarrativo (intervenciones del narrador).....	264
5.4.4. Jerarquía.....	265
<b>5.5. Estructuras</b> .....	268
5.5.1. Presentación.....	271
5.5.2. Coda.....	281
5.5.2.1. El apóstrofe.....	289
5.5.2.2. La despedida.....	296
5.5.3. Aspectos narratológicos.....	308
<b>6. SIGNIFICADOS Y SIGNIFICACIÓN</b> .....	316
<b>6.1 Motivos y personajes</b> .....	317
<b>6.2 Temas</b> .....	321
6.2.1. Temas patentes.....	322
6.2.2. Temas subyacentes.....	326
<b>6.3 Funciones</b> .....	332
<b>6.4 Ideas y valores</b> .....	338
6.4.1. La valentía.....	339
6.4.2. La rebeldía.....	347
6.4.3. Ideas y valores tradicionales.....	363
6.4.4. La identidad.....	372

<b>7. ANTOLOGÍA ILUSTRATIVA.....</b>	<b>380</b>
--------------------------------------	------------

## **SEGUNDA PARTE**

### **El corrido contemporáneo de difusión discográfica comercial**

<b>1. EN TORNO A LOS TEXTOS.....</b>	<b>639</b>
<b>1.1. Historización</b>	
1.1.1. El fenómeno migratorio.....	644
1.1.2. Narcotráfico	
1.1.2.1. Enfoque.....	648
1.1.2.2. El prohibicionismo: fundamentos.....	653
1.1.2.3. La prohibición en EE.UU.: Legislación y prohibición.....	660
1.1.2.4. La prohibición a escala mundial.....	664
1.1.2.5. Dimensión socioeconómica.....	668
1.1.2.6. El fenómeno en México (hasta 1970).....	679
1.1.2.7. Breve historia del narcotráfico mexicano (desde 1970).....	693
<b>1.2. Industria musical y corrido.....</b>	<b>745</b>
1.2.1. Los grandes intérpretes comerciales (chicanos).....	753
1.2.2. <i>Chalino</i> Sánchez y la industria marginal de Los Ángeles:	
Una revolución sociocultural juvenil a ritmo de corrido.....	769
1.2.3. La industria en México.....	781
1.2.4. La censura (en México).....	798
1.2.5. Difusión radiofónica, audiovisual, en directo y por Internet.....	815
1.2.5.1. Difusión radiofónica.....	817
1.2.5.2. Difusión audiovisual.....	823
1.2.5.3. Internet.....	830
1.2.5.4. Actuaciones en directo.....	832
<b>2. HACIA LOS TEXTOS</b>	
<b>2.1. Los autores.....</b>	<b>838</b>
<b>2.2. El <i>corpus</i> textual</b>	
2.2.1. Acotación.....	850
2.2.2. Recolección.....	852
2.2.3. Selección (elecciones y omisiones).....	856

## **2.3. Método analítico**

### **2.3.1. Enfoque**

2.3.1.1. Bases epistemológicas.....	863
2.3.1.2. Ámbitos y planos de análisis.....	887
2.3.1.3. La atribución genérica.....	901

### **2.3.2. Plano del discurso**

2.3.2.1. Prosodia.....	905
2.3.2.2. Sintaxis.....	906
2.3.2.3. Léxico.....	907
2.3.2.4. Punto de vista (voz).....	909
2.3.2.5. Modos de representación.....	910

### **2.3.3. Plano semántico-estructural.....**

2.3.3.1. Motivos.....	911
2.3.3.2. Fórmulas metanarrativas (estructurales).....	936
2.3.3.3. Personajes.....	937
2.3.3.4. Notación relacional y narratológica.....	941

### **2.3.4. Plano tipológico (subgenérico)**

2.3.4.1. Tipos de corrido.....	947
2.3.4.2. Índice de tradicionalidad.....	949

### **2.3.5. Plano temático.....**

2.3.5.1 Tema patente.....	953
2.3.5.2. Tema subyacente.....	960

### **2.3.6. Plano funcional.....**

### **2.3.7. Plano ideológico.....**

### **2.3.8. Inventarios y plantillas de la descripción.....**

## **3. LOS TEXTOS (Y SUS AUTORES): ANÁLISIS Y COMENTARIOS**

### **3.1. Compositores capitales**

3.1.1. Paulino Vargas.....	981
3.1.2. Julián Garza.....	1.071
3.1.3. <i>Chalino</i> Sánchez.....	1.147
3.1.4. Teodoro Bello.....	1.252
3.1.5. Mario Quintero.....	1.329
3.1.6. Francisco Quintero.....	1.422

## **3.2. Compositores relevantes**

3.2.1. Reynaldo Martínez.....	1.495
3.2.2. <i>Pepe</i> Cabrera.....	1.514
3.2.3. <i>Nacho</i> Hernández.....	1.538
3.2.4. Juan Villarreal.....	1.566

## **3.3. Otros compositores notables**

3.3.1. <i>El As de la Sierra</i> .....	1.590
3.3.2. <i>Beto</i> Quintanilla.....	1.598
3.3.3. Pedro Rivera (y <i>Lupillo</i> ).....	1.602
3.3.4. Corridistas limítrofes: <i>Jesse</i> Armenta y <i>Enrique</i> Franco.....	1.619
3.3.5. Corridos de máxima difusión: <i>González</i> , <i>Meléndez</i> , <i>Villarreal</i> .....	1.630

<b>CONCLUSIONES</b> .....	1.643
---------------------------	-------

## **ANEXOS**

<b>Bibliografías</b> .....	1.671
----------------------------	-------

<b>Discografía</b> .....	1.716
--------------------------	-------

<b>Glosario</b> .....	1.737
-----------------------	-------

### **Transcripción de las entrevistas**

Entrevista con <i>Paulino</i> Vargas.....	1.737
Entrevista con <i>Julián</i> Garza (y <i>Luis</i> Elizalde y <i>Guillermo</i> Berrones).....	1.773
Entrevista con <i>Teodoro</i> Bello.....	1.805
Entrevista con <i>Francisco</i> Quintero.....	1.820
Entrevista con <i>Pepe</i> Cabrera.....	1.835
Entrevista con <i>Nacho</i> Hernández.....	1.849
Entrevista con <i>Juan</i> Villarreal.....	1.862

<b>Índice de corridos transcritos íntegramente</b> .....	1.871
--	-------

<b>Índice onomástico</b> .....	1.876
--------------------------------	-------

## RESUMEN de la INVESTIGACIÓN

La presente investigación tiene por objeto la caracterización literaria de la variedad contemporánea de difusión discográfica comercial del corrido mexicano, entendiéndose por contemporáneo el periodo que se extiende de 1970 hasta nuestros días, si bien los textos recopilados que sirven de base material al estudio son todos anteriores al año 2005.

Dicha caracterización se lleva a cabo mediante contraste con el paradigma poético original del género, establecido durante el último tercio del siglo XIX fundamentalmente a partir de las variedades tradicional y vulgar del romance hispánico, género de origen folclórico y transmisión oral cuyos textos gozaron de una intensa recepción en México y dieron lugar a la configuración de un género autóctono denominado *corrido*.

La confluencia de la gestación y desarrollo primero del género con los grandes acontecimientos históricos del cambio de siglo en México, sumada a la impronta social de sus contenidos, que remiten precisamente al contexto histórico, han propiciado que su dimensión literaria haya sido en cierta medida desconsiderada: buena parte de los estudios existentes sobre el corrido han privilegiado sus aspectos históricos y sociopolíticos, entre otros, desde los que se considera un documento antes que una forma de expresión poética, sorteando así complejas cuestiones de definición genérica, modos de producción y difusión, o características del texto como obra literaria.

En el mismo campo literario, ese prestigio del corrido como vehículo privilegiado de expresión ideológica del pueblo mexicano ha supuesto que la atención se dirija, salvo algunas excepciones que constituyen contribuciones decisivas al conocimiento del género, a las manifestaciones representativas del tiempo de la Revolución mexicana y consolidación subsiguiente del nuevo Estado, periodo tenido por la *edad de oro* del género cuando, de hecho, se trata ya entonces de un corrido evolucionado respecto del modelo poético original, que es de tradición folclórica oral, mientras que el considerado clásico pertenece a la literatura de masas, de transmisión oral pero mixta, i. e., marcada por la cultura letrada.

Por consiguiente, para el propósito de comparar el paradigma primigenio con el identificado en las muestras contemporáneas estudiadas ha sido antes

preciso examinar de nuevo el estadio inicial del género y su evolución a la luz de las teorías y métodos especializados en el folclor y la literatura de tradición oral, de la que arranca el corrido, en particular los de la escuela romancística y la corriente formal-estructural, que constituyen a un tiempo los fundamentos epistemológicos y metodológicos de los que se parte para analizar los textos contemporáneos recogidos y seleccionados.

Así, la primera parte del estudio consiste en una amplia panorámica del corrido mexicano en su conjunto, que habrá de facilitar el acercamiento a su estadio actual y el contraste con el original en ella descrito. En esta revisión panorámica se definen pues en primer lugar las características de la literatura folclórica de transmisión oral que informan el modelo expresivo inicial del género, junto con las de la literatura popular de masas que marca en cambio los rasgos del corrido desarrollado desde inicios del siglo XX. A continuación, se atiende a la naturaleza del precursor romance hispánico, y al reflejo que la evolución y relaciones entre sus dos principales variedades tiene en las análogas del corrido.

Asentadas las premisas iniciales, se procede a una definición del corrido con arreglo a sus atributos genéricos esenciales, a su vez contrastados con los de otros géneros populares coetáneos con los que está emparentado más allá del romance. En un capítulo subsiguiente, se traza la evolución histórica del género, con particular énfasis en la de sus múltiples modos de creación y transmisión, desde la oral folclórica que supone la composición más o menos colectiva de textos no fijados por la escritura hasta la igualmente oral pero mediatizada que encarnan los corridos de difusión fonográfica masiva, pasando naturalmente por la variedad popular o popularizante de oralidad secundaria, esto es, difundida oralmente pero a partir de hojas volantes que ofrecen ya un texto casi fijo de autoría letrada, que es la característica del tiempo revolucionario. A pesar de dicho énfasis, se escruta por supuesto asimismo el desarrollo del género en su contexto sociohistórico, y se ofrece además una cartografía del corrido, i. e., un dibujo de las zonas geográficas donde ha tenido mayor arraigo.

El siguiente paso consiste en la caracterización literaria del corrido desde sus orígenes hasta el inicio del periodo contemporáneo delimitado, en la cual,

debido a la singular incidencia del contexto en el texto en los géneros de raíz folclórica o popular genuina, como es el caso del que nos ocupa, no se atiende exclusivamente a los rasgos literarios, sino también a los de índole contextual semiótica y sociohistórica. Al efecto, se establecen seis planos de análisis, agrupados por parejas en tres ámbitos, a saber: el ámbito textual, que incluye el plano estilístico o del discurso y el plano semántico-estructural, correspondientes al estudio de la forma de la expresión y la forma del contenido respectivamente; el ámbito metatextual, que comprende el plano tipológico, de determinación de las especies genéricas, y el plano temático; y un último ámbito metatextual, que engloba el plano funcional, relativo a la finalidad semiótica del texto, y el plano ideológico.

Con el fin de ilustrar la aplicación de este modelo analítico, se ofrece a continuación una antología comentada de 40 textos procedentes de los tres periodos anteriores al contemporáneo, el decimonónico, el revolucionario y el postrevolucionario, comentarios que habrán de servir de guía para el más sistemático examen de las muestras incluidas en el *corpus* analítico de la segunda parte.

En la segunda parte se comienza abordando el contexto histórico y semiótico del periodo contemporáneo del género estudiado, prestándose particular atención, en el primer caso, al fenómeno del narcotráfico, que determina en grado sumo los contenidos de la variedad examinada, así como su visibilidad social. En el capítulo del contexto semiótico y productivo, se analizará la presencia y evolución del corrido en la industria musical, con particular atención a los principales intérpretes del género y a las condiciones de producción y difusión tanto en México como en Estados Unidos, sobre todo en este último, incluyéndose además un epígrafe donde se aborda la censura que ha padecido el corrido en la radio, la televisión y las actuaciones en directo desde principios de los años noventa del siglo pasado.

A continuación, y como preámbulo al análisis y comentario de los textos que integran el *corpus*, se proporciona una breve introducción a los autores estudiados, los más prominentes en la industria musical contemporánea, ya que, para subrayar el contraste entre el modelo seminal de contexto semiótico folclórico oral, donde la autoría es anónima, y el actual estudiado,



se ha considerado oportuno aplicarse en esta segunda parte al estudio de los compositores plenamente insertos en un marco industrial de masas donde prima la autoría reconocida, y aun el estrellato mediático, los cuales son en cualquier caso los más representativos de la variedad estudiada. En este capítulo previo se detalla asimismo el método analítico adoptado, en diálogo con las cuestiones teóricas planteadas y la caracterización general del corrido acometida en la primera parte.

Los análisis textuales van precedidos de un estudio de la biografía y la obra de cada autor, salvo en el caso de los incluidos en una sección final, de quienes se incluyen sólo una o dos muestras. Siete de los diez *corrideros* principales estudiados fueron además entrevistados en el curso de la presente investigación, disponiéndose pues de sus criterios estéticos y socio-políticos, y de su concepción y conocimiento del género. Los análisis en sí consisten en una descripción técnica de los elementos literarios de los textos, a la que sigue un comentario de los aspectos notados en dicha descripción, y una contextualización de la muestra en la obra del propio autor, en el género todo y en su marco semiótico y sociohistórico, cuando proceda. El número de corridos recogidos para la antología analítica asciende a 150.

Por último, se presentan unas conclusiones que compendian el esfuerzo de sistematización de las características detectadas en los diversos textos que integran el *corpus*, siendo el hilo conductor la dialéctica permanente entre la tradición y la innovación que se aprecia en el corrido contemporáneo.

En definitiva, la investigación pretende hacer justicia a la vitalidad del corrido mexicano en la hora actual. Partiendo de una visión panorámica del género, y del análisis subsiguiente de un *corpus* representativo de la variedad contemporánea estudiada, se ha tratado de mostrar el vigor de una tradición plurisecular de poesía popular que, con los necesarios ajustes al contexto productivo imperante y a la realidad que lo circunda, mantiene sus señas de identidad y una prominencia sociocultural incuestionable a comienzos del siglo XXI.

## ABSTRACT

The present research aims at the literary characterization of the Mexican corrido commercially recorded contemporary variety; by contemporary it is understood the period that stretches from 1970 to present days, although all collected texts used as material basis for the study date from before the year 2005.

Such characterization is carried out by contrast with the genre's original poetic paradigm, which was established along the final third of the 19th Century based on the traditional and vulgar varieties of the Hispanic romance (ballad), whose texts were widely embraced in Mexico and gave way to the shaping of an autochthonous genre named *corrido*.

The conjunction of the genre's early development with the major historical events that took place in the turn of the century in Mexico, together with the social bent of its contents, which precisely refer to the historical context, have led to a certain lack of interest in the genre's literary dimension: most of the existing studies of the corrido have given priority to the historical and sociopolitical aspects, among others, having therefore considered the texts as documents rather than as poetic compositions, and thus avoided complex matters related to the genre's definition, its production and broadcasting modes, or else the literary text features.

In the literary field itself, the prestige of the corrido as an outstanding means for the ideological expression of the Mexican people has drawn the attention, except for certain decisive contributions to the knowledge of the genre, towards the samples representative of the Mexican Revolution period, which is considered the genre's golden age, whereas, in fact, those are already evolved with respect to the original poetic model, which belong to the oral folklore tradition, while in contrast, the corrido deemed as classic is already mass literature, being orally transmitted but in a mixed form, that is, influenced by the written culture.

Thus, in order to compare the primitive paradigm with the one identified in the contemporary samples studied, it has been necessary to previously reexamine the genre's initial stage and its evolution in light of the theories and methods specialized in folklore and oral tradition literature, from which the

corrido departs, in particular those of the romance studies school and the formal-structural movement, which at the same time constitute the epistemological and methodological foundations for the analysis of the collected and selected contemporary texts.

The first part of this study consists therefore of a wide panorama of the Mexican corrido as a whole, which should enable the approach to its current stage and its comparison with the initial one as described in such panorama. The first step will therefore consist in the definition of the orally transmitted folk literature characteristics that shape the original genre's model, together with those of the mass literature which shape on the other hand the features of the corrido developed since the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Next, the nature of the precursor romance genre will be examined, as well as the evolution and relations between its two main varieties, which reflect those given between the analogous corrido varieties.

Once established the initial premises, I will proceed to a definition of the corrido according to its essential genre attributes, which are in turn compared with those from the coetaneous popular genres with which the corrido is related besides the romance. In a subsequent chapter, the historical evolution of the corrido is outlined, with particular emphasis on the genre's various creation and transmission modes: the folkloric oral one, which implies the more or less collective composition of unwritten texts; the equally oral but mediated one, characteristic of the phonographic corrido massively broadcasted; as well as the popular or popularizing secondary oral transmission variety, that includes orally transmitted texts nevertheless previously written in flyers by literate authors who provide almost fixed versions, a variety typical of the revolutionary period. In spite of that particular emphasis, the genre's development in its social and historical context is, needless to say, also scrutinized; furthermore, a map of the corrido is provided, that is, a depiction of the geographical areas where it has been more deeply rooted.

The next step is the literary characterization of the corrido, from its origins to the beginning of the contemporary period delimited, along which, due to the peculiar influence exerted by the context on the text in the folkloric or

genuinely popular genres, as is the case of the corrido, not only the literary features are analyzed, but also those belonging to the semiotic and historical context. To that end, six levels of analysis are established, arranged by pairs in three spheres, namely: the textual sphere, that includes the stylistic or discourse level and the semantic-structural level, respectively corresponding to the expression form and the content form; the metatextual sphere, that comprises the typological level, in which the genre species are determined, and the thematic level; and the contextual sphere, that includes the functional level, related to the semiotic purpose of the text, and the ideological level.

In order to exemplify the application of this analytical model, an anthology of 40 commented texts is provided, texts that date back from the three periods preceding the contemporary one studied, namely the 19<sup>th</sup> century period, the revolutionary period and the postrevolutionary period. The commentaries should serve as guidance to the more systematic analysis of the samples included in the *corpus* that is carried out in the second part of the study.

In the second part I first address the historical and semiotic context of the genre's contemporary period studied, paying special attention to the drug trafficking matter, which determines to a great extent the textual contents of the examined variety, as well as its social conspicuousness. In the chapter dealing with the semiotic and productive context, the presence and development of the corrido in the music industry is analyzed, with particular emphasis on the genre's main performers and the production and distribution determining factors both in Mexico and, specially, the United States, including a section where the censorship of the corrido in radio, television, and live performances from the 1990s on is addressed.

Next, prior to the analysis and commentary of the texts included in the *corpus*, a brief introduction to the authors is provided; they are the most recognized in the contemporary music industry, for, in order to stress the contrast between the seminal model, developed in a folkloric oral semiotic context where authors are unknown, and the current one, I have deemed opportune to focus on the composers fully established in a mass industrial framework where authorship is acknowledged and media stardom fostered, although those authors are in any case the most representative of the corrido

variety studied. Furthermore, in this chapter the analytical method adopted is detailed, in dialogue with the theoretical matters considered and the general characterization undertaken in the first part.

The textual analyses are preceded by a study of the life and works of each author, except for those included in a final section where only one or two samples of their work are examined. Furthermore, seven out of ten main corrido composers were interviewed in the framework of this research, so that their aesthetic and sociopolitical ideas and their understanding and knowledge of the genre are available. The analyses themselves consist of a technical description of each text literary features, followed by a commentary on the aspects described and a semiotic and historic context setting of the sample, if necessary. The number of corridos included in the anthology amounts to 150.

Last, conclusions summarizing the systematization of the characteristics detected in the texts belonging to the *corpus* are provided, the unifying thread being the permanent dialectics of tradition and innovation observed in the contemporary corrido.

In conclusion, this research intends to do justice to the vitality of Mexican corrido in our time. Providing a panoramic outlook of the genre as a whole, and a subsequent analysis of a *corpus* representative of the contemporary variety, I have attempted to show the strength of a century-long tradition of popular poetry which, though necessarily adjusted to the prevailing productive context and its surrounding reality, preserves its hallmarks and an unquestionable social and cultural prominence in the beginning of the 21st century.

# INTRODUCCIÓN

## 1. Planteamiento y objetivos

El corrido es una de las manifestaciones más representativas de la cultura mexicana, en virtud del inmenso volumen de producción generado a lo largo de casi siglo y medio, su amplia repercusión social y el prestigio unánime que atesora tanto entre la audiencia popular que lo degusta o consume como entre los investigadores aplicados a su estudio. El corrido se revela además un fenómeno sumamente rico y multifacético: su doble naturaleza literaria y musical como forma de expresión artística, los muy diversos modos de su creación y difusión, desde el folclor oral hasta el texto impreso, o el contenido sociopolítico que lo distingue, por mencionar sólo los rasgos más notables, invitan a examinarlo a la luz de diversas disciplinas.

La perspectiva literaria, que rige la presente investigación, no destaca por la cantidad de sus aportaciones, lo cual puede atribuirse a la coincidencia del auge del género con el proceso revolucionario a comienzos del siglo XX: su consiguiente ensalzamiento en tanto que testimonio genuino del pueblo ha favorecido los enfoques históricos, que consideran el texto documento antes que composición artística. La fortuna del corrido en la industria cultural de masas ha estimulado otros acercamientos –sociológicos, musicales, etc.– en los que el enunciado poético permanece asimismo en segundo plano. Los estudios literarios existentes, por su parte, se han ocupado del corrido de finales del siglo XIX, cuando el modelo expresivo adquiere fisonomía propia, y sobre todo del que surge durante la Revolución y el establecimiento del Estado mexicano actual, *Edad de Oro* cuya reputación ha eclipsado el interés por la producción posterior hasta fecha muy reciente. Así, la labor antológica y analítica de las creaciones contemporáneas precisa de nuevos impulsos, a los que se pretende contribuir con esta monografía.

El sesgo cronológico exige una precisión del término *contemporáneo*. La evolución histórica del género puede dividirse, a grandes rasgos y efectos prácticos, en cuatro tramos. El primero arranca el último tercio del siglo XIX y se extiende hasta 1910, fecha del inicio de la Revolución y la fase asimilada al clasicismo, que concluye hacia 1940, a la cual sucedería una decadencia

irrevocable. No obstante, desde el fin convenido del esplendor hasta nuestros días cabe identificar otro punto de inflexión en torno a 1970, que marca el tránsito al corrido de hoy. El ciclo precedente tiene en efecto algo de tiempo menor, si bien por razones opuestas a las comúnmente esgrimidas, pues la modestia obedece menos a un alejamiento del canon que a su recreación anquilosada. Por el contrario, en el último estadio se aprecia una renovación evidente, reflejo de los cambios en la jerarquía de los modos de transmisión del texto y el entorno sociocultural, que comportan a su vez variaciones formales y la ampliación del universo temático.

Dos razones inducen pues al examen literario del corrido contemporáneo: la constatación de transformaciones dignas de atención en el paradigma, que se dan simultáneamente a una llamativa recuperación de ciertos elementos tradicionales, y la relativa escasez de estudios en nuestro campo. Si hasta principios de este siglo la inmediatez del proceso impedía abordarlo con la preceptiva distancia, la identificación de un corrido renovado y su resonancia social han propiciado abundantes publicaciones, casi todas sin embargo ajenas a la órbita literaria, mientras que las pocas existentes carecen de una cantidad suficiente de textos completos. Disponiendo ya de perspectiva, parece pues oportuno acometer la necesaria recopilación extensa, estableciendo un *corpus* textual que sirva de base amplia a una aproximación literaria al género en su momento presente.

Mas la profusión y variedad de los textos producidos sólo en el periodo indicado exigen una delimitación del objeto de estudio más allá del marco temporal, para lo cual se han manejado dos criterios adicionales. El primero pertenece al ámbito de las modalidades de trasmisión: si el corrido se difundía oralmente en su contexto inicial, enseguida pasó a propagarse en formas mixtas, por medio de hojas sueltas y poco después de grabaciones fonográficas, así como en obra impresa, de modo residual. Sin perjuicio de la pervivencia de la difusión oral hasta nuestros días, y de las ediciones que recogen muestras actuales, la modalidad fonográfica, debido al progreso técnico y la creciente disponibilidad de soportes y aparatos reproductores del sonido, es desde hace décadas la preponderante y, claro está, característica de la época contemporánea. Así, los corridos compilados para su análisis comparten sin excepción esta vía trasmisora.

Ahora bien, si *fonográfica* es toda transmisión sonora registrada, adoptar tal parámetro obligaría a contemplar, además de los temas grabados en distintos soportes discográficos –disco, casete, CD–, los emitidos por la radio, en formatos audiovisuales, e incluso los disponibles en Internet, pertenezcan o no a un álbum previamente editado. La empresa, ya se ve, sería tan colosal como irregulares sus logros, de suerte que el acopio material se ha limitado al corrido de difusión discográfica y, dentro de este campo, a las grabaciones comerciales, excluyéndose las numerosas ediciones caseras y las de propaganda política que circulan por las calles de México, cuya recolección, además de azarosa, habría mermado la homogeneidad del *corpus* analítico.

El segundo criterio guarda estrecha relación con el anterior. La literatura oral carece, por definición, de autor individual, ya que los textos no están fijados y se reelaboran de forma más o menos colectiva en el proceso de trasmisión. La evolución del género desde el folclor a la literatura popular de masas, donde se inserta la variedad discográfica comercial, se cifra, además de en el cambio del medio difusor, en el paso del anonimato a la autoría reconocida, que va ganando terreno a lo largo del siglo XX hasta convertirse en rasgo prevalente. Por tanto, examinar la obra de los compositores más reputados permite dar cuenta de las muestras representativas del corrido actual, así como observar las mutaciones habidas en el género desde el punto de vista de los creadores que han contribuido en mayor medida a su preservación y desarrollo.

Determinados los criterios de acotación del objeto de estudio, puede decirse, en síntesis, que éste consiste en una caracterización literaria del corrido contemporáneo (desde 1970) comercial de autor conocido, difundido en soporte discográfico. Ahora bien, dada la escasez de estudios integrales sobre el género en cualquiera de las fases de su desarrollo, y habida cuenta de que en dicha caracterización se toma por referente el modelo poético primigenio, será preciso abordar previamente la naturaleza de ese modelo y su evolución hasta llegar al periodo estudiado, procediéndose sólo entonces al escrutinio comparativo. Así, la presente investigación constará de los siguientes esfuerzos concretos:



- Panorámica del género literario *corrido*, con precisión de su origen y límites mediante la discusión previa de algunos conceptos sobre el folclor, la literatura oral y popular de masas y el *romance* peninsular, género precursor. En la descripción subsiguiente se atiende a la forma de la expresión y los contenidos distintivos, a las diversas especies genéricas y temas, así como a las funciones comunicativas e ideas principales que exhibe el *corrido* a lo largo de su historia, aportándose propuestas clasificatorias y ejemplos textuales; al escrutinio de estos elementos se aplica asimismo de manera transversal la consideración de distintas variables relativas al contexto productivo y difusor, o las dimensiones temporal y espacial.
- Antología comentada de 40 corridos creados entre 1870 y 1970, ilustrativa de la caracterización general e histórica precedente.
- Ilustración del contexto sociocultural del *corrido* contemporáneo, con énfasis en el fenómeno del narcotráfico, que constituye su principal fuente de contenidos hoy día, así como en su presencia y desarrollo en la industria musical en México y los Estados Unidos.
- Exposición de los criterios selectivos de establecimiento del *corpus*, que se articula en torno a la obra de los *corrideros* más destacados del mercado discográfico actual, y presentación del método analítico.
- Antología textual analítica de 150 corridos contemporáneos debidos a los compositores más prominentes del panorama actual del género, organizada en torno a los distintos autores. Además del examen y comentario de las muestras, cada apartado contiene datos biográficos del autor, una recapitulación de los rasgos literarios de su obra que se desprenden del análisis textual, apuntes para la contextualización de dicha obra, y declaraciones del mismo compositor sobre su poética e ideario extraídas de entrevistas, en muchos casos realizadas personal y expresamente para esta investigación.
- Sistematización de las características detectadas en el análisis del *corpus*, y conclusiones correspondientes.

En suma, el objeto de la presente investigación es el examen de las principales muestras de la variedad más representativa del corrido mexicano actual, teniendo por referente el paradigma primigenio del género a efectos comparativos, de suerte que pueda comprobarse el desarrollo de una larga tradición de poesía popular que, con los necesarios ajustes a su tiempo y entorno, mantiene nítidas señas de identidad y una relevancia cultural insoslayable a comienzos del siglo XXI.

## **2. Consideraciones y referentes epistemológicos**

El corrido, con independencia de sus contenidos y la función social que se le quiera atribuir, es una forma determinada de expresión artística, a saber, un tipo de canción, o una clase de poesía cantada, por lo que constituye un género, tanto literario como musical.

A pesar de que tal dualidad invita al examen conjunto de ambos aspectos, la vertiente formal de la música no se aborda en esta investigación. Al desconocimiento científico propio, pueden añadirse dos razones favorables para el descarte: la radical disparidad de lenguajes, que dificulta al máximo la descripción y el cotejo en términos homólogos, y el hecho de que los valores estéticos y sociales del género provengan ante todo del texto literario; para disipar la sospecha de corporativismo, valga la afirmación del musicólogo H. Reuter de que “en el corrido es primordial la letra”, mientras que “la melodía suele ser sencilla” [1980: 123]. La asimetría debe mucho a su contenido sociopolítico, que orienta el interés hacia el mensaje verbalizado, quedando el discurso musical reducido a mero acompañamiento. Huelga insistir en que el sesgo atañe sólo a la parte formal; por lo demás, el elemento musical, ligado por su esencia sonora al aspecto oral recitativo, es un referente en el análisis literario, especialmente de la prosodia y el estilo, y en el de factores extratextuales como la transmisión o el contexto productivo y cultural.

La dimensión literaria del corrido está en buena medida determinada por su origen folclórico, y en particular por su carácter oral; el que no exista un texto fijado, sino sucesivas versiones de un modelo textual, o la adopción de reglas compositivas que propicien una expresión sencilla fácil de memorizar, son fenómenos que escapan a los instrumentos analíticos de la crítica

literaria convencional, a las nociones de la poética o la retórica clásicas y las teorías estilísticas desarrolladas a partir de éstas, que suelen tener una orientación normativa y regulan la creación literaria desde el punto de vista de un autor letrado. Los estudios sobre el folclor literario constituyen así una referencia de primer orden, en especial los generados en el seno del formalismo ruso y la corriente estructuralista –sobre todo en Francia– , además de los enfocados en el romance, desde los pioneros de R. Menéndez Pidal hasta el elaborado método de D. Catalán y la escuela romancista, que dialoga con las propuestas más avanzadas para diseñar un sistema analítico propio, tarea inspiradora de la acometida aquí, máxime cuando el romance entronca de forma directa con el corrido y supone el punto de partida natural para su estudio.

A la adopción de esta perspectiva puede objetarse que el género sólo reviste carácter folclórico durante su fase decimonónica, y que aún en ésta convive ya en minoría con corridos que no nacen de la comunidad donde se difunden, siendo obra de autores letrados y recitados por trovadores que a menudo portan incluso el texto impreso, cuyas copias en hojas sueltas distribuyen comercialmente tras su actuación. Si tales son en efecto las circunstancias comunes de difusión casi desde los inicios del género, debe tenerse presente que su modelo expresivo primigenio no sólo recoge las formas del folclor, sino que éstas lo impregnan y le confieren su personalidad literaria, de modo que los juglares, los autores cultos que componen textos en las ciudades para su difusión masiva desde principios del siglo XX, o los creadores que más tarde desarrollarán su obra en el marco de la industria musical, se pliegan al canon original en mayor o menor grado, lo cual revela su prestigio e impone su conocimiento previo a quien se proponga estudiar la evolución formal del corrido; en nuestro caso, partir de dicho canon resulta aún más pertinente, pues en la etapa contemporánea se produce una cierta *refolclorización* en lo que respecta a los autores, la mayoría de extracción popular, lo que implica la asimilación del patrón sustentado en construcciones sencillas y un estilo repetitivo y formulario.

Otro aspecto que complica la determinación del enfoque epistemológico es el hecho de que el corrido, ya sea en calidad de producto folclórico o popular de masas, presenta una funcionalidad múltiple, i. e, que junto a la intención

estética propia de la creación artística exhibe otras finalidades comunicativas –informativa, propagandística, etc.–, particularidad que, como la transmisión oral, proyecta el género allende las fronteras de la literatura convencional. Naturalmente, toda obra literaria remite, de modo explícito o implícito, a un contexto social que ningún análisis puede desconocer; mas la especificidad folclórica reside en que la interacción entre texto y contexto es a tal punto estrecha que ambos planos se sitúan a un mismo nivel jerárquico, lo cual reclama la incorporación de la perspectiva sociológica.

Esta integración disciplinaria la asume y desarrolla de manera ejemplar, a mi juicio, la misma escuela formalista, aunque pudiera presumirse lo contrario debido a su base lingüística; si las premisas del análisis estructural proceden en efecto de conceptos lingüísticos de la gramática moderna, su empleo es instrumental, pues no se trata de atender sólo a la vertiente formal del texto, sino de emplear tales conceptos en un método de vocación científica para examinar cualquier tipo de discurso y discernir también su sentido y función sociales; como sintetiza T. van Dijk [1985: 14]: “Entre el Formalismo ruso y el Estructuralismo francés –e internacional– hemos sido testigos de una tendencia creciente que desea la integración de la poesía, la lingüística, el análisis del discurso y otras disciplinas dentro de un único estudio global de prácticas semióticas”. La imbricación sobre un eje semiótico<sup>1</sup> de ciencia literaria y sociológica aparece ya desde principios del siglo XX en los trabajos decisivos de F. de Saussure y R. Jakobson, y el primer estudio sistemático de un género folclórico, el de V. Propp sobre el cuento maravilloso ruso, donde combina el análisis estructural con el funcional; la recepción de estos aportes suscita, mediado el siglo, nuevos hitos en la investigación semiótica, destacando la exploración de los mitos de C. Lévi-Strauss o las de U. Eco y M. McLuhan sobre diversas expresiones en la cultura de masas, así como los trabajos más generales de R. Barthes, A. Greimas, T. Todorov y I. Lotman, entre otros muchos, donde no faltan empero miradas específicas a géneros folclóricos y populares.

Es preciso insistir en que las virtudes del enfoque semiótico radican en la síntesis epistemológica, y no en el encumbramiento excluyente de la óptica

---

<sup>1</sup> Los términos *semiótica* y *semiología* son sinónimos, según recoge el *DRAE*, y se emplean indistintamente, dándose preferencia a *semiótica* por su mayor ligereza.

sociológica; así, la incorporación de los elementos socio-funcionales al núcleo del análisis formal, en lugar de considerarlos meros factores de un contexto, no comporta desinterés por el texto mismo; antes bien, las propuestas metodológicas que nacen con esta nueva línea de investigación científica aglutinadora apuntan a definir el objeto de estudio y los mecanismos que producen tanto su significación sociocultural como su identidad estética. Por ello, muchos trabajos destacados de esta corriente abordan las formas de expresión sencillas, cuya estructura evidente y reiterada permite construir modelos analíticos con un rigor fundado en el cotejo de textos análogos; de esta disposición crítica se derivan además notables formulaciones teóricas sobre diversos aspectos literarios, como las relativas a la narración en el seno de la *narratología*, que indaga en la mecánica de toda clase de relatos pero presta especial atención a los mitos y cuentos populares, o las que se ocupan de la noción de género, esenciales para objetivar la materia examinada y escoger en consecuencia los instrumentos pertinentes para su análisis<sup>2</sup>.

Desde la perspectiva actual, el enfoque semiótico estructural representa una vía de conocimiento de las expresiones artísticas y comunicativas tan acreditada como desarrollada; aunque no falten los detractores y existan sin duda otras propuestas muy válidas, resulta innegable que muchos de los principales métodos de análisis literario del último siglo asumen conceptos clave desarrollados en el marco de la Semiótica, con mayor razón en ámbitos como el del folclor o las artes populares, donde la singular relación entre texto y contexto aconseja un enfoque unitario. Sin embargo, en los estudios sobre el corrido ha prevalecido la tendencia contraria, a la disyunción especialista, que se traduce, como se ha apuntado, en el mayor interés por los aspectos históricos, sociopolíticos, antropológicos, etc., con desconsideración del texto

---

<sup>2</sup> Además de los fundacionales de Propp y Lévi-Strauss, entre los trabajos sistemáticos dentro de la corriente estructural-semiótica sobre un género específico destacan los de los estadounidenses A. Dundes y A. Lord, sobre los cuentos de los indios nativos de Norteamérica [1964] y la épica oral homérica [1960], respectivamente. En el ámbito de la narratología, los mismos Propp y Lévi-Strauss constituyen importantes referencias por las implicaciones teóricas de sus estudios, a quienes se suman B. Tomachevski, formalista pionero, y Todorov y C. Bremond de los estructuralistas que siguen la senda rusa, entre otros muchos. Una síntesis y reflexión sobre las teorías y métodos analíticos literarios del siglo XX se encuentra en el excelente trabajo de C. Segre [1985], del que me he valido en cierto grado para el enfoque epistemológico y la ordenación y planteamiento del método analítico.

y su forma, que, como veremos, llega a explicitarse, e incluso a negarse su naturaleza de género literario. Tales planteamientos suponen una reducción del espectro epistemológico y la ausencia de método analítico, por la indefinición del objeto estudiado; dicho de otro modo, ciertos investigadores se desentienden del texto para desgranar una serie de tópicos deudores de la visión oficialista y retórica del género popular, cuya contribución a su conocimiento literario resulta nula. Por supuesto, esta afirmación alude sólo a un sector de la crítica y no pretende sugerir que la mirada antropológica sea menos pertinente que la literaria; ambas son sin duda válidas siempre que, si se opta por una de ellas, se admita su alcance parcial; sería igualmente objetable argumentar que el corrido es un género literario para cuyo análisis basta el ángulo filológico, lo cual equivaldría a sucumbir al antagonismo disciplinario, o a servirse de él para desistir de todo esfuerzo de conocimiento cabal. Cuestión distinta es la jerarquización, necesaria incluso en un enfoque integral, que aquí favorece el componente formal por razones obvias de especialización.

Más allá de las militancias radicales, la tónica preponderante señalada en la crítica sobre el corrido ha deparado abundantes trabajos históricos, donde los textos se tienen por documentos, como refleja el título de la obra más reputada de este tipo, *The Mexican Corrido as a Source for Interpretative Study of Modern Mexico* [1957], de M. Simmons, en la que el corrido se ve como una *fuentes*.<sup>3</sup> La otra vertiente de los estudios carentes de interés crítico literario es la sociológica, donde destaca la investigadora chicana M. Herrera-Sobek, especializada en la dimensión migratoria y la lectura feminista del género; su excelencia académica y formación más reciente, apreciable en el manejo de conceptos analíticos literarios y semióticos actualizados, propician una relación epistemológica más directa con los textos, que no se limita a su

---

<sup>3</sup> De obligada mención es asimismo la colosal compilación de A. Avitia en su *Corrido histórico mexicano* [1997] (5 tomos), que tiene una breve introducción al género donde se aborda esquemáticamente su aspecto literario, con mera reiteración de las descripciones canónicas de los primeros investigadores; un buen número de textos no pueden considerarse corridos, aunque sirvan como *fuentes* para ilustrar hechos históricos; a éstos remiten exclusivamente los comentarios textuales. Muchos estudios comparten esta mecánica, indiferente a la naturaleza del texto —y el género—, p. e., el general de A. Custodio [1975] y no pocos de alcance regional, entre los que constituye una excepción el trabajo de J. D. Razo, experto en el corrido histórico del Bajío, cuyos variados trabajos tienen una neta óptica folclorística y sensibilidad literaria.

transcripción para el posterior desarrollo de un discurso paralelo que no vuelve sobre ellos, aunque tampoco indaga en los rasgos formales ni la condición literaria del corrido.<sup>4</sup> Objeto de particular atención en este terreno es el narcotráfico, tema estelar del género y fenómeno omnipresente en la vida mexicana durante los últimos decenios; al tratamiento de este asunto en el corrido han dedicado estudios algunos los más prominentes sociólogos del país, como L. Astorga y J. M. Valenzuela, con profusa inclusión de textos mas a título ilustrativo de las tesis teóricas;<sup>5</sup> en cambio, el del musicólogo E. Wald [*Narcocorrido*, 2001], a pesar de su índole periodística y la preferencia por las cuestiones musicales, ofrece una visión más completa y aborda puntualmente aspectos literarios, pues está construido a base de entrevistas con los grandes compositores actuales, recibiendo el corrido la consideración de género poético-musical; al margen del ámbito académico, se trata de la referencia capital en esta investigación.<sup>6</sup>

Si, contemplada la totalidad de estudios sobre el corrido, los literarios resultan menos copiosos, son empero los más antiguos, ya que los históricos y sociológicos cobran relevancia sólo tras la Revolución y las turbulencias políticas subsiguientes, en los años cuarenta del siglo XX, y aún tímidamente hasta los cincuenta. Al margen de la edición de antologías desde los veinte y algún artículo pionero<sup>7</sup>, la primera investigación cabal se debe a V. Mendoza,

---

<sup>4</sup> Su obra más notoria es *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis* [1990], a la que se suma una amplia nómina de artículos sobre aspectos diversos con este enfoque feminista, o bien sociológico acerca de la experiencia migratoria, que desarrolla también en dos monografías. La cuestión migratoria en el corrido ha sido por lo demás profusamente tratada, destacando la obra de J. Limón, y algunos estudios acerca de la identidad y literatura chicanas, sobre las que el corrido ejerce cierto ascendiente (J. Bruce-Novoa, L. Leal, R. Saldívar).

<sup>5</sup> Astorga, especialista en narcotráfico, compila en *Mitología del narcotraficante en México* [1995] numerosos textos completos, que interpreta y comenta con detenimiento; Valenzuela, experto en migración y conflictos fronterizos, ilustra en cambio sus tesis citando casi siempre fragmentos en *Jefe de Jefe: corridos y narcocultura en México* [2002], sin identificar a los autores y aportando a veces ejemplos que no son corridos.

<sup>6</sup> En esta misma línea sociológico-musical con énfasis en los compositores y los textos debe señalarse la obra de J. C. Ramírez-Pimienta, que ha publicado numerosos artículos acerca del *narcocorrido* en su *blog* homónimo a lo largo de la pasada década y, fruto de su agudo y persistente interés, una monografía en 2011, *Cantar a los narcos*, la más completa desde la pionera de Wald.

<sup>7</sup> La primera publicación de corridos encontrada en la búsqueda bibliográfica data de 1915 y se halla en el *Journal of American Folklore*, donde J. Lomax presenta "Two Songs of Mexican Cowboys from the Rio Grande Border", tratándose de dos muestras clásicas del género. La segunda, primera en México, se ubica en *Las artes populares en México* [1921], donde G. Murillo (Dr. Atl), incluye 7 textos en un capítulo. A ésta le suceden las compilaciones extensas de E. Guerrero y H. Vázquez Santana, ambas de 1924, seguidas a su vez por otras varias en las décadas de 1920 y 1930. En cuanto a la crítica, aparte de la definición de una

*El romance español y el corrido mexicano*<sup>8</sup> [1939], a la que siguen varias monografías específicas sobre el corrido y numerosos artículos a lo largo de casi tres décadas; su definición de “género épico-lírico-narrativo” ha adquirido rango canónico y se recoge en casi todo trabajo posterior hasta hoy, junto con otras aserciones y una primera clasificación temática. Además de una autoridad fundacional en el corrido, Mendoza es considerado el padre de la folclorística en México, habiendo abordado distintos géneros (romance, glosa, décima, etc.), hecho que importa subrayar por cuanto la mayoría de las aportaciones al examen literario del corrido proceden de folcloristas, muchos de ellos especialistas en el romance.<sup>9</sup> Con todo, se trata de un investigador de formación académica tradicional que, a pesar del profundo conocimiento del folclor mexicano y sus agudos apuntes acerca del género, no desarrolla un análisis sistemático de los textos.

El sistematismo y la aplicación de los presupuestos teóricos a los textos son en cambio las señas de identidad de A. Paredes, el primer gran folclorista mexicoamericano, que en *“With his Pistol in his Hand”: a Border Ballad and its Hero* [1958]<sup>10</sup> acomete un estudio integral donde aborda los aspectos históricos y antropológicos para analizar comparativamente a continuación 13 versiones de un corrido tradicional, trazando las relaciones del género con el romance o la décima y examinando de manera minuciosa todos los rasgos literarios. A esta monografía se suman varios artículos en los que trata

---

línea que Murillo antepone a su selección, existen sucintos prólogos a algunas recopilaciones y una decena de artículos de los años veinte y treinta, siendo el primero, hasta donde sé, “Los corridos mexicanos” de S. Novo [1924].

<sup>8</sup> Ya en 1935 aparece una monografía dedicada al género, *Trayectoria del corrido*, de H. Pérez Martínez, si bien sólo 25 de sus 102 páginas corresponden a la introducción teórica a los textos. Un antecedente inaccesible se remonta a 1931, la tesis inédita de B. D. Wolfe, de maestría o doctoral según la fuente bibliográfica consultada, sobre la que no hay información, salvo que el autor fue discípulo del gran folclorista dominicano P. Henríquez Ureña, con quien hizo la primera recolección de romances tradicionales en México, de tal modo que es muy presumible su orientación científica y atención a la forma de los textos.

<sup>9</sup> Además de Mendoza, buen número de estudiosos han escrito sobre las relaciones corrido-romance, entre ellos algunos de los mayores expertos en nuestro género (G. Hernández, J. D. Razo), existiendo asimismo otra monografía de elocuente título, *El corrido mexicano como un derivado del romance español* [1944], de M. Prieto. De entre los romancistas que se han ocupado del corrido, destacan S. Armistead y A. González por sus varios y relevantes artículos, y P. Ontañón [1958] y E. Martínez López [1979] por sus solitarios pero no menos relevantes estudios de aspectos formales muy concretos y significativos del género.

<sup>10</sup> Se trata de la publicación de su tesis doctoral, de 1956. Nótese que la primera parte del título, “Con su pistola en la mano”, es un verso formulario reiterado en el corrido, lo que pone de manifiesto el interés prioritario de Paredes por la forma. El término *ballad* se emplea en inglés para todo género oral de origen medieval, incluido el nuestro, de modo que, cuando no se emplea la voz española *corrido*, se traduce por *ballad*.



cuestiones esenciales como el origen del corrido o su patrón expresivo formal derivado del carácter folclórico, y donde formula nociones cruciales de calado semiótico, p. e., el proceso de *folclorización* de hechos reales o el concepto de *médula emotiva*, sustentadas en el análisis textual. Tales aportaciones lo convierten no sólo en el primer investigador riguroso del corrido en lo literario, sino también en el más relevante hasta la fecha, que cumple además cierta función de puente entre las investigaciones literarias pioneras y las desarrolladas en el último tercio del siglo XX.<sup>11</sup>

Estas se caracterizan por su concreción fragmentaria, en el sentido de que no existen grandes monografías sino artículos y breves ensayos que se ocupan de aspectos concretos, a excepción de la tesis doctoral inédita de M.<sup>a</sup> C. Garza *El corrido mexicano como narración literaria* [1977], quien realiza un estudio narratológico asumiendo las nociones estructurales y semióticas que orientan también la presente investigación, si bien, a pesar de que las ilustra a través de afinados ejemplos en la parte teórica, no las pone en práctica metódicamente, al carecer la antología incluida de análisis textual.<sup>12</sup> De entre los investigadores recientes que han contribuido significativamente a nuestro conocimiento del género en pequeñas dosis, destaca en fin G. Hernández, que abarca casi todo el espectro epistemológico del corrido, indagando en sus relaciones con el romance, la cuestión de su origen, las distintas vías de transmisión o la noción de autoría, y asumiendo en varias ocasiones la tarea de definir el género o de proporcionar una visión literaria general que sintetice los esfuerzos previos más sobresalientes.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Aunque el grueso de su estudios sobre el corrido aparecen entre 1958 y 1974, Paredes publica ya un ensayo en 1942, y el último data de 1983, de suerte que la señalada condición de *puente* es más bien simbólica, pues su obra se remonta también a la fase inicial y se adentra en la contemporánea. Asimismo, cuenta con excelentes artículos acerca del folclor, tanto teóricos generales como analíticos de manifestaciones concretas.

<sup>12</sup> Al igual que Paredes, Garza dedica diversos artículos de rigor académico al corrido, en los que trata cuestiones temáticas (la Revolución, la muerte), narrativas (la propia estructura o los personajes en torno a los cuales se articula) o tipológicas. Asimismo, es preciso señalar que se han consultado otras cuatro tesis (de licenciatura, maestría o doctorales) inéditas de distintas investigadoras, tres de las cuales de enfoque literario con interesantes aportes al conocimiento del género: I. Contreras [1983], M. Altamirano [1990] y M. Zavala [2006], quien estudia, además del corrido, el romance y la leyenda, en un ámbito regional restringido.

<sup>13</sup> Hernández tiene además una curiosa biografía elaborada a partir de una larga entrevista a un destacado *corridero* contemporáneo [2003], lo que revela la actualidad y originalidad de sus pesquisas. Idéntico carácter actual revisten las investigaciones de G. Berrones, que estudia intérpretes, autores y corpus textuales de hoy con rigor literario, y los artículos de H. Simonett [2001] y L. Lobato [2004].

Este recorrido de hitos bibliográficos, además de constituir un apresurado reconocimiento de las fuentes esenciales de la investigación, permite poner de relieve que, si los estudios existentes sobre el corrido conforman una base sólida y acreditada para su definición y descripción general, contribuyen sólo de manera indirecta al fin propuesto de examinar la variedad contemporánea escogida por medio de un método específico; por ello, éste se ha elaborado tratando de asimilar los planteamientos teóricos y analíticos de la escuela estructuralista y la ciencia semiótica, tanto generales como aplicados a otros géneros, en particular folclóricos, sin perjuicio de que en el proceso de asimilación se haya incorporado el caudal de conocimiento disponible acerca del corrido, que confiere especificidad al método y cuya ampliación es el objeto último del presente trabajo.

### 3. Términos, método, procedimiento crítico.

Aunque el método analítico se detalla en la introducción al examen del *corpus* textual, sus presupuestos se aplican también a la visión panorámica del género ofrecida previamente, y se aluden a efectos de contraste en el acercamiento liminar al romance, de tal modo que se hace preciso consignar aquí ciertos conceptos y términos básicos, tanto relativos al encuadre general como al propio método, en particular la denominación de los distintos planos y otros elementos relevantes de análisis.

Para enfocar el estudio, nos valdremos a título orientativo del esquema de Jakobson [1960: 21-8] donde determina los elementos que intervienen en todo “acto de comunicación verbal”<sup>14</sup>, a saber: un *emisor* que envía un *mensaje* a un *receptor* a través de un medio de *contacto* (“un canal físico y una conexión psicológica”) en un *código* compartido por emisor y receptor, y que remite –el mensaje– a un *contexto* igualmente común a ambos. Como es sabido, Jakobson no sólo define así el hecho verbal, sino que aprovecha este

---

<sup>14</sup> Jakobson dice textualmente “the constitutive factors in any speech event, in any act of verbal communication” [1960: 21]; aunque *speech event* puede traducirse por *hecho verbal*, o del *habla*, en el estudio semiótico de los hechos lingüísticos ha hecho fortuna la noción de *discurso*, que ha adquirido no obstante una incómoda polisemia, designando tanto el texto lingüístico todo como la vertiente formal del mismo en los métodos analíticos; dado que aquí se ha optado por la segunda acepción, se empleará “acto” o “hecho verbal” para la primera. De otra parte, conviene evitar *discurso* y *texto* para aludir al acto en su conjunto, pues ambos términos equivalen más bien al elemento del *mensaje*, como también *enunciado*.

esquema para establecer una clasificación de carácter funcional, vinculando el énfasis en cada elemento a una función del lenguaje; de acuerdo con este planteamiento, la literatura, que dirige su atención al mensaje, cumple una función *poética*.

En virtud de la naturaleza literaria del corrido, el elemento observado en principio sistemáticamente es el mensaje, que debe entenderse como *texto* con su forma y contenido, o *significante* y *significado* en los términos de Saussure en su definición estructural del *signo lingüístico*, correspondiente al concepto de mensaje de Jakobson. La precisión obedece a que el código es obviamente la lengua, de lo que pudiera inferirse que representa la vertiente formal del enunciado en el esquema; sin embargo, resulta asimismo obvio que la noción funcional de *poética* aplicada al mensaje entraña el interés estético por la forma; por ello, cuando un acto comunicativo se centra en el código, Jakobson le atribuye la función *metalingüística*, ajena a los fines literarios. La posible confusión conceptual puede disiparse acudiendo a otro pilar de la lingüística moderna, L. Hjelmslev, quien desdobra cada categoría del clásico binomio –que denomina *expresión* y *contenido*– identificando una *sustancia* y una *forma* en ambas<sup>15</sup>; el énfasis en la sustancia de la expresión implicaría así la función metalingüística, mientras que el orientado a la forma expresiva tiene función poética. Dicho de otro modo, aunque el código de un hecho verbal sea la lengua, éste sólo adquiere carácter artístico si el esfuerzo comunicativo incide en la forma del código, no en su sustancia; la elaboración formal se materializa en el texto, o mensaje, que constituye pues el ámbito donde examinar las propiedades literarias de un hecho lingüístico.

En la vertiente del contenido cabe establecer una distinción análoga: si el acento recae en la forma del contenido, en su estructura, estamos ante un producto de función poética; en cambio, privilegiando la sustancia, el emisor revela un propósito metalingüístico de nuevo (etimológico, léxico), o bien una *función referencial*, la atribuida por Jakobson a los actos verbales centrados en el contexto. En un planteamiento literario estricto, la alternativa carecería de relevancia, siendo ambas opciones ajenas al campo de estudio; mas dado que el corrido, como se ha dicho, constituye un género literario peculiar en el

---

<sup>15</sup> Citado en Segre, 1985: 57-8.

que la atención al texto se conjuga en igualdad jerárquica con la dispensada al contexto, éste, en su dimensión referencial, se objetiva en lo posible y se incorpora en calidad de aspecto esencial del análisis metódico.

Así pues, de los componentes del esquema de Jakobson, el *mensaje* – texto– y el *contexto* se examinan sistemáticamente mediante el método diseñado para el análisis del *corpus*, y en torno a ellos se articula además la caracterización general del corrido, mientras que el *código*, siendo la lengua, constituye una referencia instrumental básica. Los tres elementos restantes son empero de gran relevancia, por la misma singularidad literaria del género, que se cifra primariamente en la trasmisión oral, tipo de *contacto* –canal– que implica de manera extraordinaria a *emisor* y *receptor*. La oralidad determina el modelo poético primigenio y la pareja relación entre texto y contexto, siendo por tanto el punto de partida epistemológico, consistente en la definición del folclor literario oral, calificado de *tradicional* o *folclórico*, por oposición a la literatura denominada *vulgar* o *popular masiva*, hacia la que evoluciona. Al margen de las matizaciones que precisa este planteamiento, puede afirmarse que en primer lugar se acomete un esbozo del género con perspectiva diacrónica, y a continuación el estudio sincrónico de una variedad actual dada; aunque la diferencia entre ambas aproximaciones está en el grado de sistematismo (esbozo general frente a estudio metódico), debe insistirse en su estrecho vínculo, ya que el método se funda en las premisas del enfoque diacrónico y su aplicación al *corpus* tiene por objeto comprobar la vigencia de aquéllas, que a su vez se formulan y organizan según los mismos principios que rigen la propuesta metodológica de análisis textual.

Muy brevemente, tal propuesta consiste, partiendo del afán de examinar los textos con la mayor objetividad y rigor posibles, en identificar y definir los elementos constitutivos del objeto estudiado, organizados en planos o niveles de análisis, y trazar las relaciones que se dan tanto en el interior de dichos planos como entre ellos; se trata pues de un procedimiento de *descripción* estructural, que Todorov contrapone a la tradicional *interpretación* [1964: 33-9] de corte subjetivo. La estructura descrita, importa reiterar, no es sólo la de la expresión textual, sino también la de su contenido, y la de los vínculos de ambos planos entre sí y con aquéllos sobre los que se proyectan, donde la unidad analítica, el elemento constitutivo, equivale ya al texto en su conjunto.

Este criterio funcional resulta óptimo para conciliar los análisis morfológico y semántico en un mismo vector epistemológico, orientado a la significación social última. Dicho de otro modo, se trata, en definitiva, de contemplar una doble dimensión textual, teniendo el texto material por producto literario, y su sentido funcional por el *texto* de una expresión sociocultural, por un enunciado semiológico.

Por lo que respecta al procedimiento crítico general del estudio, las citas académicas se identifican en el cuerpo de la redacción, incluyéndose entre corchetes a continuación el apellido del autor, el año de publicación de la obra y la página o páginas en que se localicen. La fecha corresponde a la edición original, no siempre coincidente con la manejada, pues se ha juzgado más relevante ubicar en el tiempo la aportación de la autoridad citada; cuando no se da tal coincidencia, el número de página(s) corresponde a la edición utilizada, cuya casa editora, lugar y fecha de publicación pueden comprobarse en la bibliografía, ordenada alfabéticamente por autores y año original de aparición de cada texto. Las citas literarias, en cambio, ya procedan de fuentes bibliográficas o discográficas, se anotan a pie de página, en el primer caso de acuerdo con el sistema indicado y, en el segundo, especificándose el nombre del intérprete o intérpretes, el título del álbum, la ubicación del texto en el mismo y el año de edición, tal y como vienen consignados en la discografía; la diferencia de citación radica en la frecuente imposibilidad de fechar con exactitud la composición y asignarle una autoría. En las notas a pie de página se incluyen también ampliaciones y precisiones a la redacción principal, así como las traducciones –propias– de las citas escritas originalmente y consultadas en lenguas distintas del español.

En fin, los anexos comprenden, además de la bibliografía y la discografía, un glosario de voces coloquiales o particulares de México, la transcripción de las entrevistas con los compositores estudiados, un índice alfabético de los corridos contemporáneos transcritos íntegramente, otro de los anteriores a 1970, así como un índice onomástico.

## **PRIMERA PARTE**

### **El corrido mexicano: una panorámica**



# 1. ENFOQUE

## 1.1. La dimensión folclórica

### 1.1.1. Concepto y estudio del folclor

El concepto de folclor constituye un punto de partida esencial para el estudio del corrido. Su complejidad es bien conocida, y un tratamiento en profundidad excede el objeto de este preámbulo; sin embargo, la frecuente utilización de la voz *folclor*<sup>1</sup> o su forma adjetiva para caracterizar el estadio inicial de nuestro género imponen una precisión del sentido en que viene utilizado aquí, útil a su vez para perfilar el encuadre epistemológico.

La propiedad del mismo término *folk-lore* ha sido objeto de debate y crítica desde que el británico W. Thoms lo acuñara en 1846 para designar el conjunto de *saberes –lore*<sup>2</sup>– propios del pueblo *–folk–*. Los elementos del compuesto, que se prestan sin duda a múltiples interpretaciones, han sido examinados por los estudiosos separadamente en un primer acercamiento definitorio<sup>3</sup>.

Del *lore* se ha abordado ante todo el aspecto pragmático, procediéndose a determinar sus productos y hechos característicos, tarea de interés menor para nuestra investigación, pues la poesía y las demás formas literarias se cuentan entre ellos sin discusión; es más, los estudios pioneros se ocupan de leyendas, mitos y cuentos, a los que se sumarán la música, la danza y otras modalidades artísticas, que han sido el principal objeto de análisis y reflexión al menos hasta mediados del siglo XX. Por supuesto, se ha prestado también atención a manifestaciones que no corresponden a géneros artísticos, como ceremonias,

---

<sup>1</sup> De acuerdo con el *DRAE*, que recoge las grafías “folclor” y “folclorista” (así como los derivados “folclórico” y “folclorista”), se empleará la primera por su mayor brevedad y fidelidad fonética al original; aunque se ha preferido casi siempre *folklore*, no encuentro motivos para mantener la “k” cuando “c” expresa el mismo sonido, máxime dado que la terminación consonántica “lc” (o “lk”), extraña al español, suscita la partición silábica “fol-klo-re”, desfigurándose de todos modos la dualidad verbal (inicialmente se escribió “folk-lore”) y semántica originales.

<sup>2</sup> La definición del *Concise Oxford English Dictionary* es: “cuerpo de tradiciones y conocimiento sobre una materia” (“a body of traditions and knowledge on a subject”) [2008, ed. digital].

<sup>3</sup> Para una idea general de las principales teorías y perspectivas, véase *The Study of Folklore* [1965], de A. Dundes, antología comentada de los escritos fundamentales sobre la materia, así como, del mismo autor, *International Folkloristics: Contributions by the Founders of Folklore* [1999] (no hay traducción al español, aunque sí, claro está, de muchos de los textos incluidos). En nuestra lengua y ámbito de atención destaca *Teorías del folklore en América Latina* [Ed. M. Dannemann, 1975]. Existen también artículos de gran valor sintético, como “Current Folklore Theories” [R. Dorson, 1963] o “Divergencias en el concepto del folklore y el contexto cultural” [A. Paredes, 1967; ampliado –en inglés– en 1969].



ritos y costumbres, diversos tipos de comunicación verbal (adivinanzas, chistes, proverbios)<sup>4</sup>, o el llamado *folclor material* (vestidos, orfebrería, etc.). A pesar de la heterogeneidad de estas expresiones, la noción de *lore* permite englobarlas justamente porque su criterio unificador no es de orden formal: el elemento común a todas ellas es el hecho de vehicular los conocimientos –saberes– que configuran una tradición ideológica<sup>5</sup>, y así una cultura.

*Folk*, que cumple una función adjetiva en el compuesto, reviste no obstante una importancia definitoria sustantiva, ya que denota el grupo humano portador del *lore*, al cual dota de especificidad. Su sentido original, según lo entienden los folcloristas clásicos, es el de *pueblo llano*, designando las clases *iletradas* o *incultas*, de tal modo que *vulgo* sería su equivalencia en español<sup>6</sup>; pero esta acepción la han juzgado objetable, por clasista, numerosos teóricos del siglo XX<sup>7</sup>, lo que ha llevado a la preferencia por el más democrático término *pueblo* – o *popular*– en la traducción de *folk*; sin embargo, además de al estrato social, *popular* remite al pueblo general del estado-nación y, hoy día, califica asimismo lo valorado y consumido a gran escala en una sociedad de masas, polisemia que deja sin efecto las propiedades distintivas de *folk*, que identifica un grupo social ajeno al dominante, cuyas expresiones no pueden coincidir con las de las clases instruidas, entre las cuales deben contarse tanto las refinadas de la *alta cultura* como las destinadas al gran público, que son populares debido a su amplia difusión, mas no folclóricas.

En suma, el neologismo inglés *folklore* se ha incorporado en casi todas las lenguas<sup>8</sup> a la terminología científica con el prestigio de un compuesto clásico grecolatino porque el concepto de *lore* integra las distintas formas expresivas

---

<sup>4</sup> Ya en 1815, J. Grimm detalla en su famosa circular los materiales del folclor a recolectar: canciones, leyendas, fábulas de animales, cuentos picarescos, chistes, festivales, costumbres, juegos, ceremonias, supersticiones, proverbios, frases hechas, símiles y juegos de palabras.

<sup>5</sup> S. Bayard concluye por ello que los materiales del folclor tienen en común ser hechos de pensamiento, “ideas creativas”, las cuales define y clasifica, si bien precisa que no se han de estudiar directamente, sino a través de sus manifestaciones [1953: 8].

<sup>6</sup> R. Corso, en su trabajo pionero *El folklore*, previene sobre la asimilación de “la afortunada palabra anglosajona” a términos como *pueblo*, *demos*, *laos*, etc., vinculándola al “*vulgus*, a la *plebs* o *plebecula* horaciana” [1923: 12].

<sup>7</sup> Así, A. Cortázar afirma que “quizás lo más propio fuera ‘vulgo’, pero la influencia cultista lo ha matizado con tal sentido peyorativo de bastardad y chabacanería, que nos ha inutilizado el término” [1954: 10-1]. Paredes, por su parte, apunta que “clases inferiores” es una “expresión profundamente antidemocrática” [1967: 30].

<sup>8</sup> En alemán sí existe el compuesto gemelo *Volkskunde*, pero la raíz germánica común a *folk* y *volk* no supone sinonimia en inglés y alemán modernos, pues el *Volk* alemán es también –y sobre todo– el *pueblo* en sentido nacional, de modo que no se da la distinción entre *folk* y *people* que explica la asunción universal del hallazgo de Thoms.

de un *patrimonio* o *tradición* cultural, y el de *folk*, aunque su definición diste de ser unánime, establece una clara distinción respecto de la polisémica noción de *popular*, precisando la naturaleza del grupo humano creador y depositario del *lore*; las respectivas cualidades generalizadora y especificativa concurren así en una acuñación sintética inigualada para definir este campo de estudio, lo que explica la escasa fortuna de las propuestas alternativas<sup>9</sup>.

La controversia definitoria que refleja la cuestión nominal se extiende al terreno epistemológico; aunque no se hayan pormenorizado todas las formas que abarca el *lore*, la mención de las más relevantes basta para apreciar las múltiples disciplinas involucradas (Historia, Literatura-Lingüística, Musicología), mientras que las peculiaridades del *folk* suscitan el interés de otras tantas (Sociología, Antropología, Psicología). Frente a esta pluralidad de enfoques, algunos teóricos han reclamado la autonomía de la Folclorística<sup>10</sup> y tratando de delimitarla, en especial frente a Literatura y Antropología<sup>11</sup>, si bien otros la adscriben a ésta o a campos científicos vecinos<sup>12</sup>. Como se ve, la polémica interdisciplinar apuntada en la introducción a propósito del corrido reproduce la que aqueja al folclor, ante lo cual conviene reiterar que, sin dudar de la singularidad literaria de sus expresiones, éstas no dejan de ser *textos* cuyo examen requiere de los instrumentos pertinentes, que son, además de los convencionales de la ciencia literaria<sup>13</sup>, los desarrollados por la Semiótica en tanto que estudio de la significación, pues la Folclorística adolece, a mi juicio,

---

<sup>9</sup> Corso [1923: 8-10] menciona y comenta buen número en varias lenguas: unas sustituyen *folk* por términos análogos (demología, laografía), desentendiéndose del *lore*, y algunas restringen además el estudio de lo popular (p. e., demopsicología); otras, las menos, inciden en el *lore* (p. e., la francesa *traditionnisme*); y las hay que son “traducción, paráfrasis o imitación del término anglosajón”, como la locución española *saber popular* o la italiana *tradizione popolare*.

<sup>10</sup> La disciplina tampoco tiene una denominación unánime; en las lenguas latinas se ha tendido a hablar de *ciencia* o *estudio* del folclor; en español, sobre todo en América, se emplea también *Folclorística* (del inglés *Folkloristics*), como en el presente trabajo; otra opción común es aludir a la *ciencia* con mayúscula inicial, y al objeto de estudio con minúscula (Folklore – folklore), si bien, a mi juicio, debería ser al revés en todo caso.

<sup>11</sup> Véanse Cortázar [1954: 12-7], Dundes [1965: 28-9] y Bayard [1953: 2-4].

<sup>12</sup> Así, Corso deslinda el Folclor de Literatura, Historia y Antropología, considerándolo parte de la Etnografía [1923: 8, 17-27]; D. Guevara afirma que es una “rama de la Antropología Cultural” [1975: 89]; y L. Mendieta que es una “disciplina auxiliar de la Sociología” [1949: 40].

<sup>13</sup> Dorson, folclorista de escuela antropológica, afirma: “La estética folclórica difiere sin duda de la artística, pero, aún así, el estudioso de la narrativa oral puede valerse de algunos conceptos de la crítica literaria. También él está escrutando un texto y considerando sus cualidades estructurales y lingüísticas” [1962: 29]. [“Folk aesthetic does indeed differ from art aesthetic, but still a student of oral narration can borrow some concepts from literary criticism. He, too, is scrutinizing a text and considering its qualities of structure and language”.]

de método propio de análisis textual<sup>14</sup>, mientras que aquélla integra el examen de texto y contexto, reconociendo a éste la particular importancia que reviste en las creaciones folclóricas, mas sin desconocer que el primero, como en nuestro caso y muchos otros en que dichas creaciones constituyen productos literarios, es en última instancia el objeto de estudio.

### **1.1.2. Rasgos semióticos: la transmisión oral comunitaria como texto y tradición**

Para el esbozo de los principales rasgos semióticos –contextuales– de la expresión literaria folclórica, resulta útil partir del ensayo de F. Utley [1961] en el que acomete una “definición operativa” del folclor literario a partir de otras veintiuna definiciones, donde identifica, tras un recuento estadístico, cinco términos cuya presencia constante los convierte en elementos de consenso para el propósito definitorio: *oral*, *transmisión*, *tradición*, *comunitario* y *vestigio (survival)*.<sup>15</sup> Por su mayor ambivalencia conceptual, conviene abordar primero los tres últimos, para examinar a continuación el capital proceso de trasmisión oral, si bien todos los elementos están vinculados, desempeñando la tradición y la comunidad un papel clave en dicho proceso.

La *tradición* es atributo principal de lo folclórico para los expertos, siendo de hecho, como se ha apuntado, el equivalente más fiel en español a *lore*, razón por la cual J. Caro Baroja estima que “el ‘Folk-lore’ es la ciencia de la tradición” [1967: 15]. Pero componer un soneto, digamos, supone atenerse a la tradición, y también ubicarse en las antípodas del folclor; aquélla puede además consistir en sucesivos actos de ruptura, como nos mostrara O. Paz, e incluso, según indica E. Hobsbawm, inventarse [1983]<sup>16</sup>. Para hacer de la tradición un

---

<sup>14</sup> Paredes suscribe esta opinión cuando alude a cierta escuela: “Para ellos el folklore es una disciplina independiente y ecléctica [...] combinando una variedad de métodos de la antropología, la psicología, la lingüística, la historia, la musicología y la crítica literaria. Lo que distingue el folklore como una disciplina independiente es la posesión de su perspectiva propia. Falta sin embargo definir claramente cuál es dicha perspectiva” [1967: 33]. El paralelismo con la Antropología es obvio, pues, a pesar de una vocación holística, sus ramas (social, biológica, cultural, lingüística), se nutren por fuerza de los métodos de las ciencias conexas.

<sup>15</sup> Las definiciones proceden del *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* [M<sup>a</sup>. Leach (Ed.), 1949: 398-403]. Aunque formuladas todas por estadounidenses, como indica el mismo Utley, resulta casi imposible encontrar, entre otras muchas aportaciones de folcloristas de distinta procedencia, alguna que no incluya al menos uno de los términos.

<sup>16</sup> La tradición espuria sería la inventada en la cultura actual de masas para legitimar prácticas recientes revistiéndolas de aura antigua, la cual debe distinguirse, subraya Hobsbawm, de la “costumbre, que predomina en las llamadas sociedades ‘tradicionales’” [1983: 1-2].

concepto operativo en este campo es entonces preciso acudir a la crucial observación de Bogatyrev y Jakobson de que “en el folklore perduran sólo las formas que tienen carácter funcional para la comunidad dada [...] apenas una forma queda sin función, se extingue del folklore” [1929: 10]; así, frente a la literatura culta, que puede expresarse en contra de la tradición y no siempre satisfacer una función social, “la existencia de una obra folclórica presupone un grupo que la acoja y sancione”, proceso que llaman “*censura preventiva de la comunidad*”<sup>17</sup> [Ibíd.: 11]. Esta singular incidencia del contexto se traduce en el carácter *empírico* del *lore*<sup>18</sup>, en el sentido de que la tradición no es un cuerpo normativo de ideas sino una praxis colectiva informal<sup>19</sup>; por ello se asimila lo tradicional a la misma realización folclórica, a las formas referidas por los teóricos rusos –que son los géneros–, y por tanto al *lore*, o bien, como hace R. Menéndez Pidal y se verá enseguida, a la transmisión oral.

De otro lado, la dimensión temporal de la tradición remite a la cuestión de la antigüedad, y al concepto definitorio de *vestigio*. Es sabido que los románticos, padres de la disciplina, ven en los productos folclóricos restos de un remoto devenir histórico, idea que ha persistido entre algunos estudiosos<sup>20</sup>, fundada, en aparente paradoja con el Romanticismo, en las tesis racionalistas de la Ilustración, según las cuales el sistema folclórico de creencias, asistemático e irracional, pertenece a un estadio primitivo de la evolución social humana<sup>21</sup>. Mas el corolario de esta óptica evolucionista, la percepción del folclor como reliquia, desconoce su naturaleza empírica, y por tanto evolutiva, que señala incluso un historiador como Hobsbawm al contraponer la “invariabilidad” de las tradiciones inventadas (“el pasado, real o inventado, al que remiten impone

---

<sup>17</sup> El resalte en cursiva es de los autores.

<sup>18</sup> Mendieta define precisamente el folclor como “cultura empírica de las sociedades humanas”, matizando que el empirismo deriva del carácter anónimo y espontáneo de la obra folclórica [1949: 22]. Idéntica definición propone R. Boggs en 1951 (citado en Bayard, 1953: 1).

<sup>19</sup> Como formula Cortázar [1945: 82]: “Por el camino ascendente de la experiencia colectiva se llega al folklore; nunca por la descendente trayectoria del precepto que deba aplicarse, de la teoría libresca que requiera ser interpretada por la práctica”.

<sup>20</sup> Corso asume el carácter primitivo del folclor al calificar su estudio de “etnografía del hombre rústico” o “del vulgo” [1923: 15, 25]; y A. Gramsci, fuera de toda sospecha de romanticismo, habla de un “museo de fragmentos” [1950: 135].

<sup>21</sup> Esta idea ha enfrentado a la Folclorística con la Antropología, o la Etnografía, competentes en el estudio de las sociedades primitivas. Su examen en clave folclórica, sobre todo en América respecto a las culturas precolombinas, lo rebate Cortázar [1945: 13-7] al señalar que cuentan con su propia lengua, instituciones, etc., siendo ajenas a la órbita folclórica informal. En Europa el debate apenas existe, pues, en ausencia de sociedades *aisladas*, el folclor se estima producto de las clases iletradas insertas en la misma *civilización*.

prácticas fijas –normalmente formalizadas”) a la innovación de la “costumbre”, sinónimo de tradición folclórica, que “no se puede permitir ser invariable porque ni siquiera en las sociedades ‘tradicionales’ es así la vida” [1983: 2]<sup>22</sup>; el grueso de los folcloristas del siglo XX suscribe esta concepción dinámica del folclor, cuya transmisión tradicional consideran un proceso antes que un objeto fosilizado, de lo cual se desprende su actualidad<sup>23</sup>.

La tradición, entonces, no pervive sólo porque la traiga el tiempo, sino por ajustarse a los valores, de vigencia actual, del colectivo receptor, que ejerce un papel activo en el proceso, lo cual conduce a considerar el elemento decisivo de la *comunidad*, sinónimo de *folk* en la discusión del término *folk-lore*. Como acaba de anotarse, la disyuntiva de si *folk* designa sociedades primitivas o grupos incultos dentro de las desarrolladas se ha resuelto a favor de la segunda en el seno de la Folclorística, de modo que, sin perjuicio de la validez de la mirada histórica a unas manifestaciones de indudable vieja raigambre, el aspecto diacrónico tiene menos utilidad definitoria que el sincrónico, desde el cual se observa el proceso folclórico, y la naturaleza de la comunidad.

Para delimitarla, los folcloristas se han planteado si ha de ser reducida, y aislada, lo que conduce el debate sobre su necesaria ruralidad, que A. Cortázar [1945: 83] afirma con argumento geográfico (“no se da con idénticos resultados sino en ámbitos reducidos, ‘a-islados’ [...] que, por su ubicación periférica, su ambiente rural y su lejanía geográfica son receptáculos predilectos de los conjuntos folclóricos más ricos y persistentes”), y D. Ben-Amos en términos semióticos [1971: 12-3]: “Para que se produzca el hecho folclórico, se precisan dos condiciones sociales: los intérpretes y la audiencia deben encontrarse en la misma situación y pertenecer al mismo grupo de referencia. Esto implica que la comunicación folclórica tiene lugar en un contexto en el que la gente trata cara

---

<sup>22</sup> “The past, real or invented, to which they refer imposes fixed (normally formalized) practices [...] ‘Custom’ cannot afford to be invariant, because even in ‘traditional’ societies life is not so”.

<sup>23</sup> La refutación de la obligada antigüedad del folclor la formulan, con otros muchos, von Sydow [1932/45: 221], Mendieta [1949: 12-3], B. Botkin [1962: 46], Dundes [1965: 2], Ben-Amos [1971: 8] o L. Díaz [1995: 17]. También D. Catalán, en relación al romance, defiende la actualidad del folclor: “Los millares de versiones extraídas de la tradición oral moderna no son leídas ya solamente como reliquias de una literatura tardo-medieval o renacentista conservadora preservadas en el congelador de las culturas rurales hispánicas o en los guetos judeo-españoles, sino como productos culturales actuales. El ‘Romancero tradicional moderno’ no interesa sólo por la información que proporciona o pueda de él extraerse para entender mejor el Romancero de los siglos XV o XVI, sino en sí mismo como realidad autónoma” [1997: I-xii].

a cara y se relaciona directamente”<sup>24</sup>. Otros estudiosos, en cambio, sostienen la posibilidad de que el folclor trascienda el mundo rural al abordar la dimensión espacial de la comunidad en abstracto, considerando, en lugar del aislamiento físico, su posición marginal respecto de la cultura dominante, como J. Martínez Ríos [1971: 125]: “Los grupos ‘folk’ son aquellos grupos marginales tanto por su ubicación ecológica como social, en tanto están –o han sido– marginalizados física y socialmente”<sup>25</sup>; la comunión del grupo se cifraría así en la identificación sociocultural entre sus miembros, que crean formas propias de comunicación para consolidar su identidad frente a lo exógeno<sup>26</sup>.

Desde este punto de vista, el hecho folclórico se da tanto en medios rurales como urbanos marginales de nuestra actual cultura de masas, donde las minorías cobran dimensiones notables; sin embargo, tan cierta constatación ha suscitado una idea acaso demasiado amplia de comunidad, que ejemplifica A. Dundes al definir el *folk* como “un grupo cualquiera de gente que comparte al menos un factor común” [1965: 2]. A esta definición de mínimos, que le lleva a considerar folclor, por ejemplo, los gestos constitutivos de un código familiar, y que refleja la tendencia a tildar de folclórico todo indicio de rito, jerga, etc., en una actividad grupal cualquiera, podría objetarse la omisión de que ese “factor común” es la identidad del grupo, transmitida en calidad de tradición. En este sentido y en concreto respecto al corrido se pronuncia A. Paredes, afirmando que una comunidad folclórica (que llama “*ballad community*” por centrarse en la balada) se distingue por atesorar una “tradición baladística”, que supone la existencia de “un *corpus* de baladas lo bastante amplio y coherente como para tener un impacto en la conducta de la gente”<sup>27</sup> [1963: 232].

Mas incluso definiendo en términos estrictos de tradición el grupo folclórico, su delimitación –ideológica– presenta dificultades, como señala J. McDowell también a propósito del corrido y en diálogo con la teoría de Paredes, ya que “el salto conceptual de la tradición baladística a la comunidad baladística es

---

<sup>24</sup> “For the folkloric act to happen, two social conditions are necessary: both the performers and the audience have to be in the same situation and be part of the same reference group. This implies that folklore communication takes place in a situation in which people confront each other face to face and relate to each other directly”.

<sup>25</sup> En éste sentido, véanse Botkin [1962: 47-8], Díaz [1995: 18-9] o M. G<sup>a</sup>. de Enterría [1995: 9].

<sup>26</sup> Una excelente indagación al respecto se debe a W. Jansen [1959], quien aborda la imagen que el grupo *folk* tiene de sí mismo (esotérica), y la que tiene de otros grupos (exotérica).

<sup>27</sup> “‘Ballad tradition’ implies a ballad corpus large and consistent enough to have a significant impact on the behavior of people”.

difícil de justificar a partir de datos etnográficos concretos”, de lo que resulta, en el plano epistemológico, la necesidad de reconocer el carácter abstracto – operativo– del concepto de comunidad folclórica, que el investigador describe como “comunidad humana hipotética que mantiene una tradición baladística activa proporcionando la orientación cosmológica representada en las baladas” [1981: 45]<sup>28</sup>. Con todo, a esta definición intrínseca sigue siendo preciso añadir el factor extrínseco que se venía apuntando, pues, al margen del peso que quiera atribuirse a la tradición que atesora la comunidad, y que la caracteriza, ésta se define también con arreglo a sus relaciones con las formas expresivas y modelos culturales externos. Dicho de otro modo, si la teoría inclusiva acierta a superar la idea de vestigio rural y señalar la actualidad del folclor, cifrada en el mantenimiento activo de una tradición, no alcanza a perfilar el fenómeno al otro lado del espectro, i. e., cuándo la comunidad deja de ser sujeto folclórico para insertarse en una cultura nacional, masiva, que es la clave del proceso de identidad y diferenciación que distingue al folclor, como indica B. Botkin: “Para que exista un grupo folclórico, debe haber no sólo segregación o aislamiento parciales (el aislamiento completo ya no es posible), sino también integración [...] el estudio del folclor se convierte en un estudio de la aculturación, el proceso mediante el cual el grupo folclórico se adapta a su entorno y al cambio asimilando nuevas experiencias y generando formas novedosas”<sup>29</sup> [1962: 47].

Además de colectivo, el mecanismo de dicho proceso tiene, como se decía, carácter funcional, aspecto en el que han ahondado algunos folcloristas especificando las funciones que cumple la comunicación folclórica. El esfuerzo de síntesis más notorio es tal vez el de W. Bascom, quien consigna cuatro funciones básicas [1954: 290-5]: la primera corresponde a la voluntad de entretener, constante en la literatura por y para el pueblo; la segunda es la función educativa, prominente en el campo folclórico por cuanto constituye una vía alternativa a la educación escrita y reglada; la tercera consiste en vehicular

---

<sup>28</sup> “The conceptual leap from ballad tradition to ballad community is difficult to justify from concrete ethnographic data”. // “a hypothesized human community which supports an active ballad tradition while providing the cosmological orientation represented in those ballads”.

<sup>29</sup> “In order to have a folk group there must not only be partial segregation or isolation (complete isolation is no longer possible) but integration [...] the study of folklore becomes a study in acculturation –the process by which the folk group adapts itself to its environment and to change, assimilating new experience and generating fresh forms”. J. Martínez apunta a su vez que es preciso “inquirir por el proceso de marginalización [...] y por la perspectiva que tienen los grupos ‘folk’ de subsistir frente a la modernización y la standarización cultural” [1971: 124].

la cultura propia, para lo cual el folclor se erige en portador de la identidad y los valores comunitarios; la cuarta, indisociable de la anterior, sería la función conservadora, encaminada a mantener dichos valores mediante el elogio de lo convenido y la crítica a toda desviación de la norma<sup>30</sup>. A pesar del interés orientativo de estas clasificaciones, las propiedades funcionales indicadas son aplicables a otras expresiones literarias cultas; por ello, lo específico del folclor no reside en las funciones mismas, sino en la singular intervención de la comunidad, que las fija con arreglo a una tradición, la cual, aunque empírica e intuitiva, no deja de constituir un acervo ideológico –y estético- bien definido.

La transmisión oral es consustancial a buena parte de las manifestaciones del folclor, y a cuantas se integran en su esfera literaria; por ello Utley, al final de su travesía por múltiples definiciones, concluye simplemente que la literatura folclórica es “*literature orally transmitted*” [1961: 13]. Los rasgos que la distinguen de la escrita, y exigen así un enfoque específico, son la *apertura* del texto, es decir, que carece de forma fija, recreándose en cada acto trasmisor; el carácter de *representación* de dicho acto; y su *autoría colectiva*. Tales rasgos se corresponden obviamente con los elementos contextuales recién expuestos, pudiendo sintetizarse en la noción de proceso comunitario empírico; asimismo, como anticipaba, la transmisión oral encarna para muchos folcloristas la misma tradición, pues no sólo representa la praxis colectiva por excelencia, sino que es el propio texto, y por tanto el *lore*, el patrimonio de la comunidad. De este planteamiento deriva el concepto de poesía *tradicional* formulado por Menéndez Pidal [1922: 73-4]:

Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular. [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla. Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición [...] al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo como en los casos precitados, sino que sintiéndola suya [...] la reproduce emotiva e imaginativamente y, por lo tanto, la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven

---

<sup>30</sup> Mendieta [1949: 23-7] propone una clasificación más densa y matizada, que incluye ocho funciones (conservadora, ética, patriótica, estética, de diferenciación, de unificación, económica y mantenedora de la distancia social), si bien, aparte de la coincidencia de la primera y salvo la estética, en cierto modo asimilable a la función de entretenimiento, todas pueden considerarse contenidos de las funciones educativa y trasmisora de la identidad señaladas por Bascom.



y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente *tradicional*, bien distinta de la otra meramente *popular*. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de la poesía por el pueblo [...] en la reelaboración por medio de las variantes.

De acuerdo con esta dicotomía, en adelante denominaré *tradicional* o *folclórico* el tipo de corrido de transmisión oral, o el marcado por sus principales rasgos aunque no se dé en un marco de oralidad estricta. En contraste, cabría calificar de *popular* la clase de textos dirigidos al pueblo que adoptan algunas formas de la oralidad pero no se crean ni transmiten mediante el proceso tradicional. Sin embargo, la polisemia de la voz “popular” hace aconsejable matizarla, a lo cual se suma que, dentro de esa vasta categoría –a la que pertenecen la inmensa mayoría de los corridos–, es preciso distinguir entre las piezas de autoría culta marcadas por la escritura y las de inspiración popular pero ajenas ya a la tradición folclórica por inscribirse en una cultura de masas y verse así también influidas por modelos letrados, distinción matizada en el siguiente epígrafe. Mas puede anticiparse que a este último tipo de corrido sí cabe llamarlo con justicia *popular*, aunque se adjetivará a menudo (*genuino* o *auténtico*) para evitar la imprecisión polisémica; por su parte, el corrido de creación más o menos culta se designará *popularizante*, *popular masivo* o, sobre todo, *vulgar*, en aras de la brevedad y una mejor distinción, a pesar de su estigma<sup>31</sup>.

Además de esta diferenciación clave, en el pasaje citado Menéndez Pidal enuncia la mecánica de la autoría colectiva, cifrándola en la “reelaboración”; esta característica del acto trasmisor ha suscitado la subestimación del papel desempeñado por la colectividad tanto desde la crítica literaria convencional como por parte de los que ven en toda creación un fenómeno de iniciativa personal, para quienes los textos orales tienen siempre una fuente culta individual que el pueblo sólo recibe y modifica; se retoma así el elemento de *vestigio* en el folclor, cuyas obras, además del tiempo, recorrerían la escala social, de arriba abajo<sup>32</sup>. Sin embargo, tal concepción es ajena a la lógica de la

---

<sup>31</sup> Esta opción parece contradecir la traducción propuesta de “*folk*” por “vulgo”; mas dado que *folclor* se ha erigido en término específico que no precisa traducción, bien puede usarse *vulgar* como alternativa a *popular* y frente a *folclórico* o *tradicional*, como hacen los romancistas.

<sup>32</sup> El caso más notable y citado es el de H. Naumann, quien en su *Grundzüge der Deutschen Volkskunde* [Fundamentos del folclor alemán, 1922] considera el folclor un “bien cultural decadente” (“*versunkenes Kulturgut*”) que procede de las creaciones de las “clases superiores” [citado y comentado en Dorson, 1963, 97]. Dorson apunta que también la escuela finlandesa,

transmisión oral, que discurre al margen de la noción moderna de autoría original, como elucidan Bogatyrev y Jakobson [1929: 15-6]:

Para la ciencia del folklore no es esencial el origen ni la naturaleza de las fuentes –que son extrafolclóricas, sino el hecho del préstamo, la selección y transformación del material tomado. Vistas así las cosas, la conocida tesis de que “el pueblo no produce, reproduce”, pierde valor, ya que no estamos en condiciones de trazar una frontera infranqueable entre producción y reproducción, ni de tener en menos, en cierto modo, a la segunda. La reproducción no significa recepción pasiva, y en este sentido no hay diferencia de principio entre Molière, que adaptaba piezas antiguas, y el pueblo que, en palabras de Naumann, “destripa un canto”.

La irrelevancia de la originalidad personal ha favorecido de otra parte la visión romántica que atribuye al pueblo todo la virtud creadora, idealismo muy contestado por numerosos folcloristas que han indagado en la mecánica de la transmisión, señaladamente por C. von Sydow, quien distingue entre “portadores activos y pasivos”: “Sólo unos pocos portadores de tradición activos están dotados de buena memoria, viva imaginación y capacidad narrativa para transmitir los cuentos” [1932/45: 231]<sup>33</sup>. El criterio de posesión de cualidades expresivas y mnemotécnicas permite en efecto matizar la idea abstracta de la colectividad como agente del proceso, y sobre todo introducir la relevante figura del *intérprete* en su escrutinio, si bien desvirtúa un tanto la comprensión de la praxis colectiva al trasladar el sesgo individualista del terreno de las fuentes y la originalidad al del acto trasmisor, en el que la comunidad folclórica sigue gozando empero del protagonismo, pues el *portador* está sujeto tanto a la tradición como a la audiencia; su relación con ambas, que se da en dos planos superpuestos, revela el funcionamiento comunitario de la transmisión oral, y de los elementos distintivos de apertura y representación que lleva aparejados.

En el primer plano se contraponen tradición e innovación, que D. Catalán describe como “las dos fuerzas, invención y recuerdo, que rigen la vida de la poesía tradicional”, y cuya confluencia resulta en “la colaboración de múltiples cantores sucesivos que han venido aplicando insistentemente su imaginación a la misma idea poética, rehaciéndola al mismo tiempo que la recordaban” [1959:

---

en su método “histórico-geográfico”, asume que todas las versiones de un cuento proceden de un arquetipo creado en un lugar y momento concretos de manera consciente [Ibíd.: 94], sugiriendo así un origen individual del texto oral.

<sup>33</sup> “Only a very small number of active bearers of tradition is equipped with a good memory, vivid imagination, and narrative powers to transmit the tales”.

14-15]. Esta dinámica repercute esencialmente en el *texto oral*, que no queda fijado como en la literatura escrita sino que “vive en variantes”, según indicaba ya Menéndez Pidal, configurando la suma de tales variantes un texto *abierto*; la apertura es la materialización de este proceso diacrónico, que Bogatyrev y Jakobson plantean en términos de lingüística saussureana: “Como la lengua, la obra folclórica es extrapersonal y tiene sólo existencia potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua” [1929: 12-3]. A partir de esta analogía, puede establecerse otra para delimitar la contribución del intérprete, basada en el concepto de *neologismo*: la innovación debida a los portadores activos ponderados por von Sydow cristaliza sólo en la tradición, como los neologismos en el sistema de la lengua, cuando es asumida por los “sucesivos cantores”.

Ahora bien, el carácter empírico de la oralidad hace que la aceptación de las innovaciones se sancione en el segundo plano señalado, donde se inscribe la interacción entre intérprete y audiencia, consistente en la *representación* o *performance* (actuación) del primero, y en el que la segunda actúa en calidad de *censora*; ambos planos convergen, pues al diálogo diacrónico entre legado y recreador se superpone el de éste con su público, que encarna la tradición misma en el hecho sincrónico de la representación. Por ello, así como no puede trazarse una frontera nítida entre creación y recreación en términos de autoría, la atribución de un papel activo al intérprete y pasivo a la audiencia tampoco refleja la mecánica de la transmisión oral, donde emisor y receptor son agentes de un mismo proceso colectivo, que B. Mariscal insta a distinguir de otros tipos de comunicación oral que “requieren del ingenio de individuos especialmente capacitados, quedando excluida la mayoría de los receptores de la posibilidad de apropiarse el texto y participar en la cadena de transmisión” [1992: 349]. Esto no quiere decir que el recitador folclórico carezca de dotes expresivas propias, mas sí que las ejerce sin afán de originalidad ni especialización, a diferencia del juglar profesional, en cuya representación, apostilla Mariscal, “la innovación es algo consciente con la que el cantante busca impresionar a su auditorio y no el resultado del lento reajuste a los cambios en el referente que sufren los textos tradicionales” [Ibíd.].

En suma, los términos de partida para delimitar los rasgos contextuales del folclor literario (transmisión, oral, tradición, comunidad y vestigio), considerados desde diversas ópticas y relacionados entre sí, arrojan una fórmula definitoria según la cual, tras sustituirse la noción de vestigio por su contraria, el proceso dinámico, y aplicarla transversalmente al resto de los elementos, el hecho folclórico literario consistiría en la (re)creación y transmisión oral colectiva de ciertas formas o géneros, tradicionales no tanto por su antigüedad como por la funcionalidad actual de sus valores en el seno de la comunidad, caracterizada por la especificidad de dichos valores y formas, y por el grado de marginalidad que comporte su preservación frente a los modelos comunicativos ajenos propios de la cultura dominante.

### **1.1.3. La poética oral tradicional**

Los recursos expresivos típicos del folclor literario responden, naturalmente, a las peculiaridades de los aspectos contextuales descritos, lo cual supone que, si la mayoría no son exclusivos del folclor, se conjugan entre sí conforme a una dialéctica comunitaria de innovación y tradición para generar un estilo específico, que no por intuitivo o empírico, como imponen la transmisión oral y la consiguiente apertura de unos textos nunca fijados, deja de constituir un estilo definido; dicho de otro modo, con P. Bénichou, tal estilo “no consiste únicamente en costumbres de elocución propias del grado de cultura de los recitantes; tiene sus fórmulas, sus giros, sus figuras peculiares, extrañas al habla común. Responde con evidencia a cierto ideal de expresión literaria; en él vive y perdura lo que se puede llamar una escuela poética, aunque nunca organizada como tal, y actuando sin maestros ni doctrina; escuela poética implícita, tan original como cualquier otra” [1994: 228].

Esta poética implícita ha sido tenida por irrelevante desde un punto de vista estético por los primeros estudiosos del folclor literario, debido a su aparente sencillez; mas al desinterés subyace cierta incompreensión del fenómeno, cuya singular naturaleza, en particular el carácter abierto de los textos, hace un tanto inasible la identificación de sus reglas compositivas, y requiere de instrumentos analíticos de los que adolecían los folcloristas del XIX. De esta idea parte P. Zumthor cuando afirma [1982: 387]:

La norma es menos definible en términos de lingüística que de sociología. Pero (por esa misma razón) la poesía oral comporta generalmente más reglas, y más complejas, que la escrita: en las sociedades de intenso predominio oral, constituye a menudo un arte mucho más elaborado que la mayor parte de los productos de nuestra escritura.<sup>34</sup>

La definición sociológica de la poética oral –que Zumthor llama aquí “norma”– supone la adopción de una perspectiva semiótica, que atiende a la peculiar incidencia del contexto en los textos folclóricos, si bien no debe perderse de vista que dicha perspectiva se aplica a un producto literario, el cual encierra la fascinante paradoja de ser resultado de un complejo proceso de transmisión y, al tiempo, plasmarse en un esquema compositivo diáfano, fácilmente asimilable por los receptores y recreadores; si toda obra literaria presenta, claro está, una estructura, “mientras que el poeta sofisticado puede disfrazar su estructura, la poesía folclórica tiende a patrones muy evidentes”, requisito “necesario para dotar de sentido formal a una representación oral” [A. Paredes, 1964: 117]<sup>35</sup>.

El primero en constatar la existencia de reglas de composición distintivas de la literatura oral fue A. Olrik, quien, en 1909, identifica las *leyes épicas* que regirían la poesía folclórica<sup>36</sup>; aunque el elenco es heterogéneo, contiene los principales rasgos de la oralidad literaria y, sobre todo, se asienta en una visión estructural precursora, pues Olrik considera estos elementos constructivos comunes a distintos géneros (los engloba bajo la noción de *saga*, que incluye cuentos, canciones, leyendas y mitos), y, al emplear el término *leyes*, subraya la configuración de una poética dada a partir de dichos elementos de carácter estético<sup>37</sup>. Sin ánimo de exhaustividad, se exponen a continuación los más relevantes, que definen también el estilo de la variedad tradicional del corrido.

---

<sup>34</sup> “La norme en est moins définissable en termes de linguistique que de sociologie. Mais (pour cette raison même) la poésie orale comporte généralement plus des règles, et plus complexes, que l’écrite: dans les sociétés à forte prédominance orale, elle constitue souvent un art beaucoup plus élaboré que la plupart des produits de notre écriture”.

<sup>35</sup> “Whereas the sophisticated poet may disguise his structure, folk poetry works toward very evident patterns. [...] This is necessary to give a sense of form to an oral performance”.

<sup>36</sup> Aunque Olrik era danés, el texto original apareció en alemán, si bien se ha manejado la versión inglesa editada por Dundes, en cuyo título se traduce “*Dichtung*”, *poesía*, por *narrativa*, opción razonable por cuanto *Dichtung* tiene un sentido lato de *creación*, similar a la *poiesis* griega, y los textos épicos estudiados son poemas narrativos, o directamente relatos.

<sup>37</sup> J. Pentikäinen [1997: 225] atribuye el concepto de *ley épica* al noruego M. Moe en 1889, pero es Olrik quien lo desarrolla. La procedencia nórdica de estos pioneros se debe a su integración en la *escuela finlandesa*, artífice del primer método analítico riguroso del folclor, basado en el cotejo de elementos textuales mas centrado en el contenido y la determinación del arquetipo original, siendo Olrik el primero en atender prioritariamente a los elementos formales.

Un primer rasgo básico, que Olrik llama *ley de esquematización* [1909: 138], es la sobriedad expresiva, condicionada por la necesidad de retentiva en la transmisión textual, que impulsa al cantor a suprimir lo superfluo manteniendo lo esencial; es por ello que incluso los géneros folclóricos en verso, como el corrido, son de índole narrativa, careciendo del lirismo subjetivo y las florituras comunes en la poesía culta. La tendencia se plasma en el ámbito morfológico, como ejemplifica A. Sánchez Romeralo en su estudio de romance y villancico, que comparten el predominio de sustantivos y verbos frente a adjetivos [1972: 227-8], y sobre todo en el sintáctico, caracterizado por su “rápida andadura”, término acuñado por Dámaso Alonso en referencia al *Poema del Cid*, y que supone el uso de “oraciones breves, con pocos grupos fónicos por oración”, y “una sintaxis suelta, con un sistema muy limitado de nexos de enlace, amplio uso de la yuxtaposición, y extrema simplicidad en los períodos paratácticos e hipotácticos” [Ibíd.: 225]. La sencillez sintáctica se debe para Paredes a que “la subordinación de unas ideas a otras en el pensamiento, de unas cláusulas a otras en la lengua, es signo de sofisticación, mientras que la disposición paralela de cláusulas independientes de igual valor es más típica de la mente folclórica y primitiva”<sup>38</sup> [1964: 120]. La primacía de la yuxtaposición se traduce asimismo en la escasez de encabalgamientos en los géneros en verso.

Vinculada a la anterior está la tendencia a la *repetición*, también *ley* de Olrik, que responde sin duda a las estrategias mnemotécnicas impuestas por la transmisión oral, pero es asimismo consustancial a la construcción del ritmo, y por tanto a los géneros poéticos como el nuestro; el verso en sí constituye ya una organización reiterativa, acentuada por la fijeza de la métrica y el juego de la rima<sup>39</sup>; comunes a verso y prosa son además diversas figuras retóricas que, al margen del grado de consciencia de su uso, se generan a partir del efecto repetidor (anáfora, aliteración, aglutinación, etc.)<sup>40</sup>; en fin, el recurso más propio del estilo oral es la elaboración del discurso a base de *fórmulas*, que se reconocen como tales por su aparición reiterada en distintos textos.

---

<sup>38</sup> “The subordination of some ideas to other ideas in thought, of some clauses to other clauses in language, is a mark of sophistication, while the parallel arrangement of independent clauses of equal value is more typical of the folk and primitive mind”.

<sup>39</sup> El estribillo propio de la canción consiste también obviamente en la repetición, pero importa anticipar que es extraño al corrido tradicional.

<sup>40</sup> A. Sánchez señala que esta clase de recursos sirve a un “efecto de intensificación”, que genera la abundancia tanto de repeticiones como de exclamaciones [1972: 229].

La *oposición (ley del contraste)* es otro mecanismo constructivo esencial de la poética folclórica, rica en paralelismos, antítesis y otras figuras retóricas cuyo denominador común está en el patrón *binario*, patente en múltiples planos más allá del estilístico, pues también personajes, situaciones e ideas se definen por contraposición. Olrik señala leyes relativas a los personajes que emanan de este planteamiento dual<sup>41</sup>, mas formula asimismo una *ley del tres* de alcance general, en efecto visible en mitos y cuentos, si bien se observa sobre todo con función simbólica (las tres pruebas que enfrenta el héroe, los tres pretendientes de la princesa, etc.), mientras que el diseño binario sirve antes al fin estructural. En ocasiones, la adscripción a uno u otro molde compositivo resulta discutible, pues la técnica del contraste, por su esencia dialéctica, comporta una síntesis, la cual puede considerarse un tercer elemento del patrón o, como hace Paredes [1964: 123], una superposición ternaria sobre la estructura binaria; un buen ejemplo se encuentra en los bloques de introducción y conclusión del corrido, constitutivos de una simetría que enmarca el desarrollo argumental, pero que, sumados a éste, integran en rigor un texto tripartito.

También en los modos de representar el discurso deja su marca la oralidad; el principal es el narrativo o diegético, que, como se ha apuntado, se encuentra incluso en las expresiones en verso, ya desde los primeros cantos épicos, y por supuesto es distintivo del grueso de los géneros orales (leyendas, cuentos, mitos). La narración folclórica se caracteriza, en consonancia con la sencillez estilística y la escasez de subordinación, por la *linealidad*, que Olrik identifica en su ley del *hilo narrativo único*, señalando que el desarrollo argumental nunca retrocede, a lo cual se puede añadir que tampoco se relatan acciones paralelas o simultáneas ni se encastran por lo común unas en otras. El corrido, según la teoría más extendida, debe su nombre justamente a la continuidad narrativa, que lo distingue de los géneros líricos a los que se asemeja en apariencia pero cuya estructura no es lineal, ni unitaria la exposición del contenido<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Se trata de la *ley de dualidad escénica*, i. e., la intervención de sólo dos personajes en cada escena o episodio, y la *ley de los gemelos*, complementaria de la del *contraste*, en el sentido de que, si los personajes principales se caracterizan mediante este último, los secundarios suelen presentar cualidades idénticas, simetría que es también una dualidad.

<sup>42</sup> Por *unitaria* ha de entenderse *monolítica*, en el sentido de que se desarrolla una sola trama a la que sirven todos los elementos narrativos. Olrik recoge este matiz en su ley de la *unidad argumental*, así como en la de *concentración en un personaje principal*, definitoria de los géneros épicos o heroicos.

En este marco de predominio narrativo resalta empero el frecuente recurso al modo de representación mimético, i. e., el empleo del *estilo directo*, que Olrik recoge también en su *ley de plasticidad de las situaciones clave*, vinculándolo, al recalcar el factor plástico de estas “situaciones esculpidas”, con una función mnemotécnica: “Las escenas transmiten a menudo no un sentido de lo efímero sino más bien cierta cualidad de persistencia en el tiempo”, pues “poseen la capacidad singular de incrustarse en la memoria”<sup>43</sup> [1909: 138]. Menéndez Pidal señala también este rasgo en el romance, introduciendo el concepto de *actualización* tan caro a la escuela romancística y asociando la propensión dramática a una viveza figurativa y cotidiana general: “El poeta popular prefiere, más que narrar los hechos, actualizarlos, expresando la emoción afectiva o la impresión sensual recibida ante la acción que imagina como presente ante los ojos. En vez de describir, parece que ve las personas y sus gestos, y los lugares en que se mueven; en vez de referir un diálogo, parece que escucha hablar a los personajes [...] las palabras que cada persona dice manifiestan su acción como en el drama” [1916: 285].

Los recursos formales expuestos constituyen, a grandes rasgos, la poética oral que servirá de referencia al método analítico diseñado para estudiar el corrido discográfico actual partiendo de un modelo inicial. Estos recursos son comunes en la oralidad mas no exclusivos de ésta, empleándose en toda clase de creación literaria; la *fórmula*, elemento apuntado como ejemplo de repetición pero que reviste mayor complejidad, es en cambio distintiva del discurso folclórico, no tanto por su recurrencia, que también se da en la literatura culta y la popularizada, sino por su singular y múltiple funcionalidad.

M. Parry, que revolucionó los estudios homéricos con su análisis de la técnica compositiva oral de la epopeya, define la fórmula como “un grupo de palabras que se emplea regularmente en las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada”<sup>44</sup>. La condición de “grupo de palabras” y el requisito métrico llevan en principio a ubicarla en el plano signifiante, y a diferenciarla así del *motivo*, unidad de significado de realización expresiva

---

<sup>43</sup> “The scenes frequently convey not a sense of the ephemeral but rather a certain quality of persistence through time. [...] possess the singular power of being able to etch themselves in one’s memory”.

<sup>44</sup> “A group of words, which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea” [1930; citado en A. Lord, 1960: 30].



varia<sup>45</sup>, cuya fijeza se da en el contenido. Ahora bien, como el significante oral está sujeto a apertura, la fijeza formularia es sólo aproximada; en el corrido, p. e., la típica “con su pistola en la mano” puede trocarse por “con *la* pistola en la mano”, o variar el tipo de arma, sin que ello impida reconocerla. Pero esto supone a su vez que el deslinde de expresión y contenido es artificial, y sólo útil como punto de partida explicativo; no en vano remata Parry su definición indicando la función de “expresar una idea”, que también se recoge en la usual caracterización de la fórmula como *sintagma lexicalizado*; si “lexicalizar” es “hacer que un sintagma llegue a funcionar como una unidad léxica” [DRAE, 1992: 1250], cabe concluir que se trata en efecto de un recurso expresivo, mas de orden semántico, razón por la cual Catalán considera las fórmulas el *léxico* o *vocabulario* poético de la lengua romancística [1997, II: 158].

Esta función semántica dificulta la distinción de fórmula y motivo, pues, aunque éste pueda plasmarse estilísticamente de diversas maneras, el estilo folclórico consiste precisamente en expresar los motivos, las “ideas esenciales” a las que aludía Parry, por medio de los enunciados fijos recurrentes que constituyen las fórmulas, no siempre, claro está, pero con mucha frecuencia. El mecanismo retórico desde este punto de vista léxico es complejo, ya que, si en ocasiones la fórmula expresa el motivo directamente, por simple denotación, puede asimismo funcionar como un tropo literario, remitiendo su significado primario a otro connotado que corresponde al motivo (o a un segundo motivo); por ejemplo, “con su pistola en la mano”, además de denotar que un personaje va armado, connota la valentía en el corrido.

En la medida en que tal mecanismo retórico puede darse sólo en un marco convencional específico, la fórmula funciona tanto a escala sintagmática como paradigmática, por cuanto permite vincular su empleo a un género o un estilo determinados; en este sentido, nótese que el rasgo definitorio de la repetición se comprueba en el paradigma, ya que no se trata de su reiteración en un solo texto, como sucede p. e. con la anáfora, sino en sucesivos textos, en virtud de la cual todos ellos se entienden pertenecientes al mismo modelo expresivo. Esta particularidad distingue además a la fórmula folclórica de los no menos

---

<sup>45</sup> Aparte de ubicarse en distinto plano, el motivo no es exclusivo de la literatura oral, ni puede serlo, pues constituye un instrumento de análisis del contenido aplicable a todo texto.

formularios *clichés*<sup>46</sup>, susceptibles de empleo en diversos tipos literarios; más aún, su valor modélico es tal que el sintagma fijo puede incluso corresponder a una frase hecha, p. e., “ser un gallo jugado” en el corrido, metáfora común de la valentía y la destreza que, a fuerza de utilizarse para describir al héroe, ha pasado a integrar el léxico propio del género.

La multifuncionalidad de la fórmula se observa también en el hecho de que, junto a las propiedades léxicas, ostenta en el ámbito sintagmático otras de tipo estructural. En el corrido, el ejemplo más nítido se encuentra en “vuela, vuela, palomita”, apóstrofe que no remite a su significado ordinario ni expresa tampoco metafóricamente otro distinto, sino que indica que el recitador se dispone a concluir el poema; el designio es aquí que la audiencia reconozca las marcas estructurales del texto a pesar de los cambios a los cuales pueda verse sometido en el marco de la transmisión oral y la consiguiente apertura textual, designio al que se suma de nuevo el de identificación genérica, pues, al detectar la fórmula, el público reconoce de inmediato que la composición es un corrido, y no una canción o un bolero, digamos<sup>47</sup>. Un caso análogo universal es la fórmula “érase una vez”, cuya fijeza no es rígida, cabiendo la variante “había una vez”, y que, lejos de significar sólo un hecho del pasado, anuncia el inicio del relato, así como que se trata de un tipo (paradigma) determinado de cuento, infantil, o *maravilloso*, como propusiera Propp.

En breve, la literatura folclórica oral se distingue en la expresión por su notable grado de elaboración tras la apariencia de sencillez: la estructura evidente y lineal del texto, las repeticiones, contrastes, y las señeras fórmulas, además de responder al singular proceso de transmisión, es decir, a las necesidades retóricas de la oralidad y la representación, revelan la existencia de una poética precisa. Más aún, y a pesar de que las *leyes* o recursos expresivos convencionales esbozados sean comunes a varios géneros –los de carácter épico narrativo, en prosa o en verso–, el folclor no sólo constituye una

---

<sup>46</sup> Lord señala que la definición de fórmula de Parry tiene la virtud de suprimir “el oprobio ligado a ‘clichés’ y ‘estereotipos’” [1960: 30]. En el ámbito léxico de nuestro método analítico, la identificación de las fórmulas se contrapone a la de clichés y refranes.

<sup>47</sup> Como se detallará, el tipo formulario que funge en el plano léxico y sirve a la construcción del relato se denominará *fórmula narrativa*, mientras que el de función distributiva adicional, al que se suman otros debidos a la subjetividad del estilo *vulgar*, se llamará *fórmula metanarrativa*; sin embargo, ambas clases representan, con su funcionalidad múltiple y proyección paradigmática, la mecánica formularia peculiar del folclor literario.

“forma específica de creación”, como postulan Bogatyrev y Jakobson, sino que, conforme a los contenidos y funciones de cada tipo de texto, se articulan unas reglas compositivas determinadas, o, en términos de los investigadores, “la multiplicidad de estilos suele corresponder en el folklore a la multiplicidad de géneros” [1929: 11]. Esta especificidad, en su dimensión general, permite distinguir en el seno del corrido los rasgos de la poética folclórica, mezclados desde su origen con los más homogéneos e inespecíficos que le imprime su desarrollo en el marco de la literatura de masas; por su parte, la especificidad genérica hace posible reconocer la personalidad estética propia del corrido frente a la de otros géneros folclóricos o populares coetáneos y avecindados.

## 1.2. Las dimensiones populares

A pesar de constituir su principal seña de identidad, la oralidad no es exclusiva de la literatura folclórica; la variedad de corrido que denominaremos *vulgar* de acuerdo con la nomenclatura romancista, generada por editores populares e *ingenios menores* y divulgada en hojas sueltas, siguió recibéndose oralmente en su mayoría, porque los textos se recitaban o cantaban en la plaza pública; y aún en nuestro tiempo, tan alfabetizado, la transmisión oral persiste con vigor, como indica L. Díaz [1995: 20] al considerar la “comunidad urbana actual”, que

mayoritariamente consume poesía a través de las canciones que escucha en la radio, en la televisión, o a través de discos y conciertos en directo, y conoce, sobre todo, las novelas que la radio y la televisión le ofrece en adaptaciones pensadas para esos medios. ¿Qué sucede entonces?: que una sociedad “altamente tecnificada” sigue utilizando la oralidad en una proporción abrumadora, produciendo y consumiendo literatura por –y para– la voz y el oído.

Así, las diferencias entre los distintos tipos de corrido identificados no se corresponden con distintas vías de transmisión, sino con modalidades diversas de la oral, cuya naturaleza depende por lo demás de otros factores –emisor, receptor, entorno social y productivo–, de manera que, al abordar dichos tipos, se entenderá la transmisión en su más lato sentido, es decir, como proceso que integra todos los elementos semióticos contextuales.

El mismo Díaz [Ibíd.] identifica tres categorías de oralidad: *primaria o pura*, que se da al margen de la escritura; *mixta*, cuando conviven la transmisión oral y escrita, influyéndose mutuamente<sup>48</sup>; y *mediatizada* –el término se atribuye a Zumthor–, donde la relación antaño inmediata entre emisor y receptor se ve diferida espacial y temporalmente por los medios de telecomunicación. Si la primera es típica del folclor, las otras dos pertenecen a la literatura de masas, distinción general clave para ubicar y contrastar el estadio inicial del género y la variedad contemporánea objeto de estudio; no obstante, entre la transmisión oral mixta y la mediatizada existen asimismo diferencias decisivas, al punto de que la tesis aquí sostenida es la mayor cercanía entre el corrido tradicional y el

---

<sup>48</sup> La escritura influye incluso en la oralidad primaria, pues el acceso a los textos orales se da por fuerza a través de aquella –o el registro sonoro–; como apunta A. Valenciano, de la literatura oral “tendremos siempre una visión distorsionada, al haberse convertido en letra –manuscrita o impresa– lo que, por su propia naturaleza, pertenece a la cultura iletrada” [1989: 245].

actual de difusión fonográfica. A título sólo orientativo y con suma cautela, puede decirse entonces que cada clase de oralidad se corresponde en cierto grado con cada tipo de corrido contemplado, según se anticipaba: la *primaria* con el *tradicional*, la *mixta* con el *vulgar*, y la *mediatizada* con el *popular*. En cualquier caso, conviene plantear primero las diferencias entre la literatura folclórica y la de masas en general, para apuntar después las existentes entre las dos variedades *populares masivas*.

El carácter comercial de las expresiones de la cultura de masas, i. e., que las obras se creen y trasmitan en calidad de productos intercambiables en un mercado, constituye el elemento central del que parten sus primeros críticos. Esta idea configura el eje del ensayo fundacional de T. Adorno y M. Horkheimer sobre la “industria cultural”, concepto que compendia tal esencia productiva, cuya novedad no estribaría en la mera dimensión económica, pues el arte siempre ha dependido del dinero, sino en su radical comercialización, en su conversión en “un tipo de mercancía, confeccionada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible”, y más aún, en la legitimación de tal proceso, porque los productos de masas “ya no necesitan ofrecerse como arte”, y “la verdad de que no son sino un negocio se utiliza como ideología”; no en vano, advierten a título de síntoma, los nuevos medios de expresión, como la radio o el cine, “se llaman a sí mismos industrias” [1944: 182, 142]<sup>49</sup>. Esta transformación del bien cultural conlleva la de su utilidad, reemplazándose el “valor de uso” por el “valor de cambio”, pues “las cosas tienen valor tan sólo en la medida en que se pueden intercambiar”, de manera que “el valor de uso del arte, su esencia, funciona como fetiche” [1944: 181]<sup>50</sup>. De acuerdo con esta concepción, el fetiche sustituiría al mito de la cultura tradicional en términos de potencial simbólico y transmisión ideológica.

Desde esta misma perspectiva funcional pero en clave semiótica, podría decirse que el objetivo primordial de la comunicación cultural de masas es el

---

<sup>49</sup> “eine Warengattung, zugerichtet, erfasst, der industriellen Produktion angeglichen, käuflich und fungibel”; “brauchen sich nicht mehr als Kunst auszugeben. Die Wahrheit, dass sie nichts sind als Geschäft, verwenden sie als Ideologie [...] Sie nennen sich selbst Industrien”. Nótese que, a pesar de lo que suele afirmarse, Adorno y Horkheimer no acuñaron el término *industria cultural*, si bien les corresponde el mérito de su identificación y empleo conceptual definitorio del contexto de la comunicación artística y cultural de masas.

<sup>50</sup> “Alles hat nur Wert, sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist. Der Gebrauchswert der Kunst, ihr Sein, gilt ihnen als Fetisch”.

entretenimiento, función criticada por Adorno y Horkheimer porque implica conformismo social, impotencia incluso, pues el carácter de evasión que se le atribuye no es una “huída de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia” frente a dicha realidad [1994: 167]. En su estela, D. Macdonald se muestra aún más incisivo afirmando que “el culto de masas no brinda a sus clientes ni una catarsis emocional ni una experiencia estética”, tan sólo “un producto uniforme cuyo modesto fin no es siquiera el entretenimiento, pues este implica también vida y por tanto un esfuerzo, sino la mera distracción” [1960: 5]<sup>51</sup>. Si el enunciado de Macdonald desde el punto de vista del emisor es más pertinente que el de la recepción privilegiado por los pensadores alemanes para abordar el aspecto funcional, que remite a la intención del emisor, ambas posturas canónicas, de las que no se discrepa aquí en su tenor sociológico, suponen una contraposición dialéctica entre la alta cultura –o vanguardia– y la masiva, mientras que para nuestro enfoque interesa examinar las divergencias contextuales entre las creaciones folclóricas y las de masas. A tal fin, resulta útil la distinción propuesta por S. Frith a propósito de los valores dominantes en cada esfera de cultura, según la cual, el ideal –función– del discurso artístico –la creación culta– sería la trascendencia, el del folclórico, la integración, y el del popular, el entretenimiento [1991: 358]. Asumiendo estas diferencias, parece lícito reprochar que se exija trascendencia –sea en forma de catarsis, de goce estético o de subversión social– a unos productos que no la pretenden<sup>52</sup>, sobre todo para nuestro propósito, pues el folclor tampoco busca trascender. Por ello

---

<sup>51</sup> “Masscult offers its clients neither an emotional catharsis nor an aesthetic experience, for these demand effort. [...] a uniform product whose humble aim is not even entertainment, for this too implies life and hence effort, but merely distraction”. La precisión terminológica resulta afinada; Adorno y Horkheimer hablan de *diversión* (*Vergnügen*), empleando a menudo la voz inglesa *amusement*, en efecto equivalente a *distracción* y distinta de *entretenimiento*, que no es evasión pura pues implica ocuparse en algo, por insustancial que sea. En todo caso, el término manejado por la *industria* es *entertainment*, aunque ha cobrado fuerza últimamente el más explícito *show business*, *negocio* o *comercio* del *espectáculo*. Precisamente, *espectacular* es la opción elegida aquí para designar la función de entretener en el corrido, en el entendido de que, al margen del efecto conservador y acrítico que pueda ejercer sobre el público desde una óptica sociopolítica y cultural, su finalidad semiótica, a diferencia de lo que opina Macdonald, entraña cierta catarsis emocional y experiencia estética, cifradas en la impresión que se busca provocar mediante el despliegue de elementos espectaculares.

<sup>52</sup> Ilustrativa al respecto es la crítica de Adorno y Horkheimer a la uniformidad que impone la industria (“ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” [1944: 142]), que presupone al arte una trascendencia propia del individualismo moderno inexistente en el folclor, donde ambas lógicas coinciden por su función integradora. Mas ni ellos ni Macdonald se desentienden por completo del folclor, como se verá, que además distinguen con nitidez de lo popular masivo; simplemente, su enfoque los lleva a incidir en las funciones sociales del arte y el contraste entre vanguardia y cultura de masas en el siglo XX.

se apuntaba con Botkin que su estudio contextual debe centrarse en el proceso de aculturación, en cómo su función integradora, plasmada en un discurso destinado a consolidar la identidad comunitaria, se transforma al insertarse en el mercado cultural de masas.

Esta conceptualización tripartita es meramente orientativa, pues carece de reflejo estricto en la realidad: sin duda, tanto la obra culta como la folclórica entrañan cierto grado de entretenimiento, ya sea a modo de goce estético o de pasatiempo al margen de las obligaciones cotidianas, por muy trascendente o integradora que sea su significación; y a la inversa, el entretenimiento no es la única meta del producto de masas, aún cuando represente el valor de cambio comercial que ofrecen sus promotores, pues a su contenido subyace siempre una comunicación ideológica que busca precisamente la integración de las masas en un sistema, integración que, en virtud del potencial homogeneizante de la industria, resulta al fin más férrea que la operada en el seno de una comunidad tradicional. Esta faceta proselitista la observan asimismo Adorno y Horkheimer cuando señalan que los productos masivos adoptan la mecánica del anuncio, del reclamo publicitario, con lo que ello implica de manipulación del lenguaje y, merced al efecto multiplicador de la producción en serie —la repetición de conceptos, en este caso concreto—, de manipulación del gusto de la audiencia, y su ideología, porque “la ciega y velozmente difundida repetición de palabras impuestas vincula al anuncio con la consigna totalitaria” [1944: 189]<sup>53</sup>. Ampliando la perspectiva, cabe pues concluir que las obras populares de masas tienen por fin, junto al beneficio económico, el adoctrinamiento moral e ideológico, y que, siendo los medios para alcanzar tales fines la publicidad y la propaganda —directas o disfrazadas—, propician la manipulación comercial y política del público.

La variable política y el planteamiento de clase, en el que naturalmente se equipara a la *masa* con el estrato social más amplio y sometido, con el pueblo, contribuyen a discernir la naturaleza multiforme de lo *popular*. En efecto, si la difusión y consumo a gran escala de productos obedecen al desarrollo del capitalismo, son igualmente fruto de la irrupción de las clases *inferiores* no sólo en el mercado, sino también en la vida pública y la comunicación social; en

---

<sup>53</sup> “Das blinde und rapid sich ausbreitende Wiederholen designierter Worte verbindet die Reklame mit der totalitären Parole”.

este sentido, la cultura de masas nacería asimismo de la Ilustración y el ideario democrático. Sin embargo, como advierten ya Adorno y Horkheimer en el subtítulo de su ensayo seminal (“la Ilustración como engaño de masas”), la popularidad de lo popular es sólo aparente, ya que las expresiones culturales masivas bien pueden asimilarse al lema del despotismo ilustrado “todo para el pueblo pero sin el pueblo”, en la medida en que proceden o son condicionadas por las élites. Así lo describe Macdonald contrastando lo popular masivo con lo popular folclórico [1953: 60]:

El Arte Folclórica nacía desde abajo. Era una expresión espontánea y autóctona del pueblo, configurada por él mismo para ajustarse a sus propias necesidades sin valerse apenas de la Alta Cultura. La Cultura de Masas se impone desde arriba. La fabrican técnicos contratados por empresarios; su audiencia la constituyen consumidores pasivos, cuya participación se limita a la elección entre comprar y no comprar. [...] El folclor era una institución propia del pueblo, su jardincito particular separado por un muro del gran parque formal de la Alta Cultura de sus amos. Pero la Cultura de Masas derriba ese muro, integrando a las masas en una forma devaluada de la Alta Cultura y convirtiéndose así en instrumento de dominación política.<sup>54</sup>

En definitiva, existe amplio consenso entre los estudiosos respecto al hecho de que las expresiones culturales de masas emergen de un contexto que sólo es popular en términos cuantitativos, al venir moldeadas por los grupos sociales rectores conforme a su ideología, distinta de la del *pueblo llano*, y dirigirse a la audiencia para entretenerla y adoctrinarla. Es por ello que, a la hora de definir el tipo de corrido de transmisión oral mixta, se ha preferido evitar el término *popular* sin más, adjetivándolo (*popular masivo*) o sufijándolo (*popularizante*)<sup>55</sup> para mayor precisión, o acudiendo a la opción canónica de los romancistas (*vulgar*). La insistencia en este aspecto terminológico responde a que, como se anticipó en la introducción, la confusión de los productos *populares* destinados a las masas con la expresión genuina del sentir del pueblo ha repercutido en muchos estudios sobre el corrido, en los cuales se estima que los textos de

---

<sup>54</sup> “Folk Art grew from below. It was a spontaneous, autochthonous expression of the people shaped by themselves, pretty much without the benefit of High Culture, to suit their own needs. Mass Culture is imposed from above. It is fabricated by technicians hired by businessmen; its audiences are passive consumers, their participation limited to the choice between buying and not buying. [...] Folk Art was the people’s own institution, their private little garden walled off from the great formal park of their masters’ High Culture. But Mass Culture breaks down the wall, integrating the masses into a debased form of High Culture and thus becoming an instrument of political domination”.

<sup>55</sup> A la luz de lo expuesto, bien podría emplearse asimismo, con un tanto de osadía, *populista*.



hoja suelta que proliferan desde principios del siglo XX son la más auténtica manifestación del género, y del pueblo que se pronuncia a través de ellos; no obstante, la mayoría de los especialistas en folclor distinguen claramente entre las creaciones folclóricas y las popularizantes; así, por ejemplo, A. Paredes afirma que “los productos de las imprentas de hojas sueltas no siempre pueden tomarse por ‘la voz del pueblo’. Como los editoriales de prensa, pueden estar destinadas a crear antes que a reflejar la opinión pública” [1972: 151]<sup>56</sup>.

Las consabidas coordenadas del contexto sociohistórico de la cultura de masas se reflejan en los demás elementos del esquema semiótico examinados para definirla. Como se advertía con B. Mariscal al abordar la representación, la diferencia entre el emisor folclórico y el popular de masas está en que éste se profesionaliza, de modo que no pertenece a la comunidad ni mantiene con su audiencia la relación particular propia de la tradición oral. Esto moldea no sólo la dimensión del intérprete, sino también la autoría, que se individualiza ante la dilución del marco creador colectivo y corresponde a un autor letrado —en la oralidad mixta, al menos— sin relación directa con su público<sup>57</sup>. La distancia, claro está, no es sólo física sino también social, por más que exista, como en el folclor, una retórica de la integración en torno a la noción de *pueblo*; en otros términos, el contexto comercial y/o proselitista que lo acompaña hacen del autor *populista*, en cierto modo, un agente de ventas y un propagador de la ideología dominante. Del otro lado de la transmisión, todo ello suscita que los receptores no sientan los textos como propios ni participen activamente en el acto comunicativo, si bien, por el potencial cautivador del producto de masas, experimentan la sensación de una libre elección y llegan a identificarse con él cultural e ideológicamente, como ilustra U. Eco: “La cultura de masas, por lo común, representa y propone situaciones humanas que no guardan relación alguna con las de los consumidores, y que sin embargo se convierten para ellos en situaciones modélicas” [1964: 20]<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> “The products of the broadside press cannot always be taken as ‘the voice of the people’. Like newspapers editorials, they may be intended to create rather than to reflect public opinion”.

<sup>57</sup> En la transmisión fonográfica autor e intérprete suelen coincidir, como sucede en el corrido, pero esto no suprime el individualismo ni la profesionalidad que marcan al emisor *popular*.

<sup>58</sup> “La cultura de massa per lo più rappresenta e propone situazioni umane che non hanno alcuna connessione con le situazioni dei consumatori e che tuttavia per essi diventano situazioni modello”.

Pero el elemento semiótico clave para caracterizar la cultura de masas es el canal o medio de comunicación, en nuestro caso no en su acepción estricta, pues sabemos ya que todo corrido se trasmite oralmente, sino en el sentido del contexto productivo, lo cual remite a la cuestión fundamental de la técnica. En efecto, si la expansión capitalista se nutre del progreso técnico, razón por la cual se vincula el surgimiento de la sociedad de masas con la Revolución Industrial, el poder político se afianza también gracias a dicho progreso, ya sea por el aumento del potencial armamentístico y así físicamente represor, o del persuasivo de los nuevos medios de comunicación. Esto lo observan asimismo Adorno y Horkheimer al afirmar que “el terreno en el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el del poder de los más fuertes económicamente”, de tal suerte que “la racionalidad técnica es la racionalidad de la dominación misma” [1944: 142]<sup>59</sup>. Mas esta certera visión económica y política, y aún su natural traslado al terreno sociocultural, sigue otorgando un papel instrumental a la técnica; para nuestro enfoque, resulta por ello preferible partir de la teoría radicalmente semiótica de M. McLuhan, quien sostiene que son las condiciones materiales de la comunicación, o los avances técnicos que éstas experimentan, lo que informa la sociedad desde el Renacimiento, sobre todo con la invención de la imprenta, que “fue la primera mecanización de una técnica artesanal compleja y se convirtió en el arquetipo de toda mecanización subsiguiente” [1964: 33]<sup>60</sup>. Pero lo esencial no es el carácter mecánico, sino su incidencia en los aspectos perceptivos o sensoriales: “Traducir lo audible a lo visible por medios fonéticos es instituir un proceso dinámico que reconfigura cada aspecto del pensamiento, el lenguaje y la sociedad” [1959: 288]<sup>61</sup>. En definitiva, los efectos de la imprenta –o de cualquier medio nuevo de comunicación masiva– en la sociedad vienen precedidos por su influjo en la percepción humana, cuya modificación repercute en la mentalidad –de ahí que McLuhan señale efectos “psíquicos” y “sociales”–, y ésta a su vez en la naturaleza de la comunicación y, consiguientemente, en todos los aspectos socioculturales.

---

<sup>59</sup> “Der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt ist die Macht der ökonomisch stärksten”. “Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst”.

<sup>60</sup> “was the first mechanization of a complex handicraft, and became the archetype of all subsequent mechanization”. Nótese que el contraste se da entre *oralidad* y *letra impresa*, y no *escritura* sin más, siendo lo fundamental de los textos impresos, antes que el que consten por escrito, su multiplicidad y difusión masiva.

<sup>61</sup> “To translate the audible into the visible by phonetic means is to institute a dynamic process that reshapes every aspect of thought, language, and society”.

Según se advierte en la última cita, McLuhan se basa en el contraste entre lo visual y lo sonoro. Así, un primer rasgo semiótico producto de la imprenta es la linealidad o *continuidad*: “El libro impreso, una extensión de la facultad visual, intensificó la perspectiva y el punto de vista fijo. El énfasis visual en el punto de vista y el punto de fuga que suscita la ilusión de la perspectiva trae aparejada otra ilusión, que el espacio es visual, uniforme y continuo” [1964: 35]<sup>62</sup>; en cambio, la cultura oral tradicional se caracteriza por la percepción simultánea. Un segundo rasgo es la *uniformidad*, el más distintivo para los críticos de la cultura de masas<sup>63</sup>, a la que opone la tradición oral su diversidad: “El mundo de la perspectiva visual es un espacio unificado y homogéneo. Semejante mundo es ajeno a la resonante diversidad de la palabra hablada” [1962: 136]<sup>64</sup>. Otro rasgo es la *repetibilidad*, “el aspecto más mágico y potente de la imprenta y la producción de masas”, la cual “implica un principio de extensión por homogeneización” y se contrapone a la irrepetibilidad inherente a la transmisión oral [1964: 36]<sup>65</sup>. A esta terna de elementos sensoriales se suma otro aspecto, la soledad que comporta la recepción de la letra impresa, que convierte la interacción colectiva de la oralidad primaria en experiencia individual.

De los “efectos psíquicos” derivan los sociales. El último aspecto indicado, la individualidad perceptiva, conlleva un *distanciamiento* frente al hecho comunicativo que provoca la desintegración de la comunidad tradicional: “Fue precisamente el poder de separar pensamiento y sentimiento, el ser capaz de actuar sin reacción, lo que desgajó al hombre letrado del mundo tribal de estrechos lazos familiares en la vida pública y privada” [1964: 35]<sup>66</sup>. Pero el individualismo se ve contrarrestado por la fuerza homogeneizante que imprime

---

<sup>62</sup> “The printed book, an extension of the visual faculty, intensified perspective and the fixed point of view. Associated with the visual stress on point of view and the vanishing point that provides the illusion of perspective there comes another illusion that space is visual, uniform and continuous”.

<sup>63</sup> Desde el entorno de la Escuela de Frankfurt hasta los críticos clásicos más benévolos como el propio McLuhan o Eco, todos convienen en la homogeneidad como causa y efecto que moldea los productos, sus formas y contenidos, las audiencias y los gustos. Incluso años antes del ensayo fundacional sobre la industria cultural con Horkheimer, Adorno publica un artículo en inglés, “On popular music” [1941], que vertebra en torno al concepto de *estandarización*.

<sup>64</sup> “The world of visual perspective is one of united and homogeneous space. Such a world is alien to the resonating diversity of spoken words”.

<sup>65</sup> Es obligado recordar aquí que, años antes del primer escrito de Adorno sobre la cuestión, W. Benjamin sostiene ya, en su famoso ensayo de 1936, que la “reproductividad técnica” suprime el “aura” de la obra de arte, su singularidad.

<sup>66</sup> “It was precisely the power to separate thought and feeling, to be able to act without reacting, that split the literate man out of the tribal world of close family bonds in private and social life”.

la percepción tipográfica, que “saca al individuo del grupo tradicional al tiempo que proporciona un modelo de cómo sumar individuo tras individuo en una aglomeración masiva de poder” [Ibíd.], de modo que la *tribu* “es sustituida por una asociación de hombres instruidos homogéneamente para ser individuos” [1964: 38]<sup>67</sup>. Se da así la paradoja de que la sociedad de masas la catapultan dos fenómenos contrapuestos, la iniciativa individual que propicia la eclosión del comercio, la ciencia y la expresión personal, y el impulso uniformador que convierte el comercio en industria y mercados masivos, los frutos de la ciencia y el arte en productos, y, políticamente, aúna las comunidades medievales atomizadas en el estado-nación centralizado. En la ciencia y el pensamiento se da también una transformación que, al igual que la visión individual, cambia la mentalidad y se funda asimismo en cierta paradoja, a saber, que el principio de continuidad instaurado por la imposición de la perspectiva visual, si de un lado consagra la uniformidad, invita de otro a segmentar lo percibido: de ahí la tendencia a fragmentar que está en la base del proceso de racionalización y la consiguiente especialización, que en nuestro campo se traduce en el carácter profesional del emisor, y en general impulsa el vertiginoso progreso científico y técnico. Si esto lleva a McLuhan a concluir que el libro impreso es la primera “máquina de enseñar”, al abordar el aspecto comercial apunta en la misma dirección, sosteniendo que los nuevos condicionamientos perceptivos hacen del libro en “el primer ‘artículo de consumo’ uniformemente repetible”, lo cual da lugar a la “primera línea de montaje y la primera producción en masa” [1962: 124]<sup>68</sup>. En fin, otro rasgo social derivado de los sensoriales es la dimensión –e ideología– nacional de la comunicación de masas, que nace de la apuntada

---

<sup>67</sup> “breaking the individual out of the traditional group while providing a model of how to add individual to individual in massive agglomeration of power” // “is replaced by an association of men homogeneously trained to be individuals”. En su aludido ensayo seminal, Adorno apunta igualmente “el carácter dual de la estandarización”: dado que “la concentración y el control en nuestra cultura se ocultan tras cada una de sus manifestaciones”, y que “de no ocultarse, generarían resistencia, la ilusión y, hasta cierto punto, la realidad de la realización individual deben mantenerse”, proceso que denomina *pseudoindividualización* [1941: #21] (“... the dual character of standardization itself. [...] Concentration and control in our culture hide themselves in their very manifestation. Unhidden they would provoke resistance. Therefore the illusion and, to a certain extent, even the reality of individual achievement must be maintained”).

<sup>68</sup> “The first uniformly repeatable ‘commodity’, the first assembly-line, and the first mass-production”. También la dimensión individualista contribuye a la impronta comercial, ya que la imprenta “exige hábitos de iniciativa y atención solitarias a artículos exactamente reproducibles, hábitos indisociables de la industria y la empresa, la producción y el marketing” (“demands habits of solitary initiative to exactly repeatable commodities, which are the habits inseparable from industry and enterprise, production and marketing”) [1959: 294].

quiebra de los vínculos *tribales* que sustentaban la cultura tradicional por la introducción del individualismo que trae la letra impresa, a lo cual se añade “la extensión de su carácter fisible y uniforme hasta la gradual homogeneización de regiones diversas, con la consiguiente amplificación de poder, energía y agresión que identificamos con los nuevos nacionalismos” [1964: 37]<sup>69</sup>.

El planteamiento de McLuhan culmina en su célebre proposición “el medio es el mensaje”, lo cual “sencillamente quiere decir que las consecuencias personales y sociales de todo medio –esto es, de toda extensión de nosotros mismos– resultan de la nueva escala que introduce en nuestra actividad”; más sencillamente aún, “el medio es el mensaje porque es el medio lo que configura y controla la escala y forma de la asociación y la acción humanas” [1964a: 7-8]<sup>70</sup>. Debe matizarse que, si bien McLuhan indica que *mensaje* es sinónimo de “significado” (*meaning*), y remite por ello también al “contenido”, denunciando que la excesiva atención a éste ha impedido escrutar el carácter de los medios, la traducción de *meaning* sería *significación*<sup>71</sup>, objeto del estudio semiótico en tanto que *mensaje* transmitido por un sistema de signos, o lenguaje, según se aprecia en esta otra precisión: “El efecto de los medios, como su ‘mensaje’, está realmente en su forma y no en su contenido” [1959: 292]<sup>72</sup>. La fórmula es aplicable a la descripción ofrecida de la oralidad folclórica, donde la tradición es la propia transmisión oral, el *medio*, y al mismo tiempo el *mensaje*, no en el

---

<sup>69</sup> “an extension of its fissible and uniform character to the gradual homogenization of diverse regions with the resulting amplification of power, energy, and aggression that we associate with new nationalisms”.

<sup>70</sup> “That is merely to say that the personal and social consequences of any medium –that is, of any extension of ourselves– result from the new scale that is introduced into our affairs [...] The medium is the message because it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action”.

<sup>71</sup> Nótese que, en inglés, *meaning* designa tanto *significado* como *significación*, según reflejaría el título del tratado pionero *The Meaning of Meaning* [C. Ogden e I. Richards: 1923], que desde luego no propone un juego de palabras, sino una teoría para desentrañar la significación del significado. Las lenguas latinas sí distinguen ambos conceptos terminológicamente, siendo la significación un concepto clave, p. e., en los trabajos de los semiólogos en lengua francesa.

<sup>72</sup> “The effect of media, like their ‘message’, is really in their form and not in their content”. Es de justicia decir que, si bien no basan su ensayo en esta idea, Adorno y Horkheimer la apuntan varias veces, p. e. al hablar de “la totalidad de la industria cultural”, que “consiste en la repetición”, y por tanto, “con razón incontables consumidores dirigen su interés a la técnica en lugar de a unos contenidos fijos y repetidos, vaciados de sentido y ya medio descartados. El poder social [...] se expresa más eficazmente con la omnipresencia del estereotipo impuesta por la técnica que con las rancias ideologías de las que han de dar cuenta los efímeros contenidos” [1944: 158] (“Mit Grund heftet sich das Interesse ungezählter Konsumenten an die Technik, nicht an die starr repetierten, ausgehöhlten und halb schon preisgegeben Inhalte. Die gesellschaftliche Macht [...] bezeugt sich wirksamer in der von Technik erzwungenen Allgegenwart des Stereotypen als in den abgestandenen Ideologien, für welche die ephemeren Inhalte eintreten müssen”).

sentido de “contenido” concreto sino en el de significación o acervo ideológico comunitario encarnado en la transmisión. De hecho, aunque la máxima cobrase notoriedad tras publicarse el ensayo homónimo en 1964, McLuhan la enuncia años antes al abordar el vínculo entre los medios y, precisamente, el mito, bien es cierto que en otros términos, pues identifica el medio con el *lenguaje* –i. e., con el *código* de la comunicación–: “Los lenguajes, en tanto que artefactos humanos, productos de la capacidad y la necesidad humanas, bien pueden considerarse ‘medios de masas’” [1959: 288]<sup>73</sup>. A partir de ahí, entendiendo que la función del mito –o *macromito*– es reducir “un asunto histórico complejo a una imagen atemporal inclusiva” [Ibíd.], y que esa reducción de la experiencia caracteriza asimismo a todo lenguaje natural o medio tecnológico, plantea:

Si un lenguaje creado y usado por mucha gente es un medio de masas, cualquiera de nuestros nuevos medios es en cierto sentido un lenguaje nuevo, una nueva codificación de la experiencia colectiva lograda mediante hábitos de trabajo nuevos y una conciencia colectiva inclusiva. Pero cuando esa codificación nueva ha alcanzado el estadio tecnológico de comunicabilidad y repetibilidad, ¿no se ha convertido, como la lengua hablada, en un macromito? [...] Los lenguajes, viejos y nuevos, tienen esa relación con las palabras y la creación de palabras que caracteriza al mito en toda su dimensión. [...] Otra manera de abordar este aspecto de los lenguajes como macromitos es decir que el medio es el mensaje. [1959: 289]<sup>74</sup>

En suma, y sin necesidad de asumir hasta el final su audacia conceptual de equiparar el medio trasmisor con el mismo código o lenguaje y cifrar en él la significación del hecho comunicativo, el sustento en la indagación de McLuhan permite reafirmar el principio epistemológico capital de que tanto en la literatura de tradición oral primaria como en las formas mixta y mediatizada –a alguna de las cuales pertenece todo corrido–, ese medio determina la forma y contenido del texto, y así su significación estética, funcional e ideológica, de tal suerte que su análisis cobra aquí mayor relevancia que en la literatura culta impresa, y que el análisis del contexto sociohistórico convencional hasta cierto punto.

---

<sup>73</sup> “Languages as human artifacts, collective products of human skill and need, can easily be regarded as ‘mass media’”.

<sup>74</sup> “If a language contrived and used by many people is a mass medium, any one of our new media is in a sense a new language, a new codification of experience collectively achieved by new work habits and inclusive collective awareness. But when such a new codification has reached the technological stage of communicability and repeatability, has it not, like a spoken tongue, also become a macromyth? [...] Languages old and new, as macromyths, have that relation to words and word-making that characterizes the fullest scope of myth. [...] Another way of getting at this aspect of languages as macromyths is to say that the medium is the message”.

Las tesis de McLuhan resultan asimismo útiles para distinguir, dentro de los *corridos de masas*, los de transmisión oral mixta o mediatizada pero marcados por la mentalidad tipográfica –*vulgares*–, de los de transmisión oral mediatizada, y a veces mixta, con escasa o nula influencia letrada –*populares*–. La diferencia estriba, claro está, en los diversos efectos de cada medio en la sociedad y la cultura, siendo los de los nuevos medios electrónicos tan incisivos como los de la imprenta en su momento, y su estudio por el erudito tan revelador como el de la *Galaxia Gutenberg*. En primer lugar, frente al énfasis tipográfico en lo visual y la continuidad lineal, recupera su primacía lo auditivo, donde se impone la simultaneidad perceptiva, como en las “sociedades preliterarias”, que “en gran medida viven también en el modo auditivo o simultáneo, con una percepción inclusiva que caracteriza crecientemente nuestra era electrónica” [1959: 290]. Esta tendencia tiene su correlato natural en la oposición entre la individualidad suscitada por la lectura y la “percepción inclusiva” que trae la nueva revolución técnica y mediática, aguzando el sentido de lo colectivo: “La escritura eléctrica y la velocidad vierten sobre él [el ser humano], instantánea y continuamente, los afanes de todos los demás hombres. Se vuelve tribal. La familia humana vuelve a ser una tribu” [1964: 34]<sup>75</sup>.

Así como McLuhan habla en consecuencia de una *retribalización*, aquí se llamará *refolclorización* el proceso mediante el cual se recuperan parcialmente en el corrido discográfico contemporáneo elementos del modelo tradicional debido a los cambios en el contexto semiótico. Lo parcial de tal recuperación se debe, de un lado, al aspecto comercial, pues este tipo de corrido no deja de constituir un producto homogéneamente reproducible de la industria musical; y de otro al nacionalismo, menos mitigado en nuestro caso que en la presente *aldea global* vaticinada por McLuhan porque la dilución se potencia con la comunicación cibernética, con la cual ni los corrideros ni su público han estado familiarizados hasta fecha muy reciente, mientras que los medios audiovisuales crecidos con el siglo XX, por mucho que alterasen la mentalidad tipográfica, han sido notorios vehículos de propaganda del estado-nación; otra razón es que el renovado sentido de pertenencia a una comunidad marginal se conjuga en el corrido con el sentir nacional que prevalece en el trasfondo esencial del

---

<sup>75</sup> “Electric light and speed pour upon him, instantaneously and continuously, the concerns of all other men. He becomes tribal again. Human family becomes one tribe again”.

narcotráfico, el fenómeno migratorio y, en general, el conflicto entre los EE.UU. y México. Ahora bien, si los rasgos sociales clave no experimentan grandes cambios, y los semióticos que los impulsan caracterizan a toda cultura oral, a la que pertenece también el corrido vulgar, debe concluirse que las diferencias entre éste y el popular son básicamente una cuestión de grado, y reiterarse que se dirimen en el seno de la misma cultura de masas.

Otra perspectiva desde la que discernir el corrido populista del popular se halla en la canónica distinción de Macdonald entre el *culto de masas* (*masscult*) y el *culto medio* (*midcult*)<sup>76</sup>, según la cual, del encuentro entre la alta cultura y la de masas surge una “forma intermedia”, que “tiene las cualidades esenciales del culto de masas –la fórmula, la reacción inducida, la ausencia de criterios salvo el de la popularidad–, pero las cubre decentemente con una hoja de parra cultural. En el culto de masas el truco es sencillo: complacer al público a toda costa. Pero el culto medio juega a dos bandas: aparenta respetar los criterios de la alta cultura, cuando de hecho los diluye y los vulgariza” [1960: 37]<sup>77</sup>. Trasladado el planteamiento al corrido, y sustituyendo la *alta cultura* por el modelo tradicional del género, podría decirse que el corrido vulgar apela en efecto al prestigio de dicho modelo al tiempo que lo desvirtúa, si bien lo hace conforme a una lógica inversa a la descrita por la crítica, pues, tratándose de una emulación oportunista y las más de las veces fallida, cree operar desde arriba en términos estéticos y culturales, y así que introduce mejoras en el género; sin embargo, el resultado es el atribuido por Macdonald al *midcult*, la vulgarización con pretensiones, ya que, en su contexto específico, el corrido tradicional resulta en verdad superior estética y semióticamente, no en el sentido de *calidad*, extremo difícil de objetivar, sino en el de *coherencia* entre la expresión literaria, la función comunicativa y la significación buscadas. Por su lado, el corrido contemporáneo de difusión discográfica, a pesar de su finalidad comercial y plena inserción en la *industria*, refleja una relación distinta de sus creadores con el modelo clásico, que emulan con mayor o menor fortuna pero

---

<sup>76</sup> En su feroz crítica, Macdonald juzga preferible llamar a la cultura de masas “culto de masas”, porque “verdaderamente no es cultura en absoluto” [1960: 3], haciendo así lo propio con lo que podría ser la *cultura media*, o de las clases medias, que en las sociedades desarrolladas constituyen la masa de consumidores a quienes se dirigen los productos.

<sup>77</sup> “... has the essential qualities of Masscult –the formula, the built-in reaction, the lack of any standard except popularity– but it decently covers them with a cultural figleaf. In Masscult the trick is plain –to please the crowd by any means. But Midcult has it both ways: it pretends to respect the standards of High Culture while in fact it waters them down and vulgarizes them”.



plegándose a una tradición de la que se sienten parte, como parte son, a diferencia de lo que suele suceder en el caso vulgar, del pueblo o la comunidad destinatarios, lo que hace a este tipo de corrido justo acreedor al marchamo de *popular*, y se traduce funcionalmente en la intención de compartir una identidad y una ideología antes que de inculcarlas –aunque los contenidos ideológicos coincidan a menudo y subyazca siempre un fin comercial–, y estilísticamente, con la intervención determinante del medio fonográfico que induce a recuperar algunos principios compositivos, en cierta refolclorización o, cuando menos, en una expresión de genuina raíz popular.

Antes de abordar, por último, los aspectos literarios en los que se plasman los condicionantes semióticos expuestos, es preciso subrayar que el corrido, aunque sus raíces y muchas de las trazas que preserva las deba a su contexto folclórico inicial, se trasmite casi desde su nacimiento también por vía oral mixta debido a su distribución masiva en hojas sueltas, y vivirá después mayoritariamente en la difusión fonográfica; basar el estudio de su variedad más reciente en una remota poética tradicional puede así parecer un tanto contradictorio, máxime considerando que las muestras representativas de esta última integran un exiguo *corpus*, mientras que las manifestaciones del corrido popular y populista son incontables. Ahora bien, ya se ha dicho que la línea de investigación adoptada para estudiar el subgénero contemporáneo apunta a comprobar en éste el grado de pervivencia del modelo primigenio, a cuyo fin se hace necesario describirlo previamente para mejor observar cómo evoluciona, necesidad que aumenta ante la indicada ausencia de descripciones integrales.

Esta opción epistemológica, que innegablemente comporta tener el patrón folclórico por referente desde el que examinar las manifestaciones actuales, no debe considerarse un alineamiento con la crítica tradicional que, como en el caso del folclor y conforme a los mismos criterios deudores de la retórica clásica y una idea sublime de la literatura, identifica las expresiones de la cultura de masas con la decadencia estética y cultural. Por ponerlo en términos de U. Eco, que tituló su obra capital sobre la materia *Apocalípticos e integrados* para recalcar el contraste entre la crítica colérica de la vulgaridad masiva y quienes apelan a un análisis semiótico concreto de los materiales populares antes despreciados –como hace Eco, en particular con el cómic, predicando

pioneramente con el ejemplo<sup>78</sup>—, nuestro enfoque no es *apocalíptico*, ni podría serlo sin constituir un agravio comparativo frente a la reivindicación literaria del folclor, que podría valerse de la del propio Eco cuando reprocha al *apocalíptico* falta de concreción analítica, pues “no sólo reduce a los consumidores a ese fetiche indiferenciado que es el hombre-masa, sino que —mientras lo acusa de reducir todo producto artístico, hasta el más válido, a un puro fetiche—, reduce él mismo a un fetiche el producto de masas, y en lugar de analizarlo, caso por caso, para extraer sus características estructurales, lo niega en bloque” [1964: 14]<sup>79</sup>.

Refutado el rechazo monolítico, procede plantearse el valor estético del producto masivo, para lo cual Eco parte de la crítica del concepto de los tres *niveles de cultura* (alto, medio y bajo) acariciado por los *apocalípticos* desde la acuñación de Macdonald del *midcult*, señalando que no equivalen a las clases sociales, pues los productos de un nivel dado pueden consumirse y apreciarse en todas las capas de la sociedad<sup>80</sup>; no se corresponden con diversos grados de complejidad, extremo reivindicado aquí respecto al folclor; ni, en definitiva, coinciden con tres niveles de validez estética, ya que “pueden existir productos *low brow* destinados al disfrute de un vastísimo público que presenten características de originalidad estructural, capacidad de trascender los límites impuestos por el circuito de producción y consumo en el que están inmersos”, o, visto desde la perspectiva funcional, “puede existir una novela destinada al entretenimiento (un bien de consumo) dotada de valía estética y capacidad de vehicular valores originales que sin embargo tome de base comunicativa una *koiné* estilística creada por otros experimentos literarios que tuvieron funciones

---

<sup>78</sup> Su extraordinaria contribución se tiene por pionera debido a su afinado andamiaje semiótico, pero viene precedida de otros acercamientos pragmáticos a manifestaciones concretas de la cultura de masas, entre ellos *The Mechanical Bride. Folklore of the Industrial Man* de McLuhan [1951], lírico ensayo sobre la publicidad y la prensa en Norteamérica, del que se lamenta por cierto posteriormente [1957: 297] por su excesivo sesgo literario cuando el fenómeno es ya propio de la era electrónica *posliteraria*, lo cual no impide, claro está, contar a MacLuhan entre los *integrados* de primera generación.

<sup>79</sup> “non solo riduce i consumatori a quel feticcio indifferenziato che è l'uomo massa, ma —mentre lo accusa di ridurre ogni prodotto artistico, anche il più valido, a puro feticcio— riduce egli stesso a feticcio il prodotto di massa. E anziché analizzarlo, caso per caso, per farne emergere le caratteristiche strutturali, lo nega in blocco”.

<sup>80</sup> No debe entenderse que esta crítica al *apocalíptico* está encarnada en Macdonald, de cuya sugestiva obra parte Eco, por supuesto disintiendo en aspectos clave, para construir su tesis. Nótese además que Macdonald, antes de su clásico “*Masscult and Midcult*”, en el artículo del que se ha citado un ancho párrafo sobre el folclor, presenta la ruptura de barreras (“de clase, tradición, gusto”) como característica de la cultura de masas, señalando que ésta comporta la disolución de “todas las distinciones culturales” [1957: 62].

de propuesta” [1964: 51-4]<sup>81</sup>, i. e., de innovación. Estas afirmaciones tienen cómodo traslado a nuestro género, pues los corrideros actuales, por comercial que sea su meta y aunque prevalezca así la intención de entretener, acuden también a una *koiné* poética cuya función originaria no era el entretenimiento, si bien, debido a la sustitución de la vanguardia artística por la tradición folclórica en este caso, tampoco buscaba la innovación en el estilo, que se supeditaba a la función integradora comunitaria; mas comoquiera que, según se dijo con P. Bénichou, las prioridades funcionales extraliterarias no impiden la construcción de una poética de clara valía estética, el resultado es análogo, o sea, pueden existir –y de hecho existen– corridos comerciales de difusión discográfica que aporten innovaciones retomando una tradición ya ajena en el contexto actual.

Asentada la dignidad estética de las obras populares masivas, ello no impide que el estudio y definición de sus valores se acometa mediante el cotejo con los modelos precedentes, como hace Eco en su descripción de lo que llama “estructura del mal gusto” [1964: 65-129], donde el hilo conductor es la dialéctica entre “vanguardia” y “kitsch”, y se propone aquí en el contraste del corrido tradicional con el discográfico actual. El enfoque quiere ser meramente diacrónico, examen de una evolución sin que el estadio inicial se revista de tradición venerada y el final se tenga por un decaimiento, si bien he reconocido ya la preferencia por la poética primigenia, fundada, antes que en la siempre subjetiva valoración de la calidad expresiva, en el aprecio de la singularidad semiótica y literaria, lo cual conduce de nuevo a la cuestión de la uniformidad en los productos de masas, que literariamente se traduce en una generalidad que erosiona la especificidad genérica –del género–. Por supuesto, no es que la literatura de masas carezca de géneros propios –ahí están la novela *rosa*, policiaca, de ciencia-ficción–, sino que, merced a su nivelador fin comercial y la consiguiente función semiótica de causar sensación, tales géneros presentan principios constructivos y estilísticos más similares entre sí que los exhibidos por los distintos paradigmas folclóricos o de vanguardia.

---

<sup>81</sup> “possono essere prodotti *low brow*, destinati a essere fruiti da un vastissimo pubblico, che presentano caratteristiche di originalità strutturale, capacità di superare i limiti imposti dal circuito di produzione e consumo in cui sono immessi”; “Credo vi possa essere un romanzo inteso come opera di trattenimento (bene di consumo) dotato di validità estetica e capace di veicolare valori originali e che tuttavia prende come base comunicativa una *koiné* stilistica che è stata creata da altri esperimenti letterari i quali avevano avuto funzioni di proposta”.

En nuestro caso, el corrido tradicional goza en efecto de una personalidad nítidamente definida frente a otros géneros poéticos musicales, folclóricos y populares, incluso los de tipo narrativo como el mismo romance del que se desgaja o la décima –aún si comparte muchas de las /eyes compositivas antes consignadas–, y por supuesto los líricos como las coplas, la canción o el son. En cambio, los creadores del corrido vulgar de hoja suelta desde principios del siglo XX y el de difusión fonográfica de los cuarenta y cincuenta introducen en el género mayor diversidad de metros, rimas y estrofas; tienden al hipérbaton y la sintaxis compleja, con predominio de la subordinación y el encabalgamiento; aunque se valen de algunas fórmulas canónicas a título de prestigio, a menudo las descontextualizan semántica y funcionalmente, y en todo caso suelen ser minoría frente a los clichés de uso generalizado e indistinto; desbaratan la continuidad narrativa recurriendo a simultaneidades y elipsis temporales, o insertando estribillos sin engarce con la trama, sobre todo en la variedad discográfica; y perturban la impasividad narrativa aumentando la subjetividad, patente en las múltiples intervenciones del narrador, como las introducciones a modo de reclamo publicitario, los finales a guisa de moraleja, y a lo largo del texto bajo diversas formas. Así se diluye la fisonomía original del corrido, tanto por la pérdida de señas de identidad como por el hecho de que los rasgos que las reemplazan no resulten particularmente distintivos, siendo comunes al estilo convencional de inspiración letrada con que se fabrican los productos de masas. Esto explicaría que el público general, la mayoría de la profesión periodística y muchos estudiosos de otras disciplinas confundan el corrido con la canción revolucionaria, p. e. piezas como “La cucaracha” o “La Adelita”; con la canción ranchera triunfante en la Edad de Oro de la radio y el cine, donde la *comedia ranchera*, género musical estelar de exaltación amable de la vida rural, admite el violento corrido, que a veces adquiere el rango de tema principal del film y se incluye en el repertorio de los grandes intérpretes de la canción<sup>82</sup>; y con himnos, panegíricos y otras formas de la propaganda, o de la invectiva, que por su contenido social y político se adscriben al género a pesar de la nula coincidencia expresiva.

---

<sup>82</sup> De hecho, en los pocos álbumes recolectados en la discografía que indican el género al que pertenece cada tema se encuentra a veces la denominación “corrido-ranchera”, híbrido donde efectivamente concurren la estructura musical y los rasgos prosódicos de ambos géneros, cuya existencia cobra sentido por la pérdida de otros elementos divergentes.

Si la dialéctica de lo singular y lo general permite pues vertebrar el examen diacrónico del corrido, debe subrayarse una vez más que la diacronía es un mero instrumento pragmático que no debe empañar la consciencia de que el modelo expresivo original es ya amalgama de elementos folclóricos y populares masivos, pues la existencia de unas pocas muestras *puras*, sin contacto con la cultura letrada, resulta insuficiente en la perspectiva histórica para identificar un paradigma previo al tradicional conocido, que nace ya mixto. Esto obedece a la configuración del género por herencia del romance, pero de sus dos principales tipos al tiempo, el tradicional de transmisión oral primaria y el vulgar de difusión oral mixta. Aparte de que ello supone que los fines comerciales y las funciones semióticas de entretener, impresionar y aleccionar, así como los consiguientes contenidos tremendistas y moralistas, se cuentan desde el principio entre los rasgos del género, resulta que también en el plano formal deja su impronta la variedad populista del romance; es más, las macrofórmulas de presentación y despedida, sin duda los elementos estructurales distintivos del corrido, son de procedencia vulgar, al igual que algunas fórmulas narrativas asimismo muy representativas, y otros elementos.

Con todo, retomando el apunte de Bogatyrev y Jakobson de que las fuentes en el folclor no son lo relevante –pudiendo ser extrafolclóricas–, sino cómo se recrean según su especificidad creativa, puede decirse que la poética originaria del corrido presenta una sólida base folclórica, pues la recepción de elementos del romance vulgar se da en un contexto productivo y trasmisor de oralidad primaria que propicia la *folclorización* de dichos elementos, así como de los presentes en los ya corridos de una incipiente industria de la hoja suelta que hasta principios del siglo XX, con el modelo bien consolidado, no inundará el mundo rural con sus productos, influyendo sólo desde entonces en el estilo del género. En otros términos, la fusión de ambas vertientes romanceras en el primer corrido arroja un resultado de predominio folclórico, natural en el tipo inspirado en el romance tradicional de corte épico y notable en el heredado del romance de ciego, donde no priman aún todos los elementos indicados en el párrafo anterior, distintivos del corrido vulgar predominante hasta el último tercio del siglo XX, cuando, merced a un nuevo cambio de contexto semiótico y sociohistórico, se vuelve en cierto grado a una expresión, si no folclórica, al menos genuinamente popular.

En suma, las dimensiones populares masivas del corrido, definidas como su contraparte folclórica con arreglo a parámetros contextuales semióticos entre los que destaca el medio trasmisor, permiten plantear la existencia de tres tipos principales de corrido, *tradicional*, *vulgar* y *popular*. Su delimitación y análisis en clave dialéctica y evolutiva, es decir, atendiendo al proceso de transformación del modelo literario original como expresión del contraste entre la poética folclórica y la vulgar primero, y entre ésta y la popular masiva después, no debe impedirnos ver la simultaneidad y amalgama intragenérica predominantes en su desarrollo, de igual modo que la especial incidencia del contexto no impedirá que la presente investigación dirija su interés a los aspectos literarios que reflejan tal influencia.

## 2. FILIACIÓN GENÉRICA

El corrido es descendiente directo del romance, sin perjuicio de otras influencias menores de diversos géneros orales, tanto antiguos como de gestación contemporánea. Esta paternidad invita a una incursión previa en el género peninsular, constituido por tipos distintos, cada uno de los cuales aporta su caudal al corrido en una densa trama de relaciones.

### 2.1 El género romance

#### 2.1.1 Tipos, evolución, método analítico.

El romance es un género poético narrativo que bebe de varias fuentes literarias de la Edad Media: la principal son los cantares de gesta, la épica de tema histórico-legendario, a la que se suman la crónica juglaresca, donde lo histórico se actualiza en lo noticiero y deriva hacia lo novelesco y, en menor grado, la lírica cortesana amatoria. Si el carácter oral primigenio impide fijar con certeza su nacimiento, tales influencias permiten ubicarlo en el tránsito entre los siglos XIII y XIV, aproximadamente. Esta forma inicial, caracterizada por un contexto folclórico de transmisión oral primaria, se denomina, como se ilustró con una extensa cita de Menéndez Pidal, romance *tradicional*, así como *viejo*, con criterio cronológico.

El tipo tradicional se desarrolla y trasmite en estricta oralidad durante casi dos siglos, hasta que a finales del XV los impresores del incipiente negocio editorial empiezan a recogerlo y difundirlo en hojas sueltas o cancioneros<sup>83</sup>. La proximidad cronológica a las fuentes y la simple voluntad de recolección de unos poemas todavía sin demasiado valor comercial proporcionan versiones más o menos fieles a las originales transmitidas oralmente. Durante esta época finisecular, “el romance sigue con una vida intensa en los estamentos inferiores de la sociedad y con una rica transmisión oral, pero al mismo tiempo adquiere auge y reconocimiento en los ambientes cortesanos” [A. González, 2003: 27], lo cual propicia la creación de romances inspirados en los tradicionales por autores cultos, que integran el *Romancero Nuevo*. A su vez, el prestigio en las

---

<sup>83</sup> Aunque el primer texto que refleja por escrito un romance oral es una versión de *La dama y el pastor*, recogida por J. d'Olessa hacia 1421, hasta fines de siglo no aparecen las primeras compilaciones con muestras del género, como el *Cancionero de Palacio*.

altas esferas culturales suscita una intensa difusión editorial en pliegos sueltos para una audiencia popular que recibe empero oralmente las composiciones letradas, a través de juglares y recitadores profesionales; esta clase genérica se ha denominado por ello *romance de ciego*, destacándose la condición de sus transmisores habituales, o *de cordel*, en alusión al formato escrito típico, y también *vulgar*, ya se ha dicho, por contraste con el tradicional.

Así pues, confluyen en el género romance una forma folclórica seminal, que configura el *Romancero Viejo* y pervive hasta nuestro tiempo mediante transmisión oral tradicional, cuyas muestras recogidas en los siglos XIX y XX conforman el *Romancero de tradición oral moderna*; un segundo tipo llamado *vulgar* o con los nombres citados para indicar su carácter de oralidad mixta; y una variedad también de factura culta pero difundida en ediciones librescas, que recibe el nombre de *Romancero Nuevo* para distinguirlo del viejo, o bien de *erudito*, denotándose así su mayor calidad literaria frente al vulgar.

Los romances eruditos, siendo literatura escrita convencional, carecen de interés para la aproximación al desarrollo del género entre la oralidad primaria y mixta, pero caben dos observaciones sobre el contexto productivo e ideológico. La primera es la influencia de la cultura dominante en la literatura popular, comprobable en el recién señalado hecho de que es la acogida favorable del romance entre la élite lo que impulsa el despegue editorial de la modalidad vulgar. De otro lado, al interés estético por el género folclórico en la corte no sólo se suma el comercial; en el marco de unificación nacional –política, territorial y cultural– que representa el reinado de los Reyes Católicos, la impronta épica del romance se adecua a las necesidades propagandísticas del nuevo Estado, de suerte que, además de aprovecharse el formato poético para ensalzar la monarquía, “se crearán romances, e incluso ciclos de ellos, en torno a la figura de personajes nobles de los que se narran, a veces de forma un tanto hiperbólica, sus hazañas en la frontera” [A. González, 2003: 35]. Este tono proselitista propio de la literatura de masas distingue naturalmente al corrido de la Revolución.

El romance vulgar pertenece por su lado a la literatura de oralidad mixta, participando de los rasgos recién esbozados: Los autores son individuos letrados, que pueden concebir los textos pensando en la audiencia popular,



pero en modo alguno comparten sus inquietudes o valores estéticos<sup>84</sup>; antes bien, puesto que sus fines son comerciales o propagandísticos, apuntan a impresionar al oyente con relatos sensacionales, presentados bajo apariencia noticiera pero diseñados como productos de consumo para un público general indistinto. La transmisión es oral mixta por consistir sólo en la representación y no en el proceso de recreación colectiva sin autor individual ni texto fijo, que viene precisamente fijado en los pliegos; los recitadores, ciegos o no, son profesionales y ajenos a la comunidad folclórica. Esta, en fin, no recibe los textos como legado propio susceptible de reelaboración, de modo que aquéllos carecen en principio de apertura, sin ser sometidos a modificaciones.

Con todo, debe reiterarse que las condiciones productivas y transmisión oral mixta del romance vulgar lo distinguen de las expresiones literarias de masas decimonónicas, vendidas en folletines y prensa a escala realmente masiva a un público en cierto grado alfabetizado, así como de las transmitidas de manera oral mediatizada a través de la radio y los discos ya en el siglo XX: por más que el pliego se ponga a la venta y algunos ejemplares circulen en los medios rurales, el romance llega por vía oral a casi toda su audiencia, en su mayoría analfabeta, lo cual, sumado al aspecto representativo profesional enraizado en la juglaría y la trova medievales, hace aconsejable no subestimar el papel del recitador en términos de innovación textual, ni tampoco el del público, que no es tan numeroso para conformar una masa y que, aun sin considerar los textos parte de su acervo comunitario, los recibe y modifica hasta cierto punto por la relativa analogía del contexto trasmisor con el folclórico genuino. Precisamente, esta circunstancia es lo que dota de sumo interés al estudio de la evolución del romance desde el tipo tradicional al vulgar y las relaciones entre ambos, tanto a efectos ilustrativos de las varias formas de transmisión oral como en calidad de modelo o espejo del desarrollo del corrido.

La clasificación del romance según los modos de creación y transmisión es, por supuesto, fruto de los estudios filológicos contemporáneos y ajena a los creadores y consumidores del género a lo largo de su dilatada trayectoria, en la

---

<sup>84</sup> En este aspecto no existe diferencia con el tipo erudito, salvo en la calidad expresiva, como apunta Catalán [1997, I: 333]: “El romance de pliego de cordel es ‘vulgar’ porque los ‘ingenios’ que componen esos poemas son peores que los que triunfan en el teatro o en la novela; no porque el vocabulario, la sintaxis o la retórica empleadas se ajusten a la vena lingüística o poética del pueblo”.

que no han dejado de confundirse las distintas modalidades. Tampoco los editores han contribuido al deslinde intragenérico, sino más bien a la promiscuidad compiladora, pues ya las primeras publicaciones específicas de romances<sup>85</sup> a mediados del siglo XVI amalgaman textos pertenecientes al género primitivo con otros de distintas tradiciones orales, y también con los romances de autoría culta; de hecho, “enseguida el romancero ‘erudito’ intenta desplazar al ‘viejo’ como negocio editorial (Fuentes, 1550; Sepúlveda, 1551), pero a la larga no conseguirá sino entremezclarse con él”, ya que, a pesar de la profusa edición de romances nuevos en la segunda mitad del siglo en una serie de cancioneros bajo la denominación de *Flores de romances*, y “aunque el *Romancero General* de 1600 da acogida a todo el plantel de esas *Flores*, la inicial autonomía del romancero ‘nuevo’ no resistirá durante mucho tiempo las tendencias integradoras, que llevan a dar preferencia a las ordenaciones temáticas frente a las estilísticas” [Catalán, 1997, I: ix].

Dichas tendencias persisten en el siglo XVII, cuando “se llega al extremo de crear textos facticios, en que se da acogida indistintamente a versos y escenas de los romances ‘viejos’ procedentes de la tradición medieval y los romances cronísticos y ‘nuevos’, debidos a los ‘ingenios’ de mediados y finales del siglo XVI” [Ibíd.]. A lo largo del XVII, y más agudamente en el XVIII, decae el interés por el género en el mundo cortesano, al punto de que sólo en pliegos sueltos y cancionerillos conserva existencia escrita. Este viraje de gustos y, al tiempo, la enorme popularidad de unos pliegos que acogen casi en exclusiva los temas novelescos y de sucesos más impactantes, provocan que, reinando Carlos III, se prohíba la impresión de romances por entenderse que pervierten al vulgo. En todo caso, sólo en el XVI aparecen 54 romanceros en 105 ediciones, a los que deben sumarse los de otros siglos, los textos incluidos en obras teatrales y poéticas, en manuscritos, y los pliegos sueltos, de los que se conservan más de un millar a pesar de su soporte perecedero. Paralelamente, claro está, la transmisión oral tradicional sigue su curso al margen de la Historia escrita.

La corriente romántica rescata el romance del olvido para los medios letrados y académicos; J. Grimm, en el prólogo a su *Silva de romances* [1815], será el primero en distinguir entre los “verdaderos romances” y los “compuestos

---

<sup>85</sup> Como el *Cancionero de romances* de Martín Nucio, con dos ediciones en torno a 1550 en Amberes, y la *Silva de romances* de Nájera, aparecida el mismo año en Zaragoza.

posteriormente a imitación de los viejos”, señalando la necesidad de acudir a la tradición oral para rescatar los primeros [Valenciano, 1989: 430]. Aún así, insiste Catalán, “la falsa unidad del Romancero se transmite, sin interrupción, desde los editores antiguos a la erudición moderna”; de hecho, en las primeras antologías decimonónicas siguen prevaleciendo los criterios temáticos “sin distinción de tiempos ni estilos” [Ibíd.: ix-x]. Sólo hacia el ecuador del siglo, A. Durán (*Romancero General*, 1849-51), M. Milá (*Romancerillo catalán*, 1853) y, señaladamente, F. Wolf y K. Hofmann (*Primavera y flor de romances*, 1856), adoptan enfoques más rigurosos para la clasificación distintiva del romance.

Mas la visión romántica obstaculiza de otro lado los progresos filológicos, al considerar los romances reliquias medievales; la tradición oral viva detectada que empieza a recogerse sufre así toda suerte de *correcciones* tendentes a restituir los textos presuntamente originales *pervertidos* por el pueblo. Aunque a finales del siglo se avanza hacia métodos más respetuosos, “la aparición, junto al *corpus* consagrado del romancero transmitido por vía escrita, de un nuevo *corpus* de textos procedentes de las más varias regiones y países del mundo de habla portuguesa, castellana, catalana o judeo-española, no pareció a los críticos de fines del siglo XIX razón suficiente para alterar su concepción del romancero como literatura del pasado medieval” [Catalán, Ibíd.: xi].

Será pues preciso esperar a la formidable labor de Menéndez Pidal y M<sup>a</sup>. Goyri entre 1900 y 1920 para que los textos recogidos empiecen a concebirse como manifestaciones orales difundidas por sujetos folclóricos, inaugurándose así el segundo periodo de recolección del romance tradicional, que integra el *Romancero de tradición oral moderna*. El trabajo de los encuestadores en el rescate de versiones ha favorecido el acopio de un vasto *corpus*, cuyo análisis filológico permite contrastar la tradicionalidad de los romances recogidos en los siglos precedentes y, sobre todo, desentrañar el proceso de transmisión oral y su reflejo en el estilo literario.

La sustancial aportación de los estudiosos del romancero al conocimiento del folclor literario consiste en primer lugar en el riguroso procedimiento de recolección de los textos orales, con el cual se han rebatido y sustituido los criterios comerciales y elitistas de editores y críticos del pasado. Además de la recogida fiel de muestras, la apertura textual hace que resulte clave manejar el mayor número posible de versiones de un mismo romance, ya que es el cotejo

múltiple lo que permite rastrear el arquetipo, y los mecanismos literarios con los que la comunidad lo actualiza en cada realización. Así, en el método de análisis romancístico –como en otros del folclor oral- prima la comparación de las variaciones en las distintas versiones de un texto, o *tema*, denominadas *variantes*, que lleva a establecer índices de variabilidad o estabilidad de los elementos considerados, de ocurrencia en las versiones, de afinidad entre éstas, en fin, una tipología de cambios.

Estas premisas metodológicas servirían sin duda de base a un modelo analítico del corrido de transmisión oral primaria o mixta, pero, siendo el tipo estudiado un producto popular que vive en la oralidad mediatizada y cuyas versiones textuales apenas presentan variantes, parece excesivo detallar el procedimiento comparativo. No obstante, junto a la apertura de los textos, el método debe mucho al carácter narrativo del romance, que preserva en buen grado incluso el corrido actual, de lo cual resulta un enfoque estructural que sí constituye una guía para mi propuesta metodológica y la aproximación general al corrido, de modo que cabe un breve esbozo<sup>86</sup>, útil asimismo para una más clara lectura de la descripción subsiguiente del romance tradicional y vulgar.

En el método romancista, los elementos analizados se distribuyen en cinco *planos* o “niveles de organización del relato”, vinculados entre sí en términos de significante-significado, como en la doble articulación lingüística de Saussure. El primero es el *verbal*, donde se ubican los aspectos del análisis lingüístico que no exceden el ámbito de la palabra o el sintagma en sentido estricto, i. e., los fonéticos, morfológicos y léxicos; habida cuenta de que éstos no inciden en dicha organización del relato, en la estructura narrativa o textual<sup>87</sup>, ni exhiben apenas funcionalidad literaria, lo que implicaría excesiva conciencia poética en ámbitos tan microscópicos, en nuestro análisis no se contempla este nivel<sup>88</sup>, si

---

<sup>86</sup> Aunque son varios los romancistas que han contribuido al método, su formulación definitiva, bien que fragmentada en diversos artículos, se debe a Catalán, a quien se remite pues aquí.

<sup>87</sup> Por ello, Catalán, que delimita los niveles asimilándolos a una estructura dada dentro de la general, habla de “estructura verbal”, mientras que el siguiente plano, el del *discurso*, que en puridad pertenece igualmente al ámbito de la expresión, lo integra en una “estructura temática” junto a los niveles de *intriga* y *fábula*, relativos al contenido pero con los que comparte la función estructurante del texto. A éste remite la noción de “temática”, y no sólo al contenido, ya que el *tema*, como se ha dicho, es el romance-arquetipo manifestado en distintas versiones.

<sup>88</sup> Tampoco lo incluye C. Segre (que considera el discurso el plano básico [1985: 147-8]), cuyo esquema analítico toma Catalán de referencia [1977: 143]. Los mismos estudios romancistas inciden poco en estos aspectos más allá del cotejo de versiones, siendo el más destacado la proporción de sustantivos, verbos y adjetivos.

bien se empleará *verbal* como sinónimo de *lingüístico*, o para aludir a algunos aspectos de tal dimensión, en el marco de un plano estilístico general y sin que lleguen a constituir categorías susceptibles de cuantificación.

El nivel verbal de los textos constituye su significante, y expresa por tanto un significado, que se manifiesta en el *discurso*, término prevalente en la teoría literaria del siglo XX, que equivale al texto en sí, a la *forma* de la *expresión* en términos de Hjelmslev. En este plano se examinan la prosodia, los recursos sintácticos de función estructurante, los modos de representar el discurso, contrastándose la presencia proporcional de pasajes narrativos y miméticos, y, singularmente, su construcción mediante las *fórmulas de discurso*, cuya naturaleza se ha esbozado a propósito del folclor; a la referida función léxica, Catalán suma una enfática, dado que las fórmulas contribuyen a dramatizar la información, lo cual se ajusta al estilo narrativo en el que se representa dramáticamente lo relatado [1983: 226].

El discurso se presenta como significado de lo verbal porque la combinación de sintagmas y frases genera un sentido, pero éste es de carácter estético<sup>89</sup>, perteneciendo el nivel al ámbito de la expresión. Así, el discurso es también, y sobre todo, la manifestación significativa, poética, de un contenido organizado en forma de *intriga*, la estructura narrativa propiamente dicha o “cadena de sucesos narrados”. En ella se identifican las unidades básicas, las *fórmulas de intriga*, que, de manera más convencional y menos sujeta a ambigüedades, cabe llamar *motivos*, que se combinan en *segmentos narrativos*, y éstos a su vez en *escenas*, para vertebrar el relato. Junto a la estructura, y más allá de la terminología específica utilizada para el romance, en este plano se incluyen los aspectos relativos a la narratividad, como el tratamiento del tiempo o los modos de concatenarse los sucesos referidos.

La intriga está ligada al nivel superior de la *fábula*, o “cadena de *secuencias* lógico-temporales”, es decir, el argumento textual ordenado cronológicamente y secuenciado idealmente, que representa el significado de la intriga en tanto que significante de articulación narrativa. La descripción vinculante de ambos planos se apoya en el cotejo de versiones: las variantes de intriga revelan el grado de coincidencia con el *orden natural* de la fábula, y así las opciones

---

<sup>89</sup> Por ello, este plano lo llamaré, además de *discurso*, de *la expresión* o *expresivo*, y *estilístico*.

compositivas de cada versión; asimismo, la identificación de motivos se realiza observando sus diferencias expresivas respecto de una invariante de fábula<sup>90</sup>. Esta dualidad, formulada originalmente por B. Tomachevski, se refunde en nuestro método en un solo plano, el *semántico-estructural*, debido a la escasa apertura de los corridos analizados y su brevedad, que hacen prácticamente coincidentes los elementos y disposición de la intriga y la fábula. No obstante, la relevancia del binomio en la teoría narratológica invita a tenerlo presente, lo cual, sumado al aprecio estético por los términos escogidos, me llevará al uso ocasional de *intriga* como sinónimo de *trama* o *estructura narrativa*, y de *fábula* como alternativa a *argumento* o *tema*, en tanto que síntesis del contenido.

La fábula es en fin significativa de un último nivel *funcional*, en el entendido de que las opciones fabulísticas –argumentales– constituyen variantes de un modelo ideológico dado. Aunque para nuestro método se opera de nuevo una modificación, esta vez por desdoblamiento del plano en uno también llamado *funcional* y otro *ideológico*,<sup>91</sup> conceptualmente existe coincidencia en el hecho de situar los elementos semióticos y contextuales (culturales, ideológicos) en la cúspide del análisis estructural del texto, que culmina así con el examen de su significación social.

### 2.1.2 El romance tradicional

El romance es ante todo un género poético, lo cual no debe identificarse con un predominio lírico, por su consabida narratividad esencial; el relato, es decir, el poema narrativo, presenta además abundantes pasajes dramáticos. Confluyen así en el género las tres grandes modalidades literarias, al tratarse de textos formalmente poéticos, que desarrollan una narración, en grado considerable de manera dramatizada. Tan singular amalgama determina sus rasgos formales y, por supuesto, los del corrido.

---

<sup>90</sup> P. e., en *Don Manuel y el moro Muza*, aquél vence y da muerte a éste; la secuencia de fábula sería pues “Don Manuel da muerte al moro Muza”. Este contenido se expresa en dos versiones de forma distinta, una desde la óptica de la reina cristiana (“¿Quién es aquel caballero, aquel valiente soldado/que ha matado al mejor moro y a mis guerras ha amansado?”) y otra mediante las maldiciones de las moras (“¡Malhaya tú, Don Manuel, y malhayas por tu vida,/que has matado al mejor moro que había en la morería!”). Ambas variantes de intriga remiten a la misma invariante de fábula, cuyo sentido no modifican.

<sup>91</sup> Las funciones, recuérdese, son de orden semiótico, comunicativo; el plano ideológico es una síntesis del contenido a partir de los motivos o los elementos semánticos de tipo valorativo.

Atendiendo primero a la *prosodia*, el romance se presenta en tiradas de versos hexadecasílabos con cesura, que forma dos hemistiquios octosílabos, de monorrima asonante. La apertura textual conlleva cierta diversidad métrica, de modo que, junto al verso común en 8+8, abundan los *romancillos* en 6+6, y no son infrecuentes las combinaciones dentro de un mismo *tema*, sobre todo de 6+6 y 8+8, o de 8+5 y 8+8; la constante es pues el octosílabo, metro básico del hemistiquio que pasará a serlo del verso en las derivaciones romanceras donde se quiebra la tirada continua con la formación de estrofas<sup>92</sup>, y que es común a la lírica popular participe igualmente en la formación del género. La asonancia monorrima reviste asimismo importancia, pues cada romance exhibe una rima específica, aunque no exclusiva, lo que permite rastrearlo en un contexto de intertextualidad y multiplicidad de versiones, y desmentir de nuevo la supuesta simpleza de las formas folclóricas; ejemplo de sus propiedades paradigmáticas es el hecho de que, antes del desglose de la tirada en estrofas, la tendencia se observa en temas tradicionales gracias a la polirrimia, que revela ya un amago de distribución estrófica. Consumado el estrofismo y la base octosilábica, la asonancia varia se da naturalmente en los versos pares, como en el corrido.

El carácter versificado invita además a considerar la variable de la extensión del texto. En consonancia con la inclinación folclórica a la economía narrativa, en el romance viejo prevalece en principio la parquedad: cuanto más tradicional sea un tema, menos versos precisaría para expresar su mensaje; sin embargo, la no menos arraigada propensión enfática empuja hacia el enriquecimiento<sup>93</sup>. Esta oscilación se observa en los rasgos verbales más prominentes; así, B. do Nascimento, al examinar la frecuencia de los tipos morfológicos en un romance tradicional, subraya la primacía del verbo (55%) frente al sustantivo (41%) y la notabilísima escasez de adjetivos (4%)<sup>94</sup>, dato extensible en buena medida al

---

<sup>92</sup> M<sup>a</sup>. C. García de Enterría señala que la mayoría de los primeros romances viejos editados en el siglo XVI figuraban ya en octosílabos por criterios de impresión, y “los romances compuestos a fines del XVI y los que se han seguido componiendo sin interrupción tienen ya su base métrica indudable en el octosílabo” [1987: 11], tendencia que distingue también al romance de tradición oral moderna.

<sup>93</sup> La apertura suscita aquí una diversidad de compleja interpretación, pues las variantes entre versiones pueden consistir en sustituciones, omisiones o adiciones, lo que supedita la longitud textual a las opciones estilísticas y narrativas.

<sup>94</sup> Citado en Catalán, 1970-1: 74. Recuértese que, a propósito del estilo oral, se aludía a un dato semejante proporcionado por A. Sánchez en referencia al romance y el villancico.

subgénero, que sugiere su pureza diegética, con predominio de la acción y un léxico sobrio, donde la descripción se apoya en sintagmas narrativos; en cambio, otros recursos, en especial la repetición en sus varios aspectos, como el fonético de la aliteración (“con cuchillos cachicuernos”)<sup>95</sup> y la reiteración de palabras (“Abenámar, Abenámar, moro de la morería”)<sup>96</sup>, contribuyen a la prolongación y floritura del texto<sup>97</sup>. En todo caso, si la variable cuantitativa suscita conclusiones inciertas en el romance tradicional, en su cotejo con el vulgar resulta reveladora, ya que éste incorpora extensas introducciones y conclusiones y abunda en apuntes del narrador, lo cual, sumado al talante expresivo barroco, permite asociar la concisión, aun con matices, al estilo oral.

En el campo sintáctico, y en estrecho vínculo con la métrica, el rasgo capital es la adecuación de la unidad sintáctica completa al verso hexadecasílabo (“Herido está don Tristán de una muy mala lanzada,/diérasela el rey su tío con una lanza herbolada”)<sup>98</sup>, coherente con la preferencia folclórica por la yuxtaposición o coordinación frente a las estructuras subordinadas, y que comporta la típica escasez de encabalgamientos<sup>99</sup>. Por lo demás, el romance tradicional exhibe también los recursos señalados para la literatura oral en general, como el paralelismo (“Tiró el moro la su lanza, por los aires va volando;/tiró Don Manuel la suya, un punto no l’había errado”<sup>100</sup>; “Los turcos en las mezquitas, los griegos van a la clisa,/los jidiós a la ley santa, la que la ciudad mos guarda”) y otros de base reiterativa, p. e. la anáfora (“Cata Francia, Montesinos, cata París, la ciudad,/cata las aguas del Duero, do van a dar en la mar;/cata palacios del rey, cata los de don Beltrán”)<sup>101</sup> y las enumeraciones

<sup>95</sup> Dada la brevedad de los ejemplos y su presencia idéntica o semejante en varios temas, no se consignan, salvo excepciones, el título del romance citado ni la versión de donde procede la cita; en dichas excepciones, se suprime “Romance de” del título, para abreviar.

<sup>96</sup> El segundo octosílabo de esta cita ejemplifica la repetición con derivación, como “ensoñado había un sueño”; el primero, la reiteración en el verso o hemistiquio iniciales del nombre del protagonista, harto común y presente en algunos de los romances más difundidos (*Gerineldo*, *Fontefrida*, *Durandarte*), así como la de otras palabras o sintagmas: “Que por mayo era, por mayo”, “A caza iban, a caza”, y un largo etcétera.

<sup>97</sup> Para una eficaz síntesis de los rasgos verbales en los que no me detengo aquí, véase G<sup>a</sup>. de Enterría [1987: 32-38], quien aborda además todos los aspectos estilísticos del discurso, de la métrica a las fórmulas y modos de representación.

<sup>98</sup> Nótese también aquí la repetición por derivación (“lanza” – “lanzada”).

<sup>99</sup> En el romance vulgar y el corrido el ajuste se da con el doble octosílabo, siendo evidente el influjo del romance viejo. Ello no impide que en éste el octosílabo pueda erigirse en unidad sintáctica independiente, y, por supuesto, también en los subgéneros y géneros derivados.

<sup>100</sup> Nótese además el típico recurso verbal del lenguaje del romance consistente en anteponer el artículo determinado al posesivo: “la su lanza”.

<sup>101</sup> Como en este caso, en muchas series acumulativas se incorpora el recurso anafórico.



seriales (“Verás curas a la puerta, los cofrades con las hachas,/ me verás poner en pino entre sábanas de Holanda,/me verás coger al hombro, me verás salir de casa,/ me verás ir a la iglesia...”), en cuyos ejemplos se aprecian por cierto tanto el patrón binario como el terciario.

Otro atributo discursivo principal es el señalado recurso abundante al estilo directo, cuya relevancia subraya Catalán al definir el nivel del discurso como expresión de un contenido “articulada métrica y dramáticamente” [1977: 144]; ahora bien, esta equiparación del modo de representación mimético con la misma forma versificada no responde sólo al uso del diálogo, sino a una amplia concepción de lo dramático, perfilada ya por Menéndez Pidal cuando atribuye carácter *actualizador* al estilo del romance, en la que caben todos los recursos expresivos de finalidad visual o figurativa, entre los que Catalán destaca, junto al diálogo, las series descriptivas y, en especial, las *fórmulas de discurso* [Ibíd.: 145-7]. Con todo, la proporción de diálogo y narración en un texto sigue siendo indicativa del grado de tradicionalidad, siempre que se interprete con cautela, pues, como sucede con la extensión, la correspondencia entre una cantidad y una cualidad definitoria no resulta fácil de establecer; p. e., existen romances compuestos casi por entero de diálogo<sup>102</sup> a los que, de acuerdo con un baremo cuantitativo estricto, habría que conceder el grado sumo de tradicionalidad, lo cual es discutible habida cuenta de la esencia narrativa del género; de otra parte, en el romance vulgar marcado por el papel del recitador se potencia igualmente el diálogo, no pudiendo vincularse la tendencia a una adhesión al estilo tradicional. De hecho, en un vasto estudio de 355 versiones de 20 romances recogidas de la tradición oral moderna, S. Petersen constata que el discurso directo representa un 67% de promedio, mientras que en las de la recolección antigua que maneja a efectos comparativos tal proporción asciende al 50%, lo que la lleva a afirmar que “una tendencia evolutiva básica del Romancero es la intensificación del dramatismo” [1972: 169]. No obstante, cuando hace la comparación con cinco romances “no tradicionales”, presentan sólo un 30% de diálogo, pudiendo llegarse a la doble conclusión de que, con ser rasgo tradicional, el estilo directo define a todos los tipos romancísticos orales, y que, cuando la fuente es culta, su presencia se debilita.

---

<sup>102</sup> Menéndez Pidal afirma en este sentido: “Romances hay que suprimen toda acción para quedar reducidos a un mero diálogo dramático” [1916: 285].

Las fórmulas –de discurso, *narrativas* en nuestro método– gozan en el estilo del romance de la prominencia común a toda la literatura oral; esbozada su naturaleza teórica y generalmente, conviene apuntar algunas por su influencia en muchas de las utilizadas en el corrido, partiendo de una distinción básica entre las de función adverbial y adjetiva. Las primeras, que califican toda suerte de acciones, suelen tener finalidad estructurante, empleándose para introducir segmentos narrativos, p. e., mediante la “instauración de un escenario antes de comenzar la acción” [Catalán, 1977:146]<sup>103</sup>; significar el tránsito entre acciones, cambiando entonces “el escenario mediante la visualización ritualizada del movimiento de los personajes” [Ibíd.]<sup>104</sup>; o introducir el diálogo<sup>105</sup>. A pesar de la función estructurante y la impronta narrativa y dramática, muchas de estas fórmulas son de raigambre lírica, como se ve en la primera cita y gran cantidad de romances<sup>106</sup>; de otra parte, no son raros los casos en que su presencia obedece a meras necesidades métricas<sup>107</sup>. Las fórmulas adjetivas sirven menos a la intriga que a la descripción de personajes y situaciones, es decir, expresan la sustancia del contenido antes que su forma; entre ellas destacan el tipo a la vez descriptivo e identificativo de un personaje, reflejo del epíteto homérico<sup>108</sup>; las que denotan estados emocionales, utilizadas también en la introducción del diálogo<sup>109</sup>; y las “fórmulas hiperbólicas de una situación, del valor o de la belleza de alguien o de algo” [García de Enterría, 1987: 34]<sup>110</sup>. La estudiosa indica en fin una clase distinta, relativa al “instante mismo en que el juglar que cantaba el romance se dirigía a sus oyentes y les hacía participar de

<sup>103</sup> “Sildana se está peaseando en su corredor un día;/tocando vihuela de oro, mejor romance decía”; “Estábase la condesa en su estrado asentada”.

<sup>104</sup> A “a la salida de un monte”, “al entrar n’un arenal”, “en el medio del camino”, “al revolver una esquina”; esta última es harto común en el romance vulgar y el corrido, como también “otro día de mañana” y otras fórmulas temporales.

<sup>105</sup> “Allí respondiera el conde y dijera esta razón”; “Con una voz rigurosa, de esta suerte respondía”; “Con una voz amorosa, comenzó de responder”.

<sup>106</sup> “Está la linda Gallarda en su ventana florida,/hilando cabellos de oro, parecen seda torcida”.

<sup>107</sup> En el corrido se funden lo lírico y lo pragmático en las fórmulas metanarrativas de *despedida* y *apóstrofe*, cuyo primer octosílabo es más o menos fijo (“Ya con ésta me despido”; “Vuela, vuela, palomita”), mientras que el segundo, de corte lírico, sirve además a la métrica y la rima.

<sup>108</sup> “Moro alcaide, moro alcaide,/el de la barba vellida”; “Entre ellos iba Rodrigo, el soberbio castellano” / “Afuera, afuera, Rodrigo, el soberbio castellano”.

<sup>109</sup> Suele ponerse de ejemplo la expresión tipo “llorar de los (sus) ojos”, cuyo origen se remonta al *Cantar de Mio Cid*: “llorando de los sus ojos que quería reventar”. Caso análogo es el uso de “fuertemente”, que del *Cantar* (“Con lágrimas en los ojos, muy fuertemente llorando”) pasa al romance: “mesándose las sus barbas, fuertemente sospirando,/sus ojos tornados fuentes, de la su boca hablando”; nótese que, en puridad, la función morfosintáctica es adverbial.

<sup>110</sup> “Veréis llantos en palacio que al cielo quieren llegar” – “Las voces eran tan grandes que al cielo quieren llegar;/matan tantos de los griegos que no los saben contar”.

la acción que él iba cantando según el orden de situaciones que exigía el relato” [Ibíd.: 34-5]<sup>111</sup>, que en mi planteamiento analítico considero fórmula *metanarrativa* y herencia del romance vulgar en tanto que intervención del narrador; mas, aunque en el tipo oral mixto aumenten tales intervenciones y las fórmulas correspondientes, se constata aquí que ya el romance tradicional acoge un recurso tan subjetivo y moderno en apariencia.

La organización del contenido, observada en el nivel de la intriga, se rige en el romance tradicional por los principios comunes a los géneros de transmisión oral, presentándose los relatos esencialmente de manera lineal, sin apenas distorsiones temporales, y unitaria, en torno a una trama principal. Así, cabe detenerse sólo en un aspecto relevante para caracterizar el subgénero vulgar y el corrido, la apertura y cierre de los textos. Los romances viejos se inician en su mayoría *in media res*, tendencia tomada de la épica que se manifiesta de varias formas, ya sea en la citada invocación a un personaje o un parlamento, en las fórmulas descriptivas de un paraje o un momento dados, un estado de ánimo, que preparan el suceso inminente, o en el relato de la acción misma, entre otras posibilidades. Este rasgo constituye una de las diferencias más nítidas con el romance vulgar, pródigo en introitos juglarescos, contraste que se traslada al corrido, ya que el puñado de piezas primigenias que se sustraen a la paternidad vulgar y entroncan directamente con el romance tradicional optan en su mayoría por la apertura *in media res*, mientras que en el corrido deudor del romance de ciego se reciben generosamente las macrofórmulas metanarrativas introductorias; a su vez, la variedad popular actual de difusión fonográfica, a la que el medio trasmisor impone brevedad e imprime una concepción expresiva ágil y visual, cinematográfica, coincide con la forma madre folclórica en la propensión al comienzo narrativo sin preámbulos.

Los cierres textuales, por su lado, son con frecuencia abruptos, inacabados, rasgo que Menéndez Pidal bautizara con el nombre de *fragmentarismo*<sup>112</sup> y que “consiste no en desarrollar ninguna fantástica invención, ninguna extraña combinación imaginativa, sino tan sólo en saber callar a tiempo” [1938: 26]. Como se desprende ya de la poética definición, y explicita el propio erudito a

---

<sup>111</sup> “Helo, helo por do viene el infante vengador”; “Dejemos a la condesa que muy grande llanto hace/y digamos de Gayferos y del camino que hace”.

<sup>112</sup> Otros romancistas lo han denominado *fragmentismo*.

renglón seguido, la fragmentación no se debe a olvidos o errores típicos de la transmisión oral ni a una construcción narrativa defectuosa<sup>113</sup>, sino que es un “procedimiento estético”, cuya eficacia se comprueba en el hecho contrastado de que las versiones “truncas” de un tema suelen ser las más vigorosas en la tradición: “el acierto en el corte brusco aparece así como una verdadera creación poética” [Ibíd.: 27]. G. di Stefano eleva por su parte la técnica al rango de concepción estructural distintiva del romance, que abarcaría tanto los inicios como los finales (“una nueva visión de la realidad inspira esta irrupción inicial de la acción y esta suspensión final”), y el poema todo, ya que los contenidos constituyen “fragmentos de vida, representados en textos concebidos como fragmentos” [1973: 26].

Este fenómeno cobra toda su consistencia en el marco de la transmisión oral tradicional<sup>114</sup>, pero apenas trasciende al romance vulgar y el corrido, el cual presenta, incluso en sus manifestaciones más folclóricas y a diferencia de en los inicios, escasos finales abruptos. Mas hay un aspecto narrativo revelador del ascendiente del romance viejo, apuntado por di Stefano al plantear el *fragmentismo* en términos de “visión de la realidad”, que es el de la relación entre el relato y la realidad. El mismo di Stefano la ilustra afirmando que “el romance prefiere aludir tan sólo incidentalmente a lo que queda fuera de los límites de su relato” [Ibíd.], lo cual implica cierta *autonomía argumental* que ya señalara Olrik en su *ley de la lógica* –propia- de la narrativa folclórica<sup>115</sup>; esto permite matizar el carácter realista y noticiero atribuido por doquier al corrido, que debe restringirse a la variedad vulgar, pues en la originaria apegada a la lógica folclórica la información (y su remisión al contexto real) es fragmentaria, ya que la audiencia la conoce de antemano y no busca informarse sino disfrutar –y participar- de la recreación particular que de ella hace el grupo folclórico.

---

<sup>113</sup> G.<sup>a</sup> de Enterría advierte empero de que obedece muchas veces a razones extraliterarias, como las exigencias de la imprenta, que llevará a algunos editores a suprimir sin más la parte final del texto, o de la interpretación musical, que favorece igualmente el acortamiento de los temas extensos por parte de los cantores [1987: 38].

<sup>114</sup> De hecho, Menéndez Pidal lo vincula con la génesis misma del romance, i. e., la recreación oral de pasajes desgajados de los poemas épicos: “El uso de recitar aislados algunos versos de un poema extenso dio origen a muchos de los romances más viejos que se nos conservan; siendo éstos esencialmente fragmentarios, ellos hubieron de generalizar el gusto por los relatos inacabados, por las situaciones indefinidas” [1938: 28].

<sup>115</sup> “La plausibilidad se sustenta siempre en la validez interna de la intriga. La plausibilidad rara vez se pondera en los términos de la realidad exterior” [1909: 138]. Díez Borque, a propósito de los conjuros aunque partiendo del romance, destaca también “estos rasgos de referencialidad interna que convierten a cada uno [texto] en fragmento autosuficiente” [1995: 18].

Más allá de su estructura, el contenido se sustancia básicamente en las unidades de intriga-fábula, los motivos, cuya exposición, incluso del modo más sintético, no puede acometerse aquí, debido tanto a la gran cantidad existente como al hecho obvio de que no son exclusivos del romance<sup>116</sup>. Bastará pues, al abordar el romance popularizado y el corrido, con señalar aquéllos que, por su inserción determinada en ciertos argumentos, aparecen por influencia de la variedad tradicional del género, aunque, cabe insistir, pertenezcan a toda clase de literatura. En cambio, sí pueden resumirse los principales temas presentes en el Romancero Viejo, que, junto al marco contextual descrito, proporcionan una idea de los contenidos –argumentales e ideológicos- sobresalientes.

Dos ejes conforman el universo temático del romance tradicional, reflejo de la diversa procedencia de sus fuentes. El primordial son los cantares de gesta, abundando las historias sobre el rey Rodrigo o El Cid, p. e., muchas de origen libresco. Si la recepción de la épica medieval distingue ya al romance de otras baladas europeas coetáneas, indica Menéndez Pidal [1938: 10-4], destacan también los asuntos heroicos de la tradición francesa, en particular de los ciclos carolingios; en este sentido *cosmopolita* pueden interpretarse los argumentos mitológicos y épicos inspirados en la Antigüedad. Mas a medida que el género va contribuyendo a apuntalar la identidad nacional incipiente en la Reconquista, se tiende a cantar hechos actuales, adquiriendo los textos carácter cronístico, entre lo histórico y lo noticiero; la manifestación típica son los romances *fronterizos* y *moriscos*, que refieren los conflictos entre “moros y cristianos”<sup>117</sup>. Este aspecto de *literatura de frontera*, casi ausente del tipo vulgar, se recupera en el corrido prácticamente en todas sus variedades, como se comprobará.

---

<sup>116</sup> Aunque, naturalmente, en muchos estudios se detallan y discuten numerosos motivos, la única clasificación con ánimo de exhaustividad se debe, hasta donde sé, a H. Goldberg [2000], quien, siguiendo el modelo de A. Aarne y S. Thompson, ha elaborado un índice específico para el género, por cierto digitalizado para el colosal *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* dirigido por S. Petersen y auspiciado por la Washington University, que ofrece en línea una completísima bibliografía crítica, la mayor compilación de textos de romances existente, y un archivo sonoro: <http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/index.php>

<sup>117</sup> Existe un matiz diferencial entre los romances fronterizos y moriscos, siendo los primeros relatos de hazañas bélicas de la Reconquista y los segundos actualizaciones tardías, que Menéndez Pidal atribuye al humanismo renacentista: “Podemos observar un cambio profundo de las ideas antiguas en un caso tan notable como el que ahora se concede al moro enemigo; [...] en el siglo XVI el moro es traído frecuentemente al primer término del cuadro poético; el vencido es observado con interés [...] Entonces se componen (por castellanos, claro es, nunca por moros) los primeros romances moriscos, que consisten en mirar la secular Reconquista no desde el campo cristiano, como siempre antes, sino desde el campo musulmán, ora para compadecer las desgracias del vencido, ora para admirar su esfuerzo personal, y hasta para referir sus victorias mismas” [1938: 29-30].

El segundo eje lo integran, *grosso modo*, los temas caballerescos, muchos derivados de los *romans* franceses, que se cuentan entre los más extendidos y vitales. Ahora bien, como lo épico se funde en lo histórico, así lo caballeresco se diluye pronto en el amplio campo de lo novelesco, aflorando los romances de aventuras y sucesos de toda índole, incluidos los asuntos misteriosos y mágicos, y, sobre todo los amorosos procedentes de la lírica cortesana, que bien podrían considerarse eje independiente por sus fuentes diversas, y entre los que cabe señalar el subtipo pastoril o romance *de rústicos*, alternativa popular –folclórica– al bucolismo idílico de la lírica culta. Di Stefano afirma que el romancero novelesco “no ve respetado el papel que por su consistencia numérica y por la intensidad de su difusión ocupó en el siglo XVI”, al extremo de que “un género caracterizado de la manera más acentuada por los temas novelescos y caballerescos, entretejido de motivos amorosos y salpicado de erotismo, pudo llegar a ser presentado esencialmente como el archivo poético de la historia nacional y como expresión típica del sentimiento épico y heroico de los españoles” [1977: 404]. En efecto, que estos argumentos sean comunes a los romances viejos y los de factura culta o popularizada no significa que la veta novelesca sea propia de los últimos, pues conforma otro pilar de la temática romancística desde los mismos orígenes del género. La identificación de lo novelesco con un subgénero *vulgarizado* es equivalente a la creencia de que el corrido es épico-revolucionario en origen, y toda otra temática sinónimo de decadencia; ambas convicciones, duele insistir, remiten a criterios extraliterarios animados por intereses nacionalistas.

### **2.1.3 El romance vulgar**

Una mirada al romance vulgar proporciona dos puntos de apoyo clave para el presente estudio; de un lado, su difusión oral mixta y relaciones con el subgénero hermano de oralidad primaria ejemplifican en parte el tránsito de éste último al corrido, que ocupa en México el papel del romance vulgar en ese desarrollo dialéctico replicado; de otro, existe una continuidad inmediata entre el propio romance de ciego y el género mexicano, del que recibe directamente tantas aportaciones, si no más, que del tipo romancístico seminal.

En la expresión verbal, el romance vulgar exhibe sus esencias barrocas; producto de los citados *ingenios* subalternos en el tránsito entre los siglos XVI y XVII, despliega un léxico y una sintaxis compleja inauditos en la transmisión tradicional, con profusión de hipérbatos (“Estas por lo regular/la mitad son alcahuetas/llevando chismes y enredos,/armando donde hay paz guerra”)<sup>118</sup>, aposiciones adjetivas y adverbiales (“al revolver una esquina/ encontró con una dama,/hermosa, cuanto discreta,/muy compuesta y adornada”)<sup>119</sup>, sinonimias (“Diego Gil se llama el mozo,/Diego Gil su nombradía”)<sup>120</sup>, etc. A pesar de que, como tendencia general, el romance popularizado se aleja de la “extrema sencillez de recursos” ponderada por Menéndez Pidal, cabe precisar que, así como en el tradicional se oscila entre la economía narrativa y la ampliación enfática, en el vulgar hay un balanceo entre la tentación de lo rebuscado y la voluntad de ágil crudeza para representar fábulas tremendistas, donde no son infrecuentes los exabruptos callejeros en boca de *guapos* o bandoleros, por ejemplo, las interjecciones y otros mecanismos verbales de intensa brevedad.

Prosódicamente, el romance vulgar permanece en principio apegado al viejo; el metro hexadecasílabo en dos hemistiquios octosílabos y la tirada de versos con monorrima asonante constituyen el patrón inicial, que pronto se verá no obstante, como se anticipó, marcado por el desarrollo de la serie en pareados y, particularmente, en cuartetos, perceptibles primero por la aparición de la polirrimia en la tirada y que con el tiempo se acabarán independizando, convirtiéndose la cuarteta de verso octosílabo en la fisonomía prosódica del subgénero, lo cual supone, también se ha dicho, un hermanamiento con la lírica y, en general, toda la poesía popular. La sencilla asonancia, por su parte, resulta sustituida en muchos casos por una rima consonante que los forjadores cultos de romances estimarán más refinada y redonda.

El alejamiento de la sobriedad tradicional es también patente en el aspecto sintáctico, donde la adecuación a la medida del verso no suele respetarse, con recurso frecuente a la subordinación en construcciones complejas:

---

<sup>118</sup> “Los calzones y las alforjas” [Caro Baroja, 1966: 387]. A diferencia de los romances viejos, los vulgares son menos accesibles editorialmente, de modo que indico el título y la ubicación de la versión citada.

<sup>119</sup> *El maltés de Madrid* [Caro Baroja, 1966: 265].

<sup>120</sup> *Cogida de Diego Gil y Pizarro* [F. Salazar, 1999: 72]. Aunque la investigadora presenta los textos en la clásica tirada de hexasílabos, pues proceden de la tradición oral moderna y no de los pliegos, en las citas breves se marca la separación de cada octosílabo.

Barrigüero, que no es tonto, cogió su bota diciendo:  
-¡Brindo por el Rey de España, porque es católico y bueno,  
que no le da guerra a nadie si no se la dan primero,  
y no el pícaro francés que la da a cada momento!<sup>121</sup>

Con todo, siendo esforzados emuladores literarios, los redactores del romance vulgar reproducen los típicos recursos del viejo y el folclor oral, abundando en distribuciones paralelas (“De la primera cornada,/el chaleco le ha rasgado;/de la segunda cornada,/las tripas lleva colgando”<sup>122</sup>), en diversas figuras, como las antítesis (“usté rico y yo pobre,/usté señor y yo nada”), repeticiones (“Prenderla, verdes espinas,/prenderla, verdes estardas”) y las series y aglutinaciones de notable extensión; cabe destacar aquí la mucho más frecuente presencia de estructuras ternarias, ya sea en tres octosílabos de dos versos de dieciséis sílabas (“Estoy cosiendo una camisa, - una camisa de holanda,/estoy cosiendo una camisa - para mi amo mañana”<sup>123</sup>) o en tres versos de una *cuarteta*.

En el terreno discursivo de los *modos de representación*, que sirve al tiempo para caracterizar el tipo genérico, puede decirse que el romance de ciego es de predominio *narrativo*, salvo excepciones de conversión lírica consistentes en series paralelísticas sin desarrollo donde un hemistiquio permanece invariable y el otro va modificándose con pequeñas permutaciones, o bien mutan ambos. El rasgo de la *dramatización* actualizadora atribuido al romance tradicional se mitiga por su lado en grado variable, sin que quepa afirmar una diferencia absoluta entre los subgéneros; aunque, hasta donde sé, no se han realizado estudios estadísticos de la proporción de diálogo y narración<sup>124</sup>, una estimación a simple vista de lectura, bien es verdad que de los textos recogidos oralmente, permite afirmar que ambas variables arrojarían cifras cercanas a las que exhibe el romance viejo. La hipótesis se refuerza asumiendo que las introducciones juglarescas son liminares a la estructura narrativa, y no pueden, por naturaleza, cobrar carácter dramatizado, salvo el propio de la presentación; pero, una vez iniciado el relato, la inclinación sensacionalista propicia un desarrollo discursivo con alta tensión dramática. Pero lo más distintivo del romance vulgar en este ámbito es el modo representativo de las *intervenciones del narrador*, reflejo del

<sup>121</sup> *El mozo arriero y los siete ladrones (El arriero y los siete bandidos)* [Salazar, 1999: 57].

<sup>122</sup> *El guapo Luis Ortiz (Luis Ortiz)* [Salazar, 1999: 189].

<sup>123</sup> Las tres últimas citas proceden de *La criada embarazada y el peregrino* [Salazar, 1999: 64].

<sup>124</sup> Recuérdese que Petersen, en su citado estudio de la tradición oral moderna, cifra además en un 30% el porcentaje de discurso directo en los romances “no tradicionales”.



carácter profesional del recitador y su inclinación subjetiva, como sucede en el tipo de corrido sujeto a un contexto trasmisor similar, que se ilustran enseguida al abordar los bloques estructurales de apertura y cierre.

Antes, importa atender a las *fórmulas*, tan relevantes como en el romance tradicional. Las de tipo adverbial más comunes en éste, ya sean de lugar (“al darle vuelta a la esquina”), tiempo (“otro día por la mañana”) o modo (“estando en estas razones”), mantienen su utilización y prestigio en la variedad vulgar, mientras que las adjetivas, consistentes en aposiciones o frases subordinadas, aumentan su presencia, en correspondencia a la mayor subjetividad; buena muestra es la muy recurrente y ya citada “que no es tonto”, valoración que permite elogiar no sólo al personaje, sino también su actuación o palabras sucesivas. De hecho, tal subjetividad propicia la incorporación al léxico poético del subgénero de numerosas fórmulas insertas en las intervenciones del narrador (y en ocasiones también en las del personaje), especialmente en los bloques introductorio y conclusivo, que el corrido absorberá al punto de convertirse en las más distintivas del género. Un ejemplo fuera de dichos bloques es el tipo de *anticipación del desenlace*, donde el narrador antepone las aclaraciones propias del *ejemplo* al mecanismo de suspense de los textos tradicionales: “al darle vuelta a la esquina” y otras expresiones formularias, como la mención del día lunes o de ciertas horas (“de las siete pa’ las ocho”), tienen en la tradición connotaciones nefastas, usándose para anunciar la inminencia de la tragedia o de un hecho importante; mas, revelando cierta desconfianza en la capacidad indiciaria, en el romance y el corrido vulgares la fórmula se hace explícita (“se armaron unas comedias,/principio de su desgracia”), y a veces se aglutina a la de tipo adverbial (“y al revolver de una esquina,/esquina de su desgracia”<sup>125</sup>). Junto a éstas, las hay asimismo de pura intención valorativa, p. e., “mejor no hubiera nacido”, que tiene también un matiz de anticipación narrativa pero obedece sobre todo a un designio enfático, al igual que las invocaciones religiosas, tomadas del formulismo sacro popular y señeras del subgénero, que pueden encontrarse en el cuerpo del texto, como en el curioso caso de “¡válgame el santo de hoy,/válgame el santo que sea!”<sup>126</sup>,

---

<sup>125</sup> *Celos y honra y Polonia y la muerte del galán* [Salazar, 1999: 168 y 184]. Como se ve, hay cierto desapego al sentido religioso y un destello burlesco muy propio del Siglo de Oro.

<sup>126</sup> *Los bandidos y los arrieros* [Salazar, 1999: 60].

pero se sitúan muy a menudo en la introducción juglaresca (“Válgame Nuestra Señora,/me valga el señor San Pedro”), y a veces en el remate, sirviendo funcionalmente, además de al tono piadoso, para anunciar lo extraordinario del contenido que se ofrece a la audiencia. Idéntico carácter revisten las demás fórmulas enunciadas por el narrador en los bloques inicial y final.

En los planos de *intriga* y *fábula* se cifran algunas de las diferencias más notables entre ambos subgéneros. La característica tendencia en el romance de ciego a preceder el relato de una *introducción*, tanto noticiera con aporte de nombres, lugares y fechas como enfática mediante exclamaciones religiosas o invocaciones a la audiencia por el narrador que solicita atención o permiso para cantar, refleja la concepción del texto para representado; de hecho, en los romances de sucesos más comerciales, la larga apertura formularia presenta la función adicional de dar tiempo al público a tomar asiento, como apunta I. Segura [1984: xiv] al reproducir el siguiente ejemplo desmesurado, empezando por el mismo título (*Horroroso atentado que han cometido cuatro desalmados en una aldea de la provincia de Extremadura*):

Glorioso San Agustín, sacra pluma de la Iglesia,  
alcanzad del Ser Supremo alumbre mi insuficiencia  
para que pueda explicar la más pérfida fiereza  
que se ha visto ni se ha oído en todo lo que se cuenta  
desde que vino el Mesías hasta la presente era  
del año mil ochocientos cuarenta y ocho, que cuentan.  
Para poder comenzar, invoco a la sacra Reina  
Virgen Pía del Sagrario, para que por mí interceda,  
diciéndola con el ángel, Dios te salve, madre bella,  
atención, que ya principio.

Aparte de las invocaciones piadosas, se observan aquí las fórmulas que en el análisis textual se denominan de *datación*<sup>127</sup>, útiles al efecto de verosimilitud noticiera, de *incoación recitativa* (“para que pueda explicar”, “ya principio”), de *llamada de atención* (“atención, que...” y, aunque un tanto *sui generis*, de *memorabilidad* (“la más pérfida fiereza/que se ha visto ni se ha oído”), las cuales integran todas el elenco formulario de la *presentación* típica del corrido.

<sup>127</sup> En el corrido, donde por cierto se emplea también la fórmula complementaria al año “al contado”, como aquí “que cuentan”, aparece mayoritariamente junto a la de *ubicación*, ausente en este caso pero utilizada asimismo ya en el romance vulgar, p. e., “Allí *arria* en El Carrizal,/ día de La Candelaria” (*Duelo entre amigos* [Salazar, 1999: 66-7]). La datación cobra carácter noticiero con la precisión de día, mes y año, que se da en el romance vulgar igualmente: “En mil novecientos veinte,/día dieciséis de mayo,/fue herido por un toro/el más joven de los Gallos” (*Muerte del torero Juan Gómez “Gallito”* [Ibíd.: 74]).

En el bloque final o *coda*, el romance vulgar se revela igualmente mentor del género mexicano, por cuanto se encuentran fórmulas de *conclusión* (“y aquí se acabó la historia/de Don Diego, Jorge y Juana”), de *despedida* (“Adiós, prenda que yo adoro, adiós, prenda que yo estimo”) y la llamada de *referencia genérica*, que designa las alusiones expresas al corrido o cualquier reflexión sobre el poema o el hecho de la composición, como sucede en este romance: “Veinticinco van heridos/de la parte de los Vargas,/de los Burmanes, cuarenta,/ así lo reza la plana./Lo que en esta me faltare,/en la otra lo declara”.<sup>128</sup> De particular importancia y complejidad son las opiniones del narrador sobre lo narrado, i. e., las moralejas típicas de las fábulas y cuentos populares (“Para que tome el malvado/un provechoso escarmiento”<sup>129</sup>), que pueden insertarse en la intriga –es frecuente en el corrido– expresadas por boca de un personaje, como en la filípica del fraticida a su hermana tras asesinarla:

- Mujer que a dos hombres quiera    y a dos hombres haga cara,  
Ya merece que la maten    y que le saquen el alma.  
Por ellas matan los hombres,    por ellas los hombres matan,  
Por ellas van a galeras,    por ellas reman el agua.<sup>130</sup>

Salvo en tales casos de inserción, estos desarrollos formularios de apertura y cierre se sustraen al modelo de análisis narrativo romancístico, ya que, faltos de propiedades diegéticas, son difícilmente equiparables a un segmento o secuencia de intriga; ahora bien, aunque cumplan una clara función estructural y expresen una conciencia del quehacer literario de imposible explicitud en la obra folclórica de oralidad pura, los bloques no dejan de expresar contenidos cruciales del texto, singularmente la moraleja, razón por la cual se ha dicho que las fórmulas *metanarrativas* de las que se componen se acercan al motivo. Dejando para la discusión del método analítico los aspectos conceptuales, algunos de estos *motivos formularios* requieren de especial atención aquí por su pervivencia en el corrido.

Uno muy común, afín a la moraleja, es aquél donde el narrador, o un prójimo del héroe, recuerda al final las advertencias hechas (“Bien te decía, hermano,

---

<sup>128</sup> Sucesivamente, las citas proceden de *Celos y honra*, *La ronda malograda* y *Los Guzmanes y los Vargas* [Salazar, 1999: 168-9; 174-5; 185-6]. Nótese que en la presentación citada hay también una referencia a la composición: “...alumbre mi insuficiencia para que pueda explicar”.

<sup>129</sup> *La hermana del asesino* [Segura, 1984: 14].

<sup>130</sup> *Celos y honra* [Ibíd.].

hermano, bien te decía/que no fueras capitán de esa gente tan lucía”<sup>131</sup>), que a veces tiene su correlato premonitorio al inicio del poema, pudiendo ser independiente, es decir, sin necesidad de que al final se explicita el acierto de la advertencia. Carácter similar reviste el motivo de la *maldición*, paterna o materna, proferida ante la desobediencia del hijo a algún consejo; su arraigo en el género llega a convertirlo en tema, el de *El hijo desobediente*, que consta de la secuencia advertencia-desobediencia-maldición-tragedia-moraleja tanto en el romance vulgar como en el corrido, donde es tan frecuente que V. Mendoza, en su clasificación temática, incluye el tipo “corridos sobre parricidios, maldición y fatalidad” [1954: xxxix]; el tema suele incorporar el motivo formulario “no me entierren en sagrado”, común a ambas clases de romance; en el vulgar se da en fábulas donde aparecen la maldición o la simple desobediencia, y en otras que nada tienen que ver, sobre todo tragedias amorosas.

“No me entierren en sagrado” podría a su vez incluirse en un conjunto de motivos que, en unos textos donde proliferan la tragedia y la muerte, expresan la última voluntad del moribundo o los ruegos de quien padece la desgracia:

- Francisco, esposo del alma, sólo tres cosas te pido:  
la una que me perdones en lo que te he ofendido;  
la segunda que te pido, que me mires por los niños,  
pedazos del corazón como son tuyos y míos,  
y a los hombres de esta casa que los echas a presirio.<sup>132</sup>

Aquí se halla además una modalidad de ruego final, también de acreditada presencia en el corrido, en la que la mujer caída en desgracia suplica al marido vengativo el perdón por amor a los hijos, o bien que los cuide o deje a cargo de alguien tras su muerte. En los romances de *guapos* o *valientes*, que narran las acciones violentas de pendencieros y fanfarrones, la petición postrera, en la medida en que el *guapo* suele ser ejecutor y no víctima, se trueca en desafío y emplazamiento a quienes deseen medir su valentía,

Si cruzaren preguntando que quién hizo esta hazaña,  
le dice que fue Frugencio, Frugencio Flórez de Aranda,  
y si fueran a buscarme, que me busquen en campaña,  
que allí hablaremos todos pecho a pecho y cara a cara.<sup>133</sup>

<sup>131</sup> *Cogida de Diego Gil y Pizarro* [Salazar, 1999: 73].

<sup>132</sup> *Los sádicos y el ama de cría* [Salazar, 1997: 63].

<sup>133</sup> *El bravo Fulgencio Flórez de Aranda* [Salazar, 1997: 194].

opción recurrente en el corrido,

Ya con ésta me despido, / no se les vaya a olvidar  
que el compa Benja es un hombre / que no se sabe rajar,  
y el que no lo quiera creer, / se los puede demostrar.<sup>134</sup>

aunque hay también finales donde el mensaje opera en sentido contrario, advirtiéndose al *valiente* de las nefastas consecuencias de la provocación, como en *Duelo entre amigos*<sup>135</sup>, cuya moraleja se expresa en una variante de “no me entierren en sagrado”:

Me entierra n’ un campo verde, donde mi ganado asiste,  
me dejan mi brazo fuera con esta señal que dice:  
“El que pase por aquí, sepa descansa Juan Pérez;  
no murió por calentura ni tampoco de cortal,  
ni murió por una ingle en un sitio desgraciado,  
que murió por fanfarrón aquí, en El Carrizal”.

En cuanto a las fábulas que expresan tales elementos narrativos y poéticos, i. e., la *temática* del subgénero, priman en él los asuntos novelescos, perviven algunos noticieros e históricos, como el morisco, y aparecen los sucesos comunes, su marca distintiva argumental. Entre sus variedades destacan los romances de *jaques* –introducidos por Quevedo y emulados por los ingenios menores–, con uso de la lengua de Germanía, que son el tipo seminal de los de *guapos* y, por tanto, precursores del corrido original de forajidos, así como del *narcocorrido*. Por lo demás, los hay burlescos y paródicos, florecientes en el Romancero Nuevo y que pasan a los textos popularizados, y también religiosos e infantiles, que suelen ser romances viejos adaptados por su utilidad ritual o lúdico-pedagógica, y se sitúan en las lindes del género.

Más allá de los argumentos, desde una óptica *funcional e ideológica* destaca el tono moralizante, que presenta un aspecto negativo cuando se condena, junto al criminal, a la mujer adúltera, al hijo rebelde, a quienes rompen, en fin, con la norma, y otro positivo que alaba cuanto redunde en su fortalecimiento, sean las grandes instituciones nacionales (monarquía, iglesia, orden), los valores sociales (rectitud, caridad, honor) o las virtudes que atesora siempre el héroe (valentía, fiereza, orgullo). La ejemplaridad se inserta en una lógica maniquea donde se opone la maldad intrínseca del infractor a la bondad de la

---

<sup>134</sup> Benjamín Rodríguez (de Nacho Hernández).

<sup>135</sup> [Salazar, 1997: 67].

víctima o el sistema, y se exaltan la venganza, la defensa violenta de la honra, el implacable castigo, la restitución del orden. El mensaje de estos romances no puede así emanar del grupo folclórico ni la masa popular que los recibe, debido a su configuración *desde arriba* propia de la literatura popular de masas; como ilustra Catalán, “dada la celosa vigilancia con que la España contrarreformista expurgaba los contenidos de cuanto podía llegar al pueblo, es claro que la literatura específicamente dedicada al consumo del vulgo hubo de estar sujeta a muy rigurosa selección en todo momento; ideológicamente, el pliego de cordel no podía, claro está, ser contracultural, sino todo lo contrario, vehículo de los intereses de los censores” [1997, I: 332].

Con todo, al aparente afán moralista se superpone el sensacionalista, pues el fin último es impresionar al público con los casos más sobrecogedores; no se trata por tanto de una forma moderna de presentar *exempla* medievales, sino de utilizar su modelo, ni tampoco de informar, sino de aprovechar el prestigio de la crónica, siempre con miras comerciales; así, lo edificante y lo noticiable se subordinan a lo “susceptible de causar escándalo, porque éste, con su halo morboso, es garantía de éxito en lo que a ventas se refiere” [Segura, 1984: x]. Esto explica contenidos usuales que parecen escapar a las funciones moral o noticiara, sobre todo el interés por lo macabro y la violencia, evidente en los temas catastróficos rebosantes de detalles morbosos que exceden todo valor informativo, en los romances de *guapos* presentados bajo coartada de hombría que desembocan en la leyenda criminal, o las gestas de bandoleros donde se abandona la defensa del *statu quo* nacional para ensalzar la idea de justicia que tienen los consumidores locales de los textos. El mensaje entonces, como dijera McLuhan, es el propio medio, en este caso el género de origen popular creado y difundido masivamente por profesionales en hojas sueltas.<sup>136</sup> Por ello, el romance vulgar no sólo constituye una fuente privilegiada del corrido formal y temáticamente, sino también en sentido ideológico, ya desde sus orígenes, influjo que se acrecienta en el siglo XX tanto en el de tema revolucionario y transmisión oral mixta como en el comercial de difusión fonográfica posterior.

---

<sup>136</sup> Para profundizar en el contexto del romance popular, véanse el clásico *Ensayo sobre la literatura de cordel* de Caro Baroja [1969]; el volumen coordinado por L. Díaz [2000], donde hay además sendos textos de G. Hernández y M. Sutherland que vinculan romance y corrido; el monográfico de *Anthropos* sobre la literatura popular coordinado por García de Enterría [1995]; y los prólogos a las antologías de F. Aguilar [1972], Salazar [1999] o Segura [1984], entre otros.

### 2.1.4 Relaciones intragenéricas

La caracterización de los subgéneros romancísticos revela, además de sus diferencias y semejanzas, visibles influencias recíprocas, a pesar de la neta divergencia en los modos de creación y transmisión. Desde el momento en que el romance vulgar irrumpe a finales del siglo XVI, se generan procesos de *tradicionalización*, cuando los textos escritos y de oralidad mixta se recrean en comunidades que preservan su esencia folclórica, y de *destradicionalización*, cuando los poemas orales circulantes en dichas comunidades quedan fijados por la imprenta, o se transmiten oralmente sin reelaboración tradicional.

Huelga señalar que la interacción del romance tradicional con su par genérico se verifica en el cotejo de la tradición oral moderna con los textos de origen letrado. De la comparación se desprende, en el plano estilístico, que el tipo vulgar deja la huella de su expresión lingüística original en los temas tradicionalizados. En una versión de *El capitán burlado*,<sup>137</sup> el pasaje

-¡Oh Antonia de mi vida,    lindo espejo de mi casa,  
el general de Opinión    y el mercader, que está en casa,  
jura por el alto cielo    y por la cruz de su espada,  
que has de ir en su retaguardia,    si la muerte no l'ataja!

pone de manifiesto la conservación del lenguaje florido caro al Barroco, y la abundancia de subordinaciones que desbaratan la unidad sintáctica del verso. En este nivel discursivo, la tradición enriquece al tiempo con sus fórmulas la tendencia al mero enunciado de hechos sucesivos en el subgénero hermano, como sucede en *Los presagios del labrador*, cuya versión impresa del siglo XVII, para indicar que el labriego deja las labores y regresa a su casa, avisado del adulterio de su mujer, se limita a decir “Tomó el camino en la mano,/y azia su casa se fuera”, mientras que el texto recreado en la oralidad presenta más dramáticamente el relato:

Deja el caballo andador,    coge la yegua que vuela,  
deja de andar y corre,    deja de correr y vuela;  
al llegar a Las Quebradas,    ha visto ya malas nuevas.<sup>138</sup>

Sin embargo, en la variable del estilo directo, que contribuye también a reforzar la vertiente figurativa y dramatizadora, no existe diferencia nítida; antes bien,

---

<sup>137</sup> Catalán, 1997, I: 337.

<sup>138</sup> Catalán, *Ibíd.*: 343.

como se ha indicado, en la tradición oral moderna se incrementa el volumen de diálogo, y no faltan indicios para inferir que ello se debe al trato creciente de las comunidades folclóricas con los romances de oralidad mixta.

En el plano de intriga-fábula, la tradición oral, al adoptar temas vulgares, desarrollados casi siempre en el *orden natural*, i. e., de manera lineal y causal, reorganiza éste orden según su peculiar visión narrativa, privilegiando el inicio *in media res* y devolviendo al relato cierto grado de suspense. Otras veces, en cambio, el texto abierto incorpora recursos explicativos de la narración típicos del romance vulgar, como las fórmulas que anuncian el tránsito a una nueva escena (“Le dio siete puñaladas y de la menor moriera./Ahora vamos a la dama, que el galán ya bueno queda.”<sup>139</sup>). En la dimensión básica de la unidad narrativa, el motivo, se produce acaso la interacción más fértil, siendo muy frecuentes los *préstamos* y *cruces*, esto es, la incorporación al texto oral de motivos de romances vulgares que resultan útiles a los recreadores para un desarrollo narrativo dado. Como indica M. Díaz Roig, “el romance tradicional sin duda más violento es el de *Blancaflor y Filomena*, y es el que admite, por su naturaleza, más cruces con los romances vulgares”; así, la venganza final se materializa en ciertas versiones tradicionales con versos de un romance de ciego, *La calumnia del diablo*: “Le dio siete puñaladas, que de menos no muriera,/que caló siete colchones, siete estados de la tierra” [1980: 274].

Estos préstamos pueden trascender al nivel fabulístico, sobre todo en los finales, cuya típica ambigüedad en el romance tradicional se diluye al acoger cierres propios del subgénero vecino. Otras veces, el préstamo procede de un tema tradicional, y sirve para dar coherencia al cambio argumental operado en un texto vulgar inmediatamente antes en la narración; tal es el caso de algunas versiones de *El Conde Olinos*, donde la influencia del romance vulgar propicia la introducción de un *final feliz* milagroso, y, aunque el suceso se expresa en estilo tradicional, se acaban añadiendo, para ilustrar el milagro, dos versos finales (“Las campanas y relojes en mil pedazos se hacían/al ver los santos milagros que hace la Virgen María”<sup>140</sup>), préstamo de *La romería del pescador*, que es un tema completamente distinto.

---

<sup>139</sup> *Los presagios del Labrador* [Catalán, Ibíd.: 346].

<sup>140</sup> Díaz Roig, 1980: 275.



La mayor incidencia del romance vulgar en los finales es seguramente la razón de que sus mensajes resulten rara vez modificados en la tradición oral, o acaso deba admitirse que las mutaciones son aquí más leves por afinidad ideológica, e incluso estética, como parece confirmarse en *Los presagios del labrador*: a pesar de los cambios señalados en el discurso, y de que la intriga comienza *in media res* sin anticipar el desenlace ni presentarse como ejemplo, persiste el mensaje de que el adulterio debe castigarse con la muerte violenta, conservándose los motivos más macabros, en este caso, el despedazamiento y anuncio público del mismo por el marido burlado y vengador: “Apregonó por el pueblo: -¿Quién me compra carne fresca?/Una churra de treinta años - y un novillo de cuarenta”). En este sentido, es igualmente común la acogida de la moraleja explícita: “-Vayan cuernos, vayan cuernos a la salud de la muerta./Si tós hicie(r)an lo que yo, maldito cuerno que hubiera”<sup>141</sup>.

Más allá de las manifestaciones concretas, difíciles de ilustrar sin desplegar extensas citas paralelas, importa insistir en la magnitud de este proceso de reelaboración tradicional de romances populares comerciales, tan notable que llega a modificar las características del Romancero de tradición oral moderna en relación con el viejo; en efecto, cuando Petersen destaca en el *corpus* moderno la mayor proporción de diálogo y la tendencia a concretar los finales ambiguos del viejo [1972: 167-79], está señalando los principales rasgos de la influencia recién sintetizada.

El acercamiento entre los subgéneros en el ámbito temático es todavía más ostensible que en el formal, a tal punto que Catalán no duda en afirmar que “la tradicionalización de los romances ‘de ciego’ referentes a sucesos contados para admirar y edificar al vulgo constituye, si no el último, sí el más importante caudal temático entrado en la narrativa poética de transmisión oral [...] haciendo que entre el romancero tradicional de los siglos XV y XVI y el de los siglos XIX y XX haya una diversidad temática profunda” [1997: I, 361-2].

La recepción de los romances viejos en los populares requiere aquí menor detenimiento, no sólo porque la apertura textual se presta más al examen de las reelaboraciones, sino también porque la mayoría de las huellas dejadas por el subgénero más antiguo han sido señaladas al abordar el romance vulgar,

---

<sup>141</sup> Catalán, 1997, I, 351.

desde los recursos expresivos típicos de la oralidad a las fórmulas y motivos. Éstos últimos pueden considerarse cruces textuales análogos a los indicados en el romance tradicional, tomados por adaptarse a un argumento determinado, a veces diverso del que favorecería su empleo en el texto abierto; es el caso del citado “no me entierren en sagrado”, originalmente extensa fórmula de discurso cuya popularidad y ocurrencia continuada la desplazó al plano de la intriga –ya en el romance tradicional- con la función estructural de cierre, independiente de su contexto primero y susceptible de inclusión en diversos textos vulgares; otro ejemplo es el motivo de la “penitencia con las culebras”, procedente de *La penitencia de don Rodrigo*, impuesta al rey por la pérdida de España, que se halla en *El ladrón del Sacramento* como castigo al culpable de espantosos crímenes, contexto propicio para incluir la narración tradicional de la penitencia:

Te meteré en una cueva    donde están serpientes vivas,  
y la más pequeña de ellas    siete cabezas tenía;  
con todas siete picaba,    con todas siete mordía [...].<sup>142</sup>

Antes de concluir, cabe mencionar otra variedad del romance, obviada por su nula incidencia en el corrido pero reveladora de las intrincadas relaciones intragenéricas; me refiero a los romances espirituales o *contrafacta* religiosos realizados en el Siglo de Oro, según la tradición de verter *a lo divino* modelos literarios profanos. Se trata pues de un proceso de destradicionalización en el que se conserva, con mayor fidelidad que en el tipo vulgar –la aparición impresa de ambos es contemporánea-, el estilo del romancero viejo, ya que los autores de versiones espirituales no sólo reelaboraban los textos impresos a los que la difusión editorial les permitió acceder, sino que conocían las fuentes orales puras, como revelan algunas conversiones de romances cuyo texto está sólo documentado en escasas referencias fragmentarias.

Pero los *contrafacta* abarcan el espectro completo del género, existiendo algunos de romances eruditos, y también de temas vulgares que requieren una esmerada cirugía piadosa por tratarse de modelos cuya fábula y mensaje se ubican en las antípodas de la intención del remedador. El interés del fenómeno se acrecienta al producirse, tras la difusión de las versiones espirituales en cancioneros y, probablemente, pliegos sueltos, una tradicionalización de los

---

<sup>142</sup> Díaz Roig, 1980: 277.

propios *contrafacta*, detectada en la recolección oral moderna; más aún, el romancero espiritual propicia en ocasiones la tradicionalización de romances vulgares o eruditos, vertidos primero a lo divino y recreados luego oralmente hasta nuestros días<sup>143</sup>. Por último, en una suerte de triple salto mortal, sucede que, tras reinsertarse en la tradición, el romance espiritual tiende a traspasar de nuevo sus márgenes en forma de oración, de modo que se destradicionaliza por segunda vez, o, más precisamente, abandona por completo el género, pues, aunque preserve su poética discursiva, el predominio de la función ritual desintegra la estructura narrativa del texto.

En definitiva, los procesos de relación intragenérica levemente apuntados aquí suponen un ilustrativo paralelismo con la recepción en el corrido de formas y contenidos provenientes de ambos subgéneros del romance, lo cual, además de para anticipar muchos de los rasgos del género mexicano identificando su procedencia, resulta útil para orientar el escrutinio de las relaciones que se establecen en su seno entre los varios tipos que lo integran.

### 2.1.5 El romance en América y en México

La conquista y colonización de América en el siglo XVI coinciden con el esplendor del romancero; la imposición de la cultura y lengua españolas creó condiciones propicias tanto para la amplia difusión de romances como para su recreación y composición autóctonas en todo el continente. Su presencia está documentada desde las crónicas de la conquista, que revelan la familiaridad de los recién llegados con el género.<sup>144</sup> La transmisión oral es por tanto el primer vehículo de difusión del romancero en el Nuevo Mundo, fortaleciéndose con las oleadas migratorias de los siglos posteriores, y generando progresivamente una tradición oral propia.

En cuanto a la difusión impresa, están inventariados los envíos de libros, entre los que no faltan los romanceros y cancioneros populares, ni las obras de autores cultos que incluyen romances. También los pliegos sueltos están

---

<sup>143</sup> Para una visión sintética de este *romancero espiritual*, véase Catalán [1985].

<sup>144</sup> Es obligada la referencia a Bernal Díaz del Castillo, quien en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* reproduce un diálogo entre Hernán Cortés y Alonso Hernández Puertocarrero frente a las costas de la futura Veracruz, en el que citan versos de los romances de *Montesinos* y *Gaiferos*. Para una documentación detallada de las citas cronísticas y testimonios de la presencia del género desde la llegada a América, así como del contexto sociológico y cultural, véase A. González, 2003, 47-54.

presentes desde fecha temprana; en el Archivo General de la Nación de México se conserva uno impreso en Alcalá de Henares en 1612 que no hubo de llegar mucho más tarde<sup>145</sup>, y Fernán González de Eslava publica en la misma ciudad *Coloquios espirituales y sacramentales* [1610], donde reelabora romances viejos y nuevos, dos de estos últimos indocumentados en ediciones librescas, lo cual permite deducir que los tomó de pliegos contemporáneos y, por consiguiente, que “los romances nuevos debieron circular por las calles de México, emparejados con romances viejos tradicionales, casi al mismo tiempo que en España, esto es, a partir de 1580” [M. Frenk, 1984: II, 332].

Por más que este transplante del género desde el mismo siglo XVI sea un hecho patente, para apreciar la evolución del romance de transmisión oral no se cuenta, claro está, con un Romancero Viejo próximo a las fuentes, aunque sí con los frutos de la recolección oral moderna. El interés de los folcloristas americanos por el género cobra vigor tras el viaje de Menéndez Pidal en 1904-5, y ya en los años diez aparecen las primeras publicaciones de romances recogidos de la oralidad<sup>146</sup>. Desde entonces se suceden las *encuestas* a lo ancho y largo del continente, a distintos ritmos, cuyos resultados de todo un siglo compendia Díaz Roig en el *Romancero Tradicional de América* [1990].

En México, la presencia del romance es de las más notables del continente, existiendo una intensa recolección. La primera publicación se debe a A. Castro (una versión de *Las señas del esposo* y otra de *Gerineldo*, editadas en Cuba en 1914); en 1925, P. Henríquez y B. Wolfe editan 28 versiones de 13 romances; en 1939, V. Mendoza aporta el primer estudio comparativo, *El romance español y el corrido mexicano*; casi medio siglo después, Díaz Roig y A. González acometen una recopilación completa en el *Romancero tradicional de México* [1984], donde constan 258 versiones de 26 romances. En el sur de EE.UU., la existencia de romances ha sido de sobra acreditada también<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> *Relación verdadera, que trata de las insolencias y crueldades que vnos Vandoleros andavan haziendo junto ala ciudad de Barcelona, a veynte y cinco del mes de octubre deste año de mil y seyscientos y doze.*

<sup>146</sup> Existen dos antecedentes: la compilación de *textos* brasileños de S. Romero (*Cantos populares do Brasil*, Lisboa, 1885) y la primera publicación de romances tradicionales orales en español de América, debida a C. Bayo en Madrid en 1902. Para una historia de la recolección oral moderna en América, véase de nuevo A. González, 2003, 65-76.

<sup>147</sup> A. Espinosa los recoge en N. México ya en 1915, tarea que repetirá en California [1925]; su labor la continuarán A. Campa, también en N. México [1933 y 1946]; Paredes en Texas [1976]; S. Armistead en Louisiana [1979]; y J. Robb en N. México y el Suroeste [1980], entre otros.

Resulta difícil generalizar las peculiaridades de los romances americanos, tanto por la amplitud y consiguiente heterogeneidad del *corpus* como por la propia naturaleza de la recreación tradicional, caracterizada por patrones más o menos constantes de transmisión; no obstante, pueden identificarse ciertas tendencias. En la forma versificada, se percibe la mayor inclinación a disponer el texto en cuartetas o introducir pareados paralelísticos en la tirada única, cuando no coplas en forma de estribillos, así como a la polirrimia. En los planos de discurso e intriga, además de en fórmulas y motivos propios resultantes de la adaptación al contexto, la apertura se manifiesta en las introducciones, que en México adoptan las fórmulas de presentación distintivas del corrido y tienen su reflejo simétrico en las despedidas, acompañadas a menudo de moraleja; por más que esta tendencia sea representativa de la configuración paralela del género mexicano, se trata de un rasgo panamericano, constatado en versiones de distintos países. En el contenido, se dan los habituales cruces de motivos al servicio del diseño fabulístico, donde destaca de nuevo “no me entierren en sagrado”; en los mensajes subyacentes, es asimismo visible el sesgo moralista y sensacionalista del romance vulgar, al que han sido permeables las diversas tradiciones orales modernas.

Obviamente, la mayoría de estos rasgos tienen su correspondencia en la evolución del romance peninsular; además, “hay que tomar en cuenta que en ocasiones es muy difícil señalar si una variante es americana o no, pues, a pesar de su aparente originalidad, pudo llegar de una tradición minoritaria española, incluso –caso hipotético– desconocida actualmente para nosotros, y arraigar con fuerza en América” [A. González, 2003: 127]. Mas lo que sí parece claro es cierta unidad con la tradición oral moderna en general, que se aleja paulatinamente, a ambos lados del Atlántico, del romance viejo, abriéndose al influjo irresistible del vulgar. En México, sin desconocer este ascendiente, los especialistas plantean ya la dialéctica intragenérica en términos de romance – tradicional- y corrido, señaladamente Díaz Roig, quien atribuye las mutaciones del género peninsular a la doble influencia de la lírica y el corrido: “Romances, canciones, corridos y coplas se usan frecuentemente para las recreaciones y existe una influencia formal de tipo lírico [...] El material literario de tipo popular tiene bastante importancia en las modificaciones sufridas por los romances en su paso por la tradición mexicana” [1986: 178]. Sin perjuicio del acierto de esta

tesis, su enfoque desatiende tal vez el papel del romance de cordel en el moldeamiento tanto de la rama hermana tradicional como del género mexicano.

A pesar de la relativa unidad en el desarrollo de las tradiciones hispánica y americana, existen con todo diferencias dignas de mención. El léxico constituye una de las principales, abundando las menciones a la fauna y flora autóctonas, los topónimos, las voces indígenas y del español popular local, sin olvidar las variantes que, por malentendidos o falta de referencias contextuales en la recepción, sustituyen giros y vocablos asimilables para las comunidades más familiarizadas con lo relatado pero ajenos al ámbito cultural americano;<sup>148</sup> mas la dialéctica entre innovación y conservación típica de la transmisión tradicional hace que se mantengan al tiempo voces castellanas en desuso, nombres propios y alusiones históricas y culturales extrañas al contexto de recreación.

La variable temática confiere asimismo unicidad al romancero americano. Si la predilección por lo novelesco, más universal y próximo a las comunidades transmisoras que lo épico-histórico, informa toda la tradición oral moderna, la mayor distancia geográfica y temporal del Nuevo Mundo respecto a las fuentes no puede sino intensificarla; aún cuando se han recogido romances históricos, se trata de los más susceptibles de reelaboración novelesca por su contenido, o de los que contienen referentes cercanos, de reciente tradicionalización en la península, como sucede en México, donde el único tema histórico con más de una versión es *Alfonso XII* –cuya mayor representación se debe, por lo demás, a ambos motivos–. Los romancistas mexicanos añaden al factor de la lejanía, también en este caso, la relevancia del corrido en calidad de poesía narrativa idónea para expresar estos temas: “En México quizás se acentúa este olvido de lo histórico, ya que no se necesita adoptar ni adaptar textos ajenos para cumplir la función heroica y/o noticiara [...] puesto que se cuenta con textos populares nacidos en el país, que cantan su propia gesta y cuentan su propia historia: los corridos” [Díaz Roig, 1986: 166]. Nuestro género, que en muchas variaciones formales y temáticas adopta el rostro del romance vulgar, encarna aquí en cambio la función del tradicional.

La proliferación de versiones de temas infantiles es igualmente singular en América, derivados de burlescos vulgares, o de romances tradicionales que

---

<sup>148</sup> Para una muestra amplia de ejemplos léxicos, véanse Díaz Roig [1986: 170-2] y A. González [2003, 116-9].

pierden tal condición en el proceso trasmisor. También es mucho mayor la representación de romances religiosos, que compiten en abundancia incluso con los novelescos; en este rubro se incluyen *contrafacta* tradicionalizados y, sobre todo, numerosos temas devotos –en especial referidos a la pasión de Cristo– ausentes de las grandes compilaciones de los siglos XVI y XVII, lo cual hace suponer que, situados asimismo en los límites del subgénero, han sido acogidos en su seno con mayor asiduidad en el continente americano. Además de la recepción de textos completos, son frecuentes los motivos y fórmulas de contenido religioso, recurso apreciado también en el romancero vulgar.

El romance de cordel desarrolla por su parte en América relaciones parejas a las descritas en la península ibérica. De los temas del *corpus* oral americano, cerca de una cuarta parte son de origen vulgar, proporción indicativa de la confluencia entre ambas modalidades en el continente, que explica asimismo la riqueza de sus derivaciones. Al margen de la tradición oral, se ha apuntado ya la temprana difusión del pliego suelto, que pervive hasta entrado el siglo XX, como revela el protagonismo de los editores Vanegas Arroyo y Guerrero en la difusión del corrido por este medio durante el periodo revolucionario mexicano. Más aun, cuando los pliegos y su contenido caen en desgracia en España, sobre todo en el siglo XVIII con la prohibición de venderlos, su popularidad parece decaer en América en menor medida; a pesar de su azarosa existencia y caducidad, no faltan ejemplares conservados, particularmente en México, tanto en el hostil Siglo de las Luces como en el siguiente<sup>149</sup>.

El Romancero americano no vive sólo en la recreación tradicional de textos orales procedentes de ultramar y la recepción por oralidad mixta o letra impresa de los eruditos y vulgares, sino que comprende además la composición de romances propios basados en los modelos peninsulares. De la tradición oral se han recogido, sin antecedentes ibéricos, *Felizardo* (Brasil), *El huaso Perquenco* (Chile) y *Román Castillo* (México), éste último, aunque de tema amoroso, inspirado en *Alfonso XII*, del que toma algunas expresiones (“¿Dónde vas,

---

<sup>149</sup> V. Mendoza [1939: 783-5], menciona dos del XVIII, la *Segunda parte de los Romances del Valiente Francisco Esteban* y el *Romance de Diego Frías y Antonio Moreno*, como hace A. González [2003: 42] con tres del XIX: *Rosaura la de Trujillo*, *Verdadero romance de Lucinda y Velardo*, y *Relación de la vida y la muerte de Sansón*, firmado por el Dr. J. Pérez de Montalbán. Los ejemplos aducidos son mexicanos no sólo por constituir México el principal interés en esta panorámica americana, sino por ser también, debido a razones históricas y de dimensión cultural, el de legado editorial más rico por lo que al romance se refiere.

Román Castillo, /dónde vas, pobre de ti?”). La creación autóctona arranca casi de inmediato; los primeros temas se ocupan de la Conquista, adoptando el tono épico original del romance, y se conciben sobre todo en los dos virreinos. En Perú aparece el poema épico más importante, *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1.569, 1.578 y 1.589, en tres partes), cuya tercera parte incluye 16 romances y que cobró enorme popularidad ya en el siglo XVI, incluso en la metrópoli, alcanzando 23 ediciones y una profusa distribución en pliegos sueltos. En México, la figura de Hernán Cortés es el referente principal; Díaz del Castillo aporta de nuevo un testimonio cronístico decisivo al recoger un fragmento de romance épico [1632: 324]:

En Tacuba está Cortés,    con su escuadrón esforzado;  
triste estaba y muy penoso,    triste y con gran cuidado,  
una mano en la mejilla,    y la otra en el costado.

El resto se ha perdido, pero la presencia del primer octosílabo –que da título al fragmento– en diversas referencias indica que alcanzó fama, lo que permite a su vez inferir la desaparecida existencia de otros textos autóctonos sobre la conquista de México y Cortés; de hecho, abundan los escritos en España, tanto de autores reconocidos (Lasso de la Vega le dedicó tres en su *Manojuelo de romances nuevos y otras obras*, de 1601) como de ingenios anónimos que se difundieron oralmente a través del pliego suelto. Estos romances, estimulados a buen seguro por el éxito de *La Araucana*, integran un *corpus* que A. González denomina “Romancero de la Conquista” [2003: 54-63].<sup>150</sup>

El prestigio del género entre los autores cultos, incluidos los grandes nombres del Siglo de Oro, perdura durante parte del siglo XVII, y la colonia no representa una excepción; baste recordar la infatigable afición de Sor Juana Inés de la Cruz, cuyos romances “representan más de un tercio de las poesías líricas de la autora, y ocupan también lugar principal en sus comedias y en sus composiciones de asunto religioso”<sup>151</sup>. M<sup>a</sup>. Andueza [1986], ciñéndose a los que denomina “independientes”, i. e., sin considerar los numerosos fragmentos

---

<sup>150</sup> Las composiciones épicas en la forma romance no se limitan a relatar el conflicto entre conquistadores e indígenas; en algunos manuscritos sueltos conservados, se da cuenta de las luchas intestinas acaecidas durante los primeros años, como el alzamiento y muerte de Diego de Almagro, el de Francisco Hernández Girón, o la cruenta aventura amazónica de Lope de Aguirre. Véase al respecto A. González, 2003, 56-7.

<sup>151</sup> T. Navarro Tomás, 1953; citado en M<sup>a</sup>. Andueza, 1986: 571.



o poemas en romance que intercala en sus obras, y atendiendo sólo a los 83 que gozan de autonomía, ha realizado un sustancioso estudio formal y temático que muestra una enorme diversidad y capacidad innovadora en ambos planos, y hasta una poética o definición del género:

Pero el diablo del Romance / tiene, en su oculto artificio,  
en cada copla una fuerza / y en cada verso un hechizo.<sup>152</sup>

La restauración romántica del gusto por el folclor tras el paréntesis dieciochesco se tiñe en América del trasfondo nacional-idealista que anima este movimiento en Alemania, pues, aunque los efluvios románticos proceden principalmente de España y Francia, donde el idealismo es más nostálgico, la juventud de los Estados-nación y el apremio por consolidar una identidad en ciernes decantan la veta romántica hacia lo político. En este contexto, el romance se perfila como instrumento idóneo para forjar una épica nacional, y así, como en la España incipiente de los Reyes Católicos, el viejo género se ve cortejado en las altas esferas culturales. De sur a norte, de los *Romances Americanos* [1870] del chileno C. W. Martínez al *Romancero nacional* [1885] del mexicano G. Prieto, pasando por el *Romancero bolivariano* [1883] de Colombia (proyecto colectivo que aglutina las primeras plumas del país con ocasión del centenario del natalicio de Simón Bolívar), el género regresa a su función primigenia épico-propagandista, vestido de Historia y exultante de pueblo. En el caso concreto mexicano, la obra de Prieto canta las glorias de la Independencia y a sus héroes en clave pedagógica para las masas populares, pudiendo afirmarse que también la evolución del romance erudito parece desembocar en el corrido.

En definitiva, si la recepción y transmisión textuales de los distintos tipos genéricos siguen los mismos procesos que en España, la forma y mensaje de cada romance se barnizan con la idiosincrasia cultural autóctona. La vitalidad de este desarrollo multiforme da lugar a un romance de rasgos locales, y a derivaciones romancísticas ya netamente mexicanas, entre las que se destaca el corrido, el cual mantiene a su vez un estrecho parentesco con la forma romance. Esta transición genérica se detalla a continuación.

---

<sup>152</sup> Romance nº 50, vv.13-16, *Obras Completas*, FCE, México, 1976.

## 2.2 Del romance al corrido

El principal *corpus* textual para un análisis práctico de la evolución del género peninsular hacia el mexicano lo constituyen los romances recogidos de la tradición oral moderna ya en calidad de corridos, es decir, a los que el *informante* atribuye tal nombre o en los que la denominación se explicita en el propio texto. En el *Romancero Tradicional de México (RTM)*, los temas con mayor número de versiones son: *Hilitos de oro* (46), *Delgadina* (42), *Bernal Francés* (41), *Mambrú* (30), *Las señas del esposo* (24), *Don Gato* (20) y *La adúltera* (19)<sup>153</sup>. El primero, cuarto y sexto son infantiles, cuya funcionalidad y consiguientes rasgos diversos impiden su acogida en nuestro género. Los demás, muy difundidos en todas las tradiciones, son de tipo novelesco, pues relatan intrigas sin refrendo histórico ni interés noticioso; dentro de esta clase, podría asignárseles un argumento *amoroso*, de no ser porque la relación se supedita a un contexto que la trasciende; en *Delgadina* el tema es el incesto, y en los otros el adulterio, si bien, mientras que en *Bernal Francés* y *La Adúltera* se trata de su consumación, *Las señas del esposo* refiere una sospecha desvanecida en final feliz; por adolecer de conflicto y desenlace trágico, éste no llega a trasmutarse plenamente en corrido, por más que en las versiones del *RTM* se aprecien aspectos formales característicos del género.

Descartado este último como caso de estudio, la necesidad de optar por uno solo de entre los restantes me ha llevado a escoger *Bernal Francés*, por varias razones. En primer lugar, aunque los otros dos se designan “corrido” con cierta frecuencia en las versiones recolectadas, éste es el más comúnmente adscrito al género, en el título –*Corrido de Elena*– y los textos, donde se detecta además mayor número de elementos que reflejan la conversión genérica. Asimismo, es el único reelaborado para su difusión masiva en hoja suelta, nada menos que por E. Guerrero, mientras que, en el material discográfico acopiado para esta investigación, no se encuentran grabaciones del mismo, pero sí de *Delgadina* (1) y *La adúltera* (4), llamado *La Martina* en México, que se utilizarán así preferentemente para ejemplificar el tránsito del romance al corrido de

---

<sup>153</sup> Además de estas versiones que integran el *corpus* principal, los editores incluyen en anexo una selección de algunas *chicanas*, procedentes de las mayores colecciones hechas en EE. UU., ya reseñadas en nota, cuya cifra y procedencia se precisará a propósito de los tres romances recibidos plenamente en la forma *corrido*.

### 2.2.1 Romance de *Bernal Francés* – Corrido de *Elena*

- ¿Quién es ese caballero que mi puerta quiere abrir?  
- Soy Bernal Francés, señora, el que te suele servir.  
Al abrir ella la puerta se le ha apagado el candil;  
lo ha cogido de la mano, lo ha llevado pa el jardín.  
Le lava los pies y manos con agua de toronjil,  
pone sábanas de lino y se acuestan a dormir.

A eso de la media noche ella le decía así:  
- ¿Qué tienes, Bernal Francés, que no te acercas a mí?

O tienes amor en Francia o te han dicho mal de mí;  
no temas a los criados, que están al mejor dormir,

ni temas a mi marido, que está muy lejos de aquí.

No tengo amores en Francia ni me han dicho mal de ti,  
ni le temo a los criados, que están al mejor dormir,  
ni le temo a tu marido, que es el que está junto a ti.

Mañana por la mañana, te cortaré de vestir  
una túnica encarnada con gollete carmesí.

Llamaré a tu padre y madre pa que te vean morir,  
llamaré a tus hermanitos que arrastren luto por ti.

<sup>155</sup> Por *fragmentario* debe entenderse el texto deslavazado carente de coherencia y desarrollo narrativos, y no, claro está, el carácter abrupto de los finales descrito anteriormente.

incluyan pasajes de múltiples textos, podría tal vez optarse por alguno que mencione explícitamente la condición de corrido del poema (5) o emplee un término análogo, como *versos* (4) o *versitos* (1). Sin embargo, como la sola mención no comporta automáticamente que la versión exhiba mayor grado de reconfiguración genérica, se reproduce la presentada en primer lugar en el *RTM* acudiendo a un criterio de autoridad, ya que procede del trabajo comparativo pionero entre ambos géneros de V. Mendoza [1939: 339].<sup>156</sup>

Miren lo que le pasó a la señorita Elena:  
 quiso escribir en latín teniendo su letra buena.  
 Su marido maliciaba que Elena era preferida,  
 que cuando ausente él estaba de un francés era querida. 5  
 Su marido fingió un viaje para poderla agarrar  
 en el lecho en que se hallaba y poderla asegurar.  
 Al punto de medianoche a su casa se acercó,  
 con bastante sentimiento a Elena la recordó:  
 - Abre las puertas Elena, ábrelas sin desconfianza, 10  
 que soy Fernando el francés que vengo desde la Francia.  
 Y al abrir la media puerta se le apagó el candil,  
 en esto estuvo su pérdida, quién se lo había de decir.  
 Luego lo puso de blanco, como lo sabía vestir,  
 tendió la cama de flores y se fueron a dormir.  
 Al silencio de la noche Elena le dijo así: 15  
 - Don Fernando de la Francia, ¿por qué no me habla usted a mí?  
 que, ¿tiene amores en Francia o quiere a otra más que a mí?  
 No temas usted a mi marido, que se halla lejos de aquí.  
 - No tengo amores en Francia ni quiero a otra más que a ti,  
 no le temo a tu marido, que se halla al lado de ti". 20  
 - Perdón, esposo querido, perdona mi desventura,  
 no lo hagas tanto por mí, hazlo por mis dos criaturas.  
 - Pues ya lo que fue, pasó, de otra cosa hemos de hablar,  
 encomienda tu alma a Dios porque te voy a matar.  
 ¡Oh!, qué desgraciada Elena cuando el cilindro tronó, 25  
 con un balazo en el alma su marido la mató.  
 Elena entregó sus hijos a su criada, como madre:  
 - Si te preguntan de Elena les dirás que no lo sabes.  
 Vuela, vuela palomita, dale fuerza a tu volido,  
 que a la desgraciada Elena la ha matado su marido. 30  
 Vuela, vuela palomita, dale cuerda a tu reloj,  
 que a la desgraciada Elena su marido la mató.  
 - Vengan todas las casadas a tomar ejemplo de mí,  
 si no viven arregladas morirán como yo aquí.  
 Ya con ésta me despido de ver mi suerte tan buena, 35  
 aquí se acaba el corrido de la señorita Elena.

<sup>156</sup> Recogida en Tehuantepec, Oaxaca. Se transcribe tal y como aparece, aunque su concepción estrófica permitiría disponer el texto ya en cuartetas.

La primera diferencia obvia es el estrofismo resultante de la polirrimia, que rompe la tirada de versos continua y monorrima propia del género castellano. La cuarteta será la estrofa habitual del corrido hasta mediados del siglo XX, en buena medida por influjo de la lírica, siempre en estrecha convivencia con los géneros narrativos en el terreno de la poesía popular, y que deja huella en la misma forma romance, tanto en el subgénero vulgar como en la tradición oral moderna. Admitida esta conversión estrófica, debe tenerse al verso octosílabo por metro básico de estos textos, a pesar de la presentación convencional en hexadecasílabos con cesura. En cuanto a la rima, la indicada disolución de la asonancia regular en –i en favor de diversas combinaciones la atribuyen Díaz Roig y A. González a los cambios estructurales y argumentales [1990: 54]: “Una variante importante es la creación, de origen americano (posiblemente mexicano), de un episodio preliminar que nos relata las sospechas del marido y, a veces, su duelo con el amante. [...] Una consecuencia de este primer episodio es la polirrimia del romance, ya que cualquier recreación se hace en la misma forma”. En esta versión analizada se encuentran nueve tipos de rima distintos, tanto asonante como consonante, constatándose en efecto que las más dispares se dan en las secciones inicial y final, mientras que la central, coincidente con las versiones tradicionales (vv. 11-20), mantiene la asonancia invariable en –i indicativa del tema en la tradición.

En las versiones mexicanas aumenta notablemente la extensión textual, como se observa aquí, donde la suma de versos asciende al doble de la del texto recogido por Menéndez Pidal. La ampliación se debe a las adiciones preliminares al tradicional inicio *in media res*, y a la profusión de fórmulas de despedida y moraleja que engruesan el desenlace. La diferencia no estriba pues en la proverbial desnudez expresiva del romance, ya que, si se despoja al romance-corrido de estos añadidos, reteniéndose sólo el núcleo narrativo (vv. 9-24 ó 28), la extensión resultante es casi idéntica a la de la versión peninsular. Considérese además que ésta, escogida por su brevedad, es especialmente parca en los recursos discursivos que alargan el poema mediante reiteraciones y series al servicio de la dramatización figurativa.

En la expresión verbal, se detectan errores gramaticales comunes en el corrido y el habla popular en general, como la falta de concordancia en el verso “no temas usted a mi marido”, o su incoherencia en otra versión (“no le tema a

mi marido,/qué, ¿hay otra más que a mí?” (VII.3,v.16)<sup>157</sup>), debida al cruce con versos de la escena donde la mujer formula varias hipótesis ante la indiferencia del supuesto amante. Como ilustra H. Pérez, “al pasar los romances del grupo extranjero avecindado en México al pueblo, al crear el pueblo con el material del romance su corrido, fue cosa corriente la sustitución de palabras, el error en la construcción gramatical, la adulteración de las palabras y aún de las letras por la fonética indígena” [1935: 15]. Sin salir del plano morfosintáctico, cabe asimismo notar que, en la mayoría de las versiones mexicanas, Elena trata a su interlocutor de “usted”, seguramente por su distinción en calidad de “don”, ausente en el romance original; casi todos los textos chicanos, en cambio, mantienen el más lógico tuteo entre amantes, además de otros muchos rasgos que los aproximan a la versión tradicional vieja<sup>158</sup>.

El léxico adquiere también el color local apuntado como tendencia general americana; aunque esta versión presenta una cantidad moderada de palabras y modismos locales, no faltan el omnipresente “balazo” (v. 26), la preferencia por “agarrar” o “asegurar” (vv. 5-6), ni giros del habla popular mexicana (“Pues ya lo que fue, pasó” -v. 23), presentes en otras versiones (“al pasito se metió” - VII.20,v.23; “y su rifle dieciséis” - VII.11,v.15; “que no volteas a mí?” - CH.VII.1, v.10). La natural adaptación convive con la vertiente opuesta de conservación, como en el texto donde Elena, al verse descubierta, se quita la “pelerina”, prenda de rancio abolengo (VII.6,v.20). La recreación destila asimismo curiosas incoherencias léxicas, como en el verso final ejemplar de las versiones VII.17 y CH.VII.5, donde se asegura que “a Elena, por cautelosa, su marido la mató”.

Hasta donde sé, no se conoce la razón de atribuir a la adúltera el nombre de Elena, que tiene escasas variantes (Lena –VII.7; Juana –VII.30; Francisquita – CH.VII.1 y 2; doña Ilena –CH.VII.6), ni de llamar al amante “(don) Fernando el francés”, que en ocasiones es “Fernando de la Francia” (VII.3,4), y otras pierde

<sup>157</sup> Para la localización de citas ajenas a la versión transcrita, se remite a su ubicación en el *RTM*, donde *Bernal Francés* se designa ‘VII’, y cada versión con un número arábigo (VII.1, VII.2, etc.). Las chicanas se identifican anteponiendo “CH”, p. e., CH.VII.1. Cuando se indican los versos, la notación simbólica completa es, p. e.: CH.VII.3.v.6-7.

<sup>158</sup> A las 6 chicanas que constan en el *RTM* deben añadirse otras varias referenciadas por los editores (4 recolectadas por Espinosa en California y 12 en Nuevo México, donde también Campa recoge 6; 5 por Armistead en Luisiana), la mayoría completas hasta donde he podido comprobar, y algunas más, como las 3 completas que incluye J. Robb [1980: 49-56], 2 recogidas en N. México y Arizona por él mismo (la primera la comenta en un trabajo previo [1954]), y otra recolectada por T. Hansen en California [1959], quien la incluye en un artículo sobre el corrido; las tres proceden de la versión de hoja suelta de E. Guerrero.

el adjetivo siendo sólo “don Fernando” (VII.9,13,23,34), si bien la procedencia francesa suele indicarse a continuación (“soy Fernando, tu querido, que ahorita vengo de Francia” –VII.34,v.2); sólo un fragmento preserva Bernal, expresando también su condición gala en forma adjetiva, “el francés” (VII.25), y suprimiendo así el apellido tradicional, que se conserva en cambio en algunas versiones chicanas, donde se trata de Andrés Francés (CH.VII.1,2) o Hernando Francés (CH.VII.3). A todas luces, lo relevante para los recreadores es atribuir al reprobable amante la nacionalidad francesa, lo cual explica también el nombre del marido, llamado –cuando se nombra- Benito, como el *benemérito* Juárez, azote de franceses; en un caso, el nombre es “Villano” (CH.VII.6).

Las versiones que relatan un encuentro entre marido y amante introducen una referencia geográfica, ubicándose en “Plan de Barrancos” (VII.13,v.7), “Plan de Barranco” (VII.15,v.1;16,v.6;38,v.1; CH.VII.6,v.1), “Plan de Durango” (CH.VII.5,v.1), “Fuente Barrancas” (VII.20,v.15) o “Plan de Barrancas” (VII.18-19,v.1;21,v.15), si bien sólo existe esta última localidad jalisciense. Es muy probable que los demás topónimos procedan de éste, introducido por el editor E. Guerrero (VII.18-21), que, además de ilustrar los antecedentes del adulterio y el plan del marido, se afana en dotar de referente histórico y político al texto; su recreación oral explica las múltiples realizaciones similares, y los octosílabos “pisando el plan sin barranco” (VII.11,v.13;12,v.11) o “en ese par de barrancos” (VII.14,v.3), debidos a una peculiar recepción. Guerrero menciona también Jerez, ciudad zacatecana lejana de Plan de Barrancas, quedando al descubierto lo artificioso de su texto, y en entredicho el seguro valor histórico o noticiero que se atribuye a todo corrido.

En la sintaxis, se aprecia la clásica concepción folclórica del verso como unidad; la versión transcrita, representativa del *corpus* en este punto, presenta sólo dos encabalgamientos (vv. 5-6 y 25-26). La adecuación rítmica al verso y los recursos propios de la poesía oral, como los paralelismos (en forma de antítesis –vv.17-8/19-20; de variación seriada –vv.29-30/31-2; de aglutinación –v.10; de anáfora –vv.5 y 7) en estructuras binarias (vv.29-30/31-2) o terciarias (vv.19-20), mantendrán una firme presencia en el corrido. Sin embargo, incluso en el presente ejemplo, donde es todavía amalgama con el romance -y de oralidad tradicional-, no pasa desapercibida la impronta de la escritura, sobre todo en los versos añadidos al núcleo original del poema, que abundan en

modos retóricos cultos, como se observa en la segunda *estrofa* (vv.3-4), donde la inflación de hipérbatos revela el esfuerzo del autor letrado por comprimir el discurso ciñéndose a la métrica preceptiva del género, pero sin plegarse al ritmo sintáctico folclórico.

El narrativo constituye el campo más fértil para apreciar el tránsito del romance de tradición oral pura al subgénero de oralidad mixta, que en México adopta la personalidad del corrido. Los modos representativos son el primer elemento revelador. La proporción de discurso directo empleada para referir la intriga asciende en el romance peninsular transcrito al 72%, porcentaje tal vez sobredimensionado al haberse escogido una versión sucinta, pues el pasaje donde se refieren las atenciones de Elena hacia su amante es con frecuencia más amplio; no obstante, también el anuncio final del castigo del marido, o el diálogo inicial antes de que ella abra la puerta, pueden prolongarse con las fórmulas amplificadoras, de manera que la proporción media podría estar en torno a los dos tercios del texto en las versiones peninsulares. En el romance-corrido, en cambio, ocupa un 39%, siempre y cuando se incluyan la advertencia puesta en boca de la propia Elena (vv.33-4) y sus instrucciones finales a la criada (v.28), intervenciones *post-mortem* que ofrecen dudas por constituir un discurso más simbólico que narrativo, cuya exclusión del cómputo de diálogo dejaría la presencia del estilo directo en alrededor de un tercio del texto.

La diferencia se atribuía, al comparar el romance tradicional con el vulgar, a la inclinación del primero a dramatizar lo narrado, mientras que el segundo se limita al relato factual, distinción que Catalán extiende precisamente al corrido: “Los corridos mexicanos, de forma similar a sus antecesores los corridos o romances ‘de sucesos’ [...] utilizan modalidades de relato en que el poeta narra lo ocurrido sin hacerlo miméticamente presente ante el auditorio. La mayor expresividad del corrido mexicano depende, no de una exposición mostrativa, visualizadora de la acción en progreso, sino de una actitud ante los hechos, conductas y palabras recordados que los levanta a un plano modélico, considerándolos dignos de pasar a la historia y de ser imitados por su valor paradigmático” [1997: I, xxviii-xxix]. En efecto, la función ejemplar consustancial al carácter juglaresco de la oralidad mixta potencia los pasajes valorativos, siendo la confluencia de ambas propensiones —a la narratividad factual y al ejemplo— lo que resulta en la menor intervención de los personajes y el mayor



protagonismo del narrador, que se traduce aquí en la merma del diálogo en la puerta y el monólogo final del marido.

El debilitamiento del texto tradicional alcanza su cota en las variantes de la estructura narrativa, para cuyo análisis ha de partirse de la fábula subyacente, integrada por las secuencias: 1) Un hombre llama en la noche a la puerta de una mujer, identificándose. 2) Ella le franquea la entrada y le prodiga (sin verlo) atenciones preparatorias de la unión amorosa. 3) En la cama, le reprocha su indiferencia. 4) Él se descubre como su marido y anuncia el inminente castigo. Díaz Roig señala que “esta técnica de ocultamiento y develamiento súbito [...] es bastante insólita, ya que se utiliza en pocos romances [...] y en ninguno de ellos de forma tan dramática” [1986: 180-1]. El factor sorpresa impone así la excepcional coincidencia de fábula e intriga, lo que restringe la apertura estructural. Este caso sería pues menos útil para estudiar la variación narrativa en un tema tradicional, pero permite en cambio resaltarla en el romance-corrido, rico en anticipaciones y valoraciones alusivas que acotan la narración modificando la fábula.

La variación narrativa preliminar se manifiesta en nuestro texto en la adición de 8 versos. Los dos primeros corresponden a la formulación de la moraleja (“miren lo que le pasó”), y los siguientes explicitan la situación de adulterio y las intenciones del marido, desbaratando la sorpresa final de las versiones más tradicionales. Ambas variantes llevan la marca del romance de sucesos, cuyo característico preámbulo anuncia la historia y los personajes que intervienen en calidad de ejemplo. Ahora bien, en el *corpus* de versiones mexicanas orales de *Bernal Francés*, se constata que los recreadores han optado por diversos comienzos, que conviene abordar separadamente<sup>159</sup>.

El primer grupo de versiones, como la transcrita, combinan el ejemplo y la exposición de antecedentes (VII.1-5). Algunas son más explícitas en cuanto al primero, que abarca entonces cuatro versos en lugar de dos: “Voy a cantar un corrido a toditas las honradas:/no den su brazo a torcer cuando se encuentren casadas,/no les vaya a suceder lo que a la pobre<sup>160</sup> de Elena:/ quiso escribir en latín, teniendo su letra buena” (VII.3). Los antecedentes se consignan en seis

---

<sup>159</sup> Se consideran sólo las versiones más o menos completas, salvo en casos puntuales en los que una fragmentaria presente algún aspecto de particular interés.

<sup>160</sup> La sustitución del título de “señorita” por un adjetivo más adecuado a la tragedia, se manifiesta en las versiones 4 y 5 mediante “pobrecita” e “infeliz”, respectivamente.

versos muy semejantes, los dos primeros pares dispuestos en paralelismo y anáfora con el marido como sujeto, que sospecha y finge ausencia para descubrir a la esposa infiel, y el tercer par que describe su llegada a la casa y un último pensamiento dedicado a Elena, se intuye que nostálgico antes de asesinarla. Hay dos excepciones, una donde se trueca ese último pensamiento del marido por su impostación de voz (“pa’ que no lo conociera, toda la voz le fingió” – VII.4,v.10), dando mayor verosimilitud al hecho de que ella no lo reconozca, y otra que abarca sólo cuatro versos, en la que se prescinde de ambientar la llegada a la casa y se pasa directamente de los planes del marido a su llamada a la puerta, y en la que éste no recela sino que es advertido (“Noticias tuvo su esposo” – VII.5,v.5); dado que el cambio rompe la anáfora en beneficio de la anástrofe, ésta se repite al inicio del tercer verso, con el fin de mantener la estructura paralela (“un viaje fingió su esposo” – VII.5,v.7).

En dos versiones (VII.11-12) aparece sólo la moraleja, de forma idéntica a la transcrita aunque presentándose como corrido (“Voy a cantar el corrido”, en lugar de “miren lo que le pasó”), para, inmediatamente, principiarse la narración a la puerta de la casa; sin embargo, en el diálogo inicial el marido se identifica ya, suprimiéndose no sólo la sorpresa, sino la fábula misma. Se trata de recreaciones donde aparecen entreverados diversos motivos y escenas en un desarrollo secuencial carente de linealidad, y en ocasiones de coherencia.

Cuatro textos completos (VII.6; CH.VII.1,3,4) y 10 fragmentarios comienzan con el tradicional diálogo. Los primeros son las versiones más fieles a la tradición original, no sólo por el inicio *in media res*, sino en todas las esferas expresivas y narrativas; es muy destacable por ello que la versión mexicana completa, adoleciendo de gran parte de los recursos y fórmulas que se vienen señalando como distintivos de la destradicionalización en el romance vulgar y el corrido, concluya con los versos “Ya con ésta me despido con copitas de jerez,/aquí se acaba el corrido de don Fernando el francés”, lo cual confirma la evolución pendular del corrido entre ambos géneros romancísticos, entre la literatura folclórica y la popularizada, desde sus inicios.

Otro tipo de variante inicial es la creación de un episodio que refiere el encuentro de marido y amante, al estilo del duelo mortal entre rivales típico del corrido, presente en 12 versiones (VII.11-21; CH.VII.6). Antes de comentar sus realizaciones, importa afirmar que su origen es extrafolclórico, debido a la

versión facticia elaborada por el editor Guerrero; su relevancia en el *corpus* excede ampliamente este aspecto de la variante introductoria, de modo que resulta tan práctico como imprescindible consignarla en su totalidad (VII.18):

Fue don Fernando el francés un soldado muy valiente  
que combatió a los chinacos del México Independiente.  
Se estableció en el Bajío cuando Bazaine salió,  
y en los trabajos del campo muy pronto se enriqueció. 5  
Vio a doña Elena en su finca y de ella se enamoró,  
sabiendo que su marido por un crimen se ausentó.  
Doña Elena se hizo fuerte pero al fin correspondió,  
porque era un hombre temible don Fernando, y se perdió.  
Noche a noche tenían citas donde gozaban su amor  
y entonaban sus canciones, mancillando así su honor. 10  
Ya hacía tiempo que se amaban don Fernando y doña Elena  
cuando a Benito avisaron los dos hermanos Barrena.  
Una noche tempestuosa, Don Benito fue a Jerez  
y en el camino esperó a don Fernando el francés.  
Llegando al plan de Barrancas, sin saber cómo ni cuándo, 15  
se encontró con don Benito el mentado don Fernando.  
Vuela, vuela palomita, vuela si sabes volar,  
y avísale a doña Elena que ya la van a matar.  
Benito, pistola en mano y un rifle del dieciséis,  
le acertó cuatro balazos a don Fernando el francés. 20  
El francés quedó tirado muy cerca de la barranca  
y don Benito, iracundo, montó su briosa potranca.  
Se regresó enfurecido para su pueblo natal  
y en la puerta de su casa se procuró serenar.  
Abrió la verja de hierro y despacio se metió, 25  
trillando plantas y flores, hasta la puerta llegó.  
- Ábreme la puerta, Elena, que vengo todo rendido,  
que me persigue de cerca don Benito, tu marido.  
Ábreme la puerta, Elena, ábreme sin desconfianza,  
que soy Fernando el francés, venido desde la Francia. 30  
- ¿Quién es ese caballero que mis puertas manda abrir?  
No es de Fernando el acento, pues que se acaba de ir.  
- Soy Fernando, no lo dudes, dueña de mi corazón,  
que regreso por decirte que nos han hecho traición.  
- Óigame usted, don Fernando, aunque no me importe a mí, 35  
¿tiene usted amores en Francia, o quiere a otra más que a mí?  
No tengo amores en Francia, ni quiero a otra más que a ti,  
Elena, soy tu marido, que vengo en contra de ti.  
Perdona, esposo querido, perdona mis desventuras;  
mira, no lo hagas por mí, hazlo por mis dos criaturas. 40  
- No te puedo perdonar, me tienes muy ofendido,  
que te perdone el francés, don Fernando, tu querido.  
Al abrir la media puerta, se les apagó el candil,  
y tomándole las manos lo arrastró para el jardín.  
- Toma, criada, estas criaturas, se las llevas a mis padres, 45  
y si preguntan de Elena, les dices que nada sabes.  
Hincada entre bellas flores, Elena se debatía

pidiendo perdón a gritos    a quien piedad no tenía.  
 ¡Ay, pobrecita de Elena!    ¡Oh! qué suerte le tocó.  
 De un rifle de dieciséis    con tres tiros completó. 50  
 Vestida estaba de blanco    que parecía un serafín,  
 y se cayó entre las flores    como si fuera a dormir.  
 Ya terminé de cantar    los versos de doña Elena,  
 que por mancillar su honor,    sufrió tan terribles penas.  
 A los hombres atrevidos,    que les sirva de experiencia 55  
 y no enamoren casadas    por no manchar su conciencia.

Como se advertía en alguna cita previa, y a menudo de aquí en adelante, las modificaciones operadas por Guerrero en el tema tradicional, a todos los niveles textuales, cunden en el *corpus* del *RTM* en grado muy amplio<sup>161</sup>, a tal punto que puede afirmarse la existencia de dos grandes grupos de versiones, el primero formado por las de transmisión oral tradicional, que reciben un texto folclórico, y el segundo por aquéllas fruto de un proceso de tradicionalización de un romance de autor letrado. De hecho, es más exacto hablar de tres grupos, pues el texto de Guerrero tiene otra realización casi idéntica, y existen otros dos que difieren sólo en algunas expresiones y fórmulas de discurso; se trata pues de un conjunto nada despreciable de versiones que, en sentido estricto, se ubican en los márgenes del Romancero tradicional de México<sup>162</sup>.

Teniendo presente esta ampliación de perspectiva, retomemos el análisis de las variantes estructurales en el ejemplo de la referida escena del duelo. En la elaboración germinal de Guerrero abarca 10 versos (13-22), donde intercala la inconfundible fórmula del corrido (17-8) que invoca a la paloma mensajera para que anuncie un mensaje, o *apóstrofe*, que aparece casi siempre al final de los textos, conformando la coda o integrando una de sus partes, pues suele tener por función resumir la tragedia relatada; es el caso también en la versión transcrita aquí<sup>163</sup> y otras semejantes. En la inserción del editor, sin embargo, asume una función anticipadora, coherente con su forma expresiva y acaso

<sup>161</sup> Sorprende por ello la afirmación de Díaz Roig: “Esta versión parece que no ha prosperado, ya que es demasiado prolija y tiene un lenguaje muy poco tradicional [...] Una recolección a fondo podría mostrar si ha tenido alguna influencia en la tradición oral [1986: 183, n. 168].

<sup>162</sup> Así lo indica la propia Díaz Roig en la nota citada, donde, planteándose su influencia en la tradición, ubica esta versión fuera de ella; además, confirma la pertenencia de las 4 similares a un mismo tipo, al señalar que la versión de Guerrero “está recogida en varias publicaciones y una grabación” [ibíd.], siendo ésta la número VII.20 en el *RTM*, esto es, la mencionada como levemente distinta a las dos anteriores, extraídas directamente del pliego suelto impreso por Guerrero, o de publicaciones que lo reproducen.

<sup>163</sup> Aunque a partir de aquí hay ya dos versiones transcritas, por “transcrita” me referiré siempre a la primera del *RTM*; la que acaba de transcribirse la llamaré “de Guerrero” o “del editor”, y al grupo de versiones similares a ésta, “eruditas”.

más eficaz desde el punto de vista narrativo, pero más alejada de su recepción estructural común en el corrido.

La ubicación del duelo (vv. 13-16), de consistente presencia en la tradición mexicana, se debe, como se ha apuntado, a esta precisión del editor: todas las referencias geográficas en el *corpus* del *RTM* son variantes de “Plan de Barrancas”. La recepción en las versiones tradicionalizadas abarca el verso completo, es decir, todo octosílabo de referencia geográfica va seguido del que lo acompaña en el texto de Guerrero, “sin saber cómo ni cuando”. Esta expresión, incluida para rimar con “don Fernando” y denotar cómo lo sorprende el marido, se ha reelaborado con pérdida del sentido original; tanto “En ese Plan de Barrancos, sin saber cómo ni cuándo,/allí encontró don Benito a Elena con don Fernando” (VII.13,v.7-8) como “Entrando al Plan de Barranco, sin saber cómo ni cuándo,/se encontraron dos contrarios, don Benito y don Fernando” (VII.15,v.1-2) revelan un uso formulario de inconsciencia semántica, al tildar el encuentro de azaroso, cuando, en realidad, es todo lo contrario.

El impacto del texto culto se cifra asimismo en la asignación del nombre de Benito al marido. Ya se ha dicho que se debe a la voluntad de contraposición entre el amante francés y el marido, llamado como Juárez para destacar su condición de mexicano y triunfador sobre el contrincante galo, y ahora puede confirmarse que el designio encaja a la perfección en el planteamiento histórico de Guerrero; examinado el *corpus* completo, se comprueba que todas las versiones que lo incluyen, más allá de las del grupo *erudito*, incorporan la escena del duelo (VII.11-17 y CH.VII.6, donde se llama “Villano”) e introducen otras variantes de origen fácilmente identificable en el texto del editor.

El relato del duelo (vv. 19-22) sigue el modelo del corrido, incorporando la inconfundible fórmula “pistola en mano” y las menciones al “rifle del dieciséis” y los “cuatro balazos” –es común cuantificarlos–. A pesar del guiño al género popular, el verso “y don Benito, iracundo, montó en su briosa potranca” no ofrece dudas sobre su factura culta, por la elección de adjetivos y la aposición empleada. Lo mismo puede decirse de los versos siguientes (23-6), donde se refiere la vuelta del marido a casa para consumir la segunda parte de su venganza. Ésta corresponde ya al tema tradicional –desfigurado–, que no inicia hasta el verso 27 de los 56 de que consta la versión, poniéndose de manifiesto el exceso verbal propio del romance de sucesos, transmutado aquí en corrido.

Al margen de la adición narrativa del encuentro, las versiones de Guerrero participan de la paradigmática exposición de antecedentes, que en el romance vulgar y el corrido permite anunciar el relato en calidad de ejemplo moral o hecho sensacional memorable. En este punto, el editor se aparta empero del tono sensacionalista, limitándose a la presentación factual de aire noticiero y vena historicista, si bien Díaz Roig aprecia certeramente que, al justificar la ausencia del marido, transmite la idea de su peligrosidad [Ibíd.: 183] (“sabiendo que su marido por un crimen se ausentó”), lo cual le permite deslizar el aviso de que el relato discurrirá por los terrenos de la tragedia violenta. Recuérdese, de otro lado, que una de las variantes de este segmento narrativo consistía en atribuir a un aviso de terceros el conocimiento de los hechos por el marido; a esta opción se suma Guerrero, dotando de color local la mera mención del dato al identificar al informante como “los dos hermanos Barrena”; o tal vez la variante se deba a su ingenio, pues ya se comprobó que se construye a base de hipérbatos que la alejan de la expresión tradicional.

Atendiendo a su significado, la interposición inicial del editor pretende ubicar el argumento del romance en un marco histórico autóctono, el de la Reforma, a cuyo fin introduce referencias al desarrollo socio-económico y las turbulencias políticas del siglo XIX mexicano, y en especial a la intervención francesa, lo que ilustra el uso del corrido como vehículo expresivo de la identidad y la historia nacionales. De otra parte, huelga comentar el estilo literario apenas folclórico, por más que el autor busque adaptarse al patrón del verso como unidad sintáctica y a la sencillez expositiva; la adjetivación estereotipada (“noche tempestuosa” “hombre temible”) o el tono moralista con que describe los encuentros amorosos, descubren el origen letrado de la composición.

La primera escena del tema tradicional, precedida o no de adiciones introductorias, tiene en el *corpus* realizaciones varias. El diálogo entre los amantes con la intervención de Elena, que pregunta quién llama a su puerta, se conserva en 4 versiones (VII.6; CH.VII.1,2,4), además de en las 4 de Guerrero, aunque en éstas aparece tras el ruego de Fernando/Benito de que le abra la puerta, que se encuentra en la versión transcrita y es la opción más común (15 versiones completas), expresada en una cuarteta sin apenas variación, salvo en los dos primeros textos chicanos, que exhiben una notable independencia (“Francisquita, Francisquita, la del cuerpo muy sutil,/ábreme las puertas, mi

alma, que yo te las mando abrir”) y una inclinación lírica tal vez heredada de la copla andaluza; la otra versión chicana y la mexicana que recogen la expresión habitual, al incluir el interrogante de la mujer a modo de réplica, lo acompañan de un verso previo formulario típico del romance vulgar, la chicana mediante la curiosa variante “¡válame la Virgen pura, la que nombran de San Gil!” (CH.VII.4,v.3), y la mexicana preservando la forma habitual (“¡válgame el Santo San Gil!”; VII.6,v.3); esta última versión comparte a su vez con las dos primeras chicanas –y las facticias– la prolongación del diálogo con otra intervención del hombre, apegada a la tradición en la rima, la expresión verbal y un tono erótico-simbólico casi ausente en el *corpus* mexicano (“Su esclavo soy yo, señora, el que le suele servir,/de noche para la cama, de día para el jardín”; VII.6,v.5-6). La fórmula jaculatoria aparece también en un fragmento de sólo cuatro versos –único texto que conserva el nombre de Bernal Francés–, donde se adapta localmente con gracia lírica: “¡Válame la Virgen pura, la linda Guadalupana!/ ¿Quién tocará en esta puerta así, tan de madrugada?” (VII.25,v.3-4).

La escena dialogada de la puerta, como se aprecia en el texto de Guerrero, puede experimentar una mutación completa de significado al descubrirse ya en ella el marido, lo cual transforma del todo el romance, cuando no lo aniquila, pues, si el editor sabe integrar su variación en un relato coherente, la mayoría de las versiones (VII.7,8,11,12) que intentan tradicionalizarlo resultan trucas por la consiguiente supresión del desarrollo narrativo; así, en VII.7, tras la identificación del marido se resuelve el asunto de inmediato (“La pobrecita de Lena, al abrir la media puerta,/cinco balazos le dio y allí la dejó bien muerta”; v.3-4), prolongándose el texto sólo 6 versos más a modo de forzoso epílogo. La influencia de la versión culta incide también indirectamente en algún fragmento donde la súplica de la mujer al ser descubierta se incorpora a este diálogo, sin mediar revelación de que el interlocutor es el esposo (VII.13,v.3-4). Por otra parte, hay dos versiones fragmentarias excepcionales donde el diálogo encierra un mensaje radicalmente distinto del original, en el que ella rechaza al amante mostrándose virtuosa; en una (CH.VII,2) se formula el rechazo con dos versos creados *ad hoc* (“Quítate de aquí, mi amigo, no me quieras pervertir,/ que ya estoy arrepentida y no te puedo servir”, mientras que en la otra se transplanta el diálogo paralelo central a la puerta y el desamor (VII.10):

-Oígame usted, doña Elena,   ¿por qué no me abre usted a mí?  
 ¿Si tiene amores en Francia   que los quiera más que a mí?  
 No tengo amores, ni nada,   ni los quiero más que a ti,  
 ni le temo a mi marido   que se halla al lado de mí.

La fortuna en la tradición oral mexicana del siguiente segmento narrativo, el acceso del hombre a la casa y las atenciones prodigadas por la mujer, depende naturalmente del grado en que lo determinen las adiciones introductorias, o su ausencia. El motivo indiciario del candil apagado persiste en las versiones más tradicionales, y en las que mantienen de algún modo el efecto sorpresa, si no para la audiencia, al menos para la mujer. La versión transcrita aquí es singular, por cuanto el narrador, imbuido ya del espíritu del romance vulgar-corrido, no se resiste a anunciar la cierta perdición de Elena, anulando el efecto indiciario del candil, mediante la típica fórmula anticipatoria ("en esto estuvo su pérdida, quién se lo había de decir"). Con todo, la fuerza del motivo es tal que incluso los textos de Guerrero y sus derivados suelen conservarlo, desprovisto, eso sí, de funcionalidad narrativa. Dado que su preservación conlleva la de la rima asonante en –i con el siguiente verso, es igualmente común tanto la presencia como la anulación significativa del "jardín", que pasa en los casos extremos de lugar de retozo erótico a escenario de la ejecución.

Los motivos de preámbulo al acto amoroso corren pareja suerte. Por un lado, se conservan en grado diverso en las versiones tradicionales, entre las que destacan las chicanas, algunas de las cuales exhiben desarrollos más largos y típicamente folclóricos que el propio texto peninsular transcrito al inicio:

Se lo toma de la mano   y se lo lleva al jardín,  
 lo sienta en silla bordada   y le desata un botín,  
 lo lava de pies y manos   con agua de toronjil,  
 tiende la cama de flores   y se acuestan a dormir. (CH.VII.3, vv.7-10)

En los casos donde se suprime la sorpresa o el mismo encuentro amoroso, el motivo puede desaparecer, o bien desplazarse, como el jardín, a la sección final donde se detalla la muerte de la adúltera, trocando su simbolismo erótico en clave de amor cortés por una estética de sudario, como en los versos finales de VII.10, en los que se retoma el modelo de la segunda versión de Guerrero (VII.20,v.51-2), aunque con mayor apego tradicional: "La vistió toda de blanco que parecía un serafín,/le tendió cama de flores, le quitó el primer botín".



El diálogo que cierra el romance tradicional constituye, por su condición de clímax narrativo, el motivo más preservado en la tradición oral mexicana. Al margen de su presencia desplazada en las versiones cultas, se encuentra en 11 textos completos, en 8 de ellos (VII.1-5,15,17;CH.VII.4) formulado como en nuestro ejemplo, es decir, mediante un verso introductor del estilo directo cuyo primer hemistiquio lo ubica a medianoche, seguido de otros dos que incluyen la estructura ternaria de hipótesis “amores en Francia-querer más a otra-temer al marido”, para acabar con la ingenua afirmación de su lejanía. En VII.6 se sustituye la posibilidad de “querer más a otra” por la maledicencia y se añade la mención a los criados –aunque con pérdida del bello octosílabo “que están al mejor dormir” de la versión santanderina-, desdoblándose además el diálogo con una primera respuesta del marido, de contenido indiciario (vv. 11-6):

Le dice a la medianoche: -Tú no te acercas a mí,  
¿tienes amores en Francia o te han dicho mal de mí?  
-No tengo amores en Francia ni me han dicho mal de ti,  
tengo un dolor en el alma que no me deja dormir.  
- No temas a mis criados, que ya los eché a dormir,  
ni menos a mi marido, que está muy lejos de aquí.

En CH.VII.1 y 3, donde se aprecia de nuevo la mayor tradicionalidad de las recreaciones chicanas, aparece de un lado la arcana hipótesis “o te han corrido los moros” y, de otro, desaparece el verso introductorio del discurso directo, expresándose el dato temporal con un paralelismo de eficacia dramática en el diálogo: “Media noche hemos dormido, media falta que dormir”.

La respuesta primera del marido depende obviamente de la formulación de las preguntas; el subsiguiente anuncio del castigo está sujeto a un grado de apertura igual o superior al del inicio textual, tanto en el nivel de la intriga como en el de la fábula, y, por supuesto, en el mensaje subyacente<sup>164</sup>.

Una sola versión chicana, de todo el *corpus*, conserva la continuidad entre la revelación del esposo y su declaración de intenciones mortales, con la rima propia del tema y rematando el texto, si bien muestra asimismo innovación al referirse al amante: “Mañana por la mañana, te cortaré de vestir/tu gargantón colorado y tu rico faldellín./ Escribiré a Andrés Francés que arrastre luto por ti,/y

---

<sup>164</sup> Díaz Roig cita una versión, recogida por Espinosa y no incluida en el *RTM*, en la que la fábula se desvanece al replicar el hombre “lo que quiero es separarme; - muy bien que yo te serví”. Véase el comentario de la estudiosa a esta civilizada recepción [1986: 188].

pagaré las campanas que arrastren luto por ti” (CH.VII.1,v.17-20). También excepcionalmente, en VII.6 se introducen dos versos narrativos que refieren la reacción de la esposa (“Al decir esto el esposo, Elena se sorprendió,/se quitó la pelerina, se hincó a pedirle perdón; vv.19-20), y, en CH.VII.4, una segunda ronda dialogada previa al desenlace (vv.17-20) formada por una exclamación jaculatoria de Elena con modificación jocosa y culta de la tradicional (“¡Válgame la Virgen pura!” ¿De qué santo me valdré?/¡Cuándo hacía a mi marido aquí al lado de mí!) y un anuncio del esposo paternalista en lugar de sanguinario, sugerente antes que crudo: “Duerme, Elena, duerme, Elena, déjame dormir a mí; cosa de la madrugada, la infelicidad será de ti”.

Estas dos últimas variantes únicas, al contrario que la primera, no rematan el texto, sino que introducen o demoran una escena particular de la tradición mexicana donde Elena suplica piedad y el marido la niega, en la que se inserta el motivo característico de los hijos, combinado con la narración del asesinato, que en el tema tradicional se sustancia simbólicamente en las lapidarias palabras finales del marido. El patrón estructural del pasaje es complejo, al entreverse segmentos narrativos y dialogados con diversos puntos de vista, existiendo numerosas variantes. La versión transcrita presenta la configuración cuatripartita “súplica de la mujer” (vv. 21-2), “denegación del marido y anuncio de castigo” (vv. 23-4), “narración del asesinato” (vv. 25-6) y “encomienda de los hijos a una tercera persona” (vv. 27-8), a partir de la cual pueden examinarse las variantes, tanto de ordenación como de discurso y sentido.

La súplica de la mujer constituye el motivo más constante e invariable en el *corpus*, haciéndose presente en todas las versiones completas, incluidas las que trasladan la escena a la puerta; se sitúa siempre en primer lugar excepto en dos casos (VII.5 y 14), el primero atribuible tal vez a un desliz memorístico, y el segundo insignificante por tratarse de un fragmento. Tampoco la expresión varía apenas; el octosílabo inicial es inmutable en la solicitud de perdón, y su complementario alterna a lo sumo “desventura”, “por ventura” y “aventura”, sustantivos todos al servicio de la rima con las omnipresentes “criaturas” del segundo verso, que conserva también de forma fija la construcción adversativa. La regularidad estructural pone de manifiesto la adhesión de los recreadores al mensaje subyacente, en el que la mujer acepta naturalmente la pena de muerte y aduce tan sólo la felicidad de los hijos al solicitar clemencia, así como a la

estética de la tragedia ejemplar, para cuya eficacia se precisa dramatización y explicitud de las consecuencias finales.

La respuesta del marido a los ruegos, siempre inmisericorde y casi tan recurrente en los textos como la súplica, se materializa en dos formas básicas, una según el modelo de la versión transcrita, de menor presencia (4 versiones), en la que el hombre expresa la irreversibilidad de lo sucedido y su intención criminal, y otra inspirada en la formulación de Guerrero (vv. 41-2), donde a la imposibilidad de perdón se añade el reproche “que te perdone él”, de tono más cotidiano. La primera exhibe mayor apego al romance viejo, si bien el cambio de rima en -i por -a (perdonar - matar) sugiere que la conservación opera en el significado antes que en el significante; tal vez por ello, la única versión que preserva la rima original duplica el motivo incorporando al tiempo la segunda opción, sin que haya precisado el recreador modificar el núcleo tradicional en busca de un tono efectista: “No te puedo perdonar, me tienes muy ofendido,/ que te perdone el francés, don Fernando, tu querido/.Mañana por la mañana, tú dejarás de existir:/mi espada será la grana y tu cuerpo el carmesí” (VII.6,v.23-6). La franca minoría del primer tipo en el conjunto del *corpus* vuelve a destacar el influjo del texto culto en la tradición, que impregna en este caso no menos de 8 textos –distintos de los 4 eruditos–, bien del modo citado, bien con rima u-a (“De mí no alcanzas perdón ni perdono tu aventura,/ que te perdone el francés, que goza de tu hermosura”; VII.4,v.27-8) por coherencia con la *cuarteta* previa (desventura - criaturas), o también en -e (“que te perdone Fernando, que fue todo tu querer”; VII.5,v.14). Una variante excepcional es la remisión al perdón de Dios, y no del amante: “De mí no tienes perdón, de mí no cansas victoria./ Tú sola te *desgraciastes*: pide a Dios *miselicordia*” (CH.VII.6,v.13-4).

La preponderancia del segundo tipo de réplica puede atribuirse también en parte al siguiente segmento, la narración de la muerte de Elena, que reemplaza funcionalmente el anuncio del marido, haciéndolo prescindible y permitiendo optar por la simple denegación del perdón para relatar el crimen a continuación; esto explicaría por qué el caso citado de VII.6, donde el marido niega perdón y anuncia muerte al tiempo, omite el pasaje narrativo. No obstante, como en la versión transcrita, pueden coexistir el anuncio dialogado y la narración; algunas versiones acompañan incluso esta última de un nuevo parlamento del marido, distinto del anuncio y dirigido a la criada, donde, al crudo estilo del romance de

sucesos, se amplifica el macabro relato: "...les dices que la maté,/la carne la hice cecina, y que el cuero lo estanqué (VII.4,v.21-2); otras suprimen en cambio este parlamento, pasando directamente de la súplica al relato de la muerte.

Las distintas realizaciones ilustran dos tendencias estilísticas opuestas en el proceso de recreación; la primera, más tradicional, opta por el modo dramático de expresar la intriga con fórmulas visuales insertas en el discurso directo; en la segunda prevalece la narración factual más escueta, tampoco exenta de fuerza visual. Pero el resultado de esta contraposición no parece dirimirse en el ámbito expresivo; los recreadores actúan ante todo guiados por la finalidad tremendista, valiéndose para ello de todos los medios estilísticos a su alcance. Si en los textos de transmisión oral folclórica el estilo es más coherente con la fábula y el mensaje, las versiones fruto de la oralidad mixta exhiben un uso más instrumental de los recursos formales. Buen ejemplo de ello, aparte de la acumulación de estilos señalada, es el desplazamiento de motivos a secciones de intriga que en principio no les corresponden; p. e., recuérdese que en este segmento último se incluye a veces el que expresa la preparación del acto amoroso, que se pone así al servicio del efecto dramático en el desenlace.

La expresión de este motivo es semejante en todo el *corpus*, al menos en los elementos que incluye, a saber: una fórmula de *llamada de atención* ("miren lo que le pasó") y una exclamación compasiva sobre la suerte de la "pobrecita", "pobre" o "desgraciada" Elena, que puede prolongarse en la indicación de sus "lágrimas" o "penas", y un relato del crimen, donde se precisan formulariamente el número de balazos, el arma empleada (rifle o pistola) y el modo en que la mujer recibe las balas y/o cae abatida. Los versos de las versiones transcritas (vv. 25-6 de la primera, y 49-50 de la de Guerrero), que, como sabemos, se replican con leves variantes en muchas otras, bastan para hacerse una idea de los modelos más extendidos, si bien cabe citar otros dos interesantes; en un caso, se utiliza la fórmula de ubicación espacial, presente en los varios tipos de romance y el corrido, con frecuencia en la despedida, seguramente por su carácter lírico: "La pobrecita de Elena, en qué lástimas murió:/al pie de un verde naranjo, cinco balazos le dio" (VII.4,v.33-4); en otro se añade el relato de un forcejeo previo, que consta insólitamente de 3 versos (6 octosílabos), el primero de los cuales no rima con ningún otro, lo que puede deberse a su *importación* desde la escena amorosa del jardín: "La sacó para el jardín por en

medio de las flores,/y se volvió por las flores hasta *atrinarla* al balcón,/y allí sacó su pistola y le traspasó el corazón” (CH.VII.4,v.15-7).

Las “criaturas” invocadas en la súplica de Elena generan por último el motivo de la encomienda de los hijos, donde le pide a la criada (salvo en dos casos, en los que se trata de una “cuñada” -VII.3- y una mujer llamada Piedad -VII.5-, tal vez la misma sirviente) que los lleve a sus padres y guarde silencio acerca de ella. Como en la versión trascrita, la entrega puede ser posterior a la muerte, acto de ultratumba de cierta recurrencia en el *corpus* (VII.1,11,12,17, 18-21;CH.VII.5); en otras, más realistas y menos frecuentes, es el marido quien hace el encargo (VII.6;CH.VII.4,5); el caso de CH.VII.4 es tan singular como óptimo para ejemplificar la dialéctica entre innovación y conservación, pues, de un lado, se amplía el motivo filial y se incluye una típica admonición moralista, rasgos ambos de destradicionalización, pero, de otro, se evita la intervención del narrador para consignarse en el parlamento del marido toda la escena final, rescatando además la serie tradicional que expresa los detalles del castigo distintos de la muerte de la infiel (vv. 23-9):

-Elena, toma ese niño; anda y dale de mamar,  
será la última vez que de tus pechos mamará.  
Agarra, criada, esos niños y llévaselos a su abuela;  
si preguntan por Elena, diles que muerta queda.  
Les dirás a tu padre y madre que arrastren luto por ti,  
les dirás a las casadas que tomen ejemplo de ti,  
les dirás a las campanas que rueguen a Dios por ti.

La preservación de este motivo tradicional conlleva la de la rima en -i (como se vio en CH.VII.1), si bien la introducción del ejemplo quiebra la asonancia en los versos pares. Otras dos versiones lo expresan en boca de la mujer, que, tras encargar los hijos, añade: “Avísale a mi madre que rece algo por mí,/y a toditos mis hermanos que arrastren luto por mí” (VII.11,v.21-2;VII.12,v.19-20). Con independencia de su realización, resulta innegable que el motivo de los hijos, al igual que casi todas las variantes introducidas en esta secuencia final, cumple la función de excitar la vena sensible; como señala S. Novo: “Aparecen los hijos; no es el honor mancillado, es el hogar destruido, tragedia aún más honda” [1929: 123].

Los recreadores de *Bernal Francés*, salvo en las excepciones citadas, no se conforman con la escalada trágica y ampliación efectista de la última escena

del texto tradicional, sino que introducen un remate para asegurarse de que la audiencia extrae las consecuencias adecuadas de este romance novelesco metamorfoseado en ejemplo moral. A tal fin, se valen de la paradigmática *coda* del corrido, lo que confirma su fuerte personalidad tanto en el seno del romance mexicano como entre los géneros populares emparentados.

En la versión transcrita, se encuentran ya los tres tipos formularios de que puede constar la coda. El primero es el *apóstrofe*, mencionado ya a propósito de la versión de Guerrero. Su origen es sin duda lírico, pero sólo el corrido, de entre los géneros poéticos narrativos, lo ha incorporado haciéndolo rasgo distintivo propio. No es éste el lugar para un análisis pormenorizado de su forma, aunque sí para sintetizar su incidencia y variantes en la recepción mexicana de *Bernal Francés*. La versión primera transcrita es la única (junto con la casi idéntica VII.2) en recogerla por partida doble:

Vuela, vuela palomita, dale fuerza a tu volido,  
que a la desgraciada Elena la ha matado su marido.  
Vuela, vuela palomita, dale cuerda a tu reloj,  
que a la desgraciada Elena su marido la mató.

Al margen de la irrupción del reloj de cuerda en tan bucólico recurso, y del obvio paralelismo, cabe destacar su función de síntesis poética final; es el caso también de VII.4, con variación verbal del segundo verso (“mira a la pobre de Elena lo que le hizo su marido”) y cierta pérdida del encargo a la paloma, convertida más bien en confidente. Como se ha señalado, Guerrero inserta esta fórmula tras el duelo entre rivales, donde cumple una función anticipadora, aunque se revista de aviso (“...vuela si sabes volar,/y avísale a doña Elena que ya la van a matar”); en este sentido, la versión VII.15 presenta la peculiaridad de convertirla en estribillo, intercalándose cada 2 versos a lo largo del poema, hasta 11 veces, 5 en forma idéntica a la del editor y 6 con el primer verso de la versión transcrita y “anda a ver cómo le fue a Elena con su marido”. Con la misma construcción, el apóstrofe aparece en otros 4 textos completos, en dos a modo de introducción (VII.13,14) y en dos en el cuerpo de la intriga (VII.17; CH.VII.5). Como no se menciona la cierta muerte de Elena, podría decirse que la intención es sólo indiciaria, pero la hipótesis se desvanece al constatar que las primeras versiones son truncas y, en las segundas, al aparecer tras la súplica de Elena y denegación del marido, el indicio se perfila en certeza; todas

ellas, a tenor de las opciones narrativas, son deudoras del texto de Guerrero, de modo que sería forzado atribuir un matiz funcional distinto al de la versión culta<sup>165</sup>. La fórmula encarna pues el apóstrofe típico del corrido en 3 casos, y es recurso de anticipación en 7, convirtiéndose en estribillo en uno.

La tercera *estrofa* de *coda* de la versión transcrita es una *moraleja* (“vengan todas las casadas a tomar ejemplo de mí:/si no viven arregladas, morirán como yo aquí”), frecuente en el corrido sin llegar a ser mayoritaria, como en el *corpus* analizado. Para expresarla, dos versiones (VII.2,3) recurren igualmente a la intervención de la víctima, opción harto común en el género mexicano, donde el protagonista moraliza, se despide, o resume el relato, a veces desde el más allá. Ambas mantienen la rima original, tal vez por el uso del estilo directo, que suscita la fácil asociación con el cierre tradicional donde el marido anuncia sus disposiciones; recuérdese que, en cambio, la singular versión CH.VII.4, aunque concluye tradicionalmente con la intervención del esposo asonantada en -i, sí añade un verso donde éste expresa la voluntad de que lo sucedido sirva de ejemplo<sup>166</sup>. En el resto de las versiones que incluyen moraleja, es el narrador quien la enuncia, dirigiéndose a la audiencia, si bien pueden estipularse dos tipos; en el primero, se incluye en la fórmula de *despedida* del intérprete, combinada con la *conclusiva* que anuncia el final de los “versos”, como en el texto de Guerrero (vv. 53-4) y todos sus afines (VII.19-21), así como en VII.5, con más gracia popular: “Aquí se acaban cantando los versitos del problema,/ ejemplo pa’ las casadas: tengan ejemplo de Elena”. El texto transcrito del editor acumula además el segundo tipo, en el que el narrador se dirige a los aludidos por el mensaje para advertirlos, ya sean hombres, como en su caso (“A los hombres atrevidos, que les sirva de experiencia/y no enamoren casadas por no manchar su conciencia”), o mujeres, como en VII.17 y CH.VII.5, que dicen idénticamente “señoras, pongan cuidado lo que en la ocasión pasó,/que a Elena por cautelosa su marido la mató”, donde, más que de una moraleja, se trata de las fórmulas corideras de *llamada de atención* y *resumen argumental*.

---

<sup>165</sup> Su influjo se aprecia asimismo en un fragmento cuya coda incluye la fórmula con estructura trimembre por la inserción de un verso entre los dos característicos, el primero de los cuales también modifica: “...mira lo que ha sucedido:/ya está bien muerto el francés, no se oye ningún quejido,/anda...” (VII.16,v.8-10).

<sup>166</sup> Díaz Roig presenta un ejemplo análogo recogido por Espinosa en California: “Llamarás a las casadas que agarren ejemplo de ti,/y las que no lo agarren, ésas morirán así” [1986: 186].

El último elemento de la coda es la *despedida*; su enunciación (“Ya con ésta me despido de ver mi suerte tan buena,/aquí se acaba el corrido de la señorita Elena”) pertenece al género mexicano en toda regla, con los hemistiquios iniciales convertidos en octosílabos independientes más o menos fijos, en inusual consonancia impar, y los finales o versos pares ajustados al argumento concreto. Remate semejante, con idéntica estructura y mención explícita del corrido, se da en 3 versiones más (VII.2,4,6), y son 5 las que presentan asimismo esta fórmula típica de la oralidad fundida con la moraleja y sin mencionar el corrido, aunque sí los ‘versos’. Recuérdese además que, entre las variantes introductorias, una representa el mismo caso, iniciándose el poema con “voy a cantar el corrido de la señorita Elena,/quiso escribir en latín teniendo su letra buena” (VII.11-12), o bien “Voy a cantar un corrido a toditas las honradas,/no den su brazo a torcer aunque se encuentren casadas,/no les vaya a suceder lo que a la pobre de Elena:/quiso escribir...” (VII.4). Así, la conjunción del talante representativo profesionalizado y el carácter de ejemplo, los dos grandes rasgos de destradicionalización que moldean las versiones mexicanas de *Bernal Francés*, se sustancian, en la mitad de ellas, en la forma del corrido.

En breve, el corrido conserva en lo esencial la forma romance; en la prosodia, a pesar del desdoblamiento del hexadecasílabo, la unidad sintáctica de sentido es el doble octosílabo, manteniéndose el ajuste al ritmo métrico tradicional. El estrofismo en cuartetos y la ocasional rima consonante, por su parte, reflejan la influencia de coplas y otras formas líricas en el propio romance antes que una innovación introducida por su descendiente. Los recursos expresivos usales del folclor oral, como la estructuración sencilla del discurso mediante series y paralelismos reiterativos y el desarrollo formulario, persisten en toda clase de corridos; en el primer caso, el género mexicano muestra mayor resistencia al influjo de los modos barrocos y cultos que cunden en el romance vulgar, especialmente en el de sucesos; las fórmulas, por el contrario, se revelan deudoras de éste, como también las metanarrativas introductorias y conclusivas, pues no se trata ya de opciones estilísticas sino de modificaciones de las fábulas y mensajes tradicionales. Dicho de otro modo, el corrido se atiene al modelo tradicional en los aspectos verbales y discursivos, pero



coincide con el subgénero popularizante en la estructura narrativa, por afinidad ideológica y funcional.

Las diferencias entre nuestro género y su antecesor de oralidad pura se generan pues en la esfera del contenido, condicionada a su vez por el modo de creación y transmisión. Como se ha comprobado en el caso de *Bernal Francés*, el romance tradicional no suele incorporar reflexiones morales, limitándose a exponer los hechos; el corrido presenta en cambio una vertiente moralista, aunque no de forma permanente, pues exhibe también cierta impasibilidad ante los sucesos narrados más brutales. Sin embargo, la intervención de editores y juglares propicia el sesgo moralizante sin suprimirse el morboso, que atiende a criterios de aceptación social e interés comercial. V. Mendoza, al abordar las diversas denominaciones que recibe el corrido, señala respecto al término *ejemplo* que lo “principiaron a aplicar los editores populares que se habían trazado una ruta moralizadora por medio de las canciones” [1939: 29], y cita precisamente el “Corrido de la desgraciada Elena” a título ilustrativo. Al margen del mensaje, el desarrollo del corrido de oralidad mixta propicia asimismo el uso de fórmulas juglarescas mediante las que el narrador se dirige al público, y su más frecuente intervención en detrimento de las escenas dialogadas.

Con todo, la ecuación *corrido = forma del romance tradicional + forma/contenido del romance vulgar* es demasiado sencilla para reflejar la exuberante naturaleza del género mexicano, que establece además sus propias relaciones con la lírica, como refleja su característica despedida. De otro lado, la señalada coincidencia cronológica con la época fundacional de la nación mexicana hace del corrido no sólo un modelo de poesía cronística y sensacionalista para las masas, sino también instrumento de propaganda política, lo cual le imprime un carácter épico que remite, precisamente en lo temático y funcional, al romance viejo. En definitiva, el corrido se convierte en género con rasgos propios en el curso de un proceso sujeto a varios factores y relaciones intergenéricas, lo que explica tanto su protagonismo en contextos productivos y socioliterarios diversos como la perenne vitalidad que atesora.

### 2.2.2 Romance de *La Blancaniña* - Corrido (discográfico) de *La Martina*

A pesar de que *Bernal Francés* tiene 41 versiones en el *RTM* y *Blancaniña* (o *La esposa infiel* o *La adúltera*) 19, y de que el primero lleva el nombre de “corrido” en el título y se incluye en el texto en varias versiones, el segundo se encuentra, con el título de *La Martina*, en 3 álbumes de la discografía manejada para el establecimiento del *corpus*, y en un cuarto del conjunto norteño Los Alegres de Terán, que contiene sólo canciones románticas salvo este romance-corrido. Sin detenernos en otro análisis minucioso de la evolución intergenérica, el fascinante fenómeno de la preservación aproximada de un poema folclórico durante más de 500 años amerita al menos la transcripción de una versión del romance tradicional y las discográficas –muy semejantes– y un apunte, tanto más breve por cuanto existe ya un excelente estudio de G. Hernández [2000], que, además de observar los cambios estilísticos y estructurales del contenido, amplía el espectro comparativo a una dimensión milenaria al remontarse hasta Apuleyo en busca de las raíces temáticas de este relato de adulterio.

Se transcribe aquí la versión del romance viejo que proporciona el mismo Hernández, procedente del *Cancionero de romances* impreso en Amberes por Martín Nuncio en 1550:<sup>167</sup>

-Blanca sois, señora mía,	más que el rayo del sol:	
¿Si la dormiré esta noche	desarmado y sin pavor?	
Que siete años había, siete,	que no me desatino, no.	
Más negras tengo mis carnes	que un tiznado carbón.	
-Dormilda, señor, dormilda,	desarmado sin temor,	5
que el conde es ido a la caza	a los montes de León.	
-Rabia le mate los perros,	y águilas el su halcón,	
y del monte hasta casa,	a él arrastre el morón.	
Ellos en aquesto estando,	su marido que llegó:	
-¿Qué hacéis, la Blancaniña,	hija de padre traidor?	10
-Señor, peino mis cabellos,	péíolos con gran dolor,	
que me dejéis a mí sola	y a los montes os vais vos.	
-Esa palabra, la niña,	no era sino traición:	
¿Cuyo es aquel caballo	que allá abajo relinchó?	
-Señor, era de mi padre,	y envióoslo para vos.	15
-¿Cuyas son aquellas armas	que están en el corredor?	
-Señor, eran de mí hermano,	y hoy os las envió.	
-¿Cuya es aquella lanza,	desde aquí la veo yo?	
-Tomalda, conde, tomalda,	matadme con ella vos,	
que aquesta muerte, buen conde,	bien os la merezco yo.	20

<sup>167</sup> Numerosos romanceros y antologías lo recogen; en nuestra bibliografía, se encuentra p. e. en el *Romancero viejo* editado por García de Enterría [1987: 214-6].

En la transcripción de los temas discográficos, se toma como base el de Los Alegres de Terán, identificándose numeradas con subíndice las variantes de las versiones de Jenni Rivera (2), Los Halcones de Salitrillo (3) y Raza Obrera (4)<sup>168</sup>. Si los primeros son el dúo de música nortea más destacado de los años sesenta, aunque su fama y actividad se ha extendido hasta casi el fin de siglo, los restantes son ya intérpretes de los noventa. Entre ellos, Los Halcones de Salitrillo son un conjunto desconocido cuyo álbum, producido en una modesta disquera de México D.F., contiene una selección de corridos clásicos, junto a dos narcocorridos no menos clásicos de nuestro tiempo. En cambio, Jenni Rivera pertenece a la más prominente familia de productores y músicos de Los Ángeles, pionera en la difusión del género primero a una escala marginal de barrio chicano con el impulso del patriarca Pedro Rivera, y luego proyectada a la fama en la industria musical latina de todo EE.UU. y México gracias al éxito de su hijo Lupillo y su hija Jenni, quien ha vendido entre 15 y 22 millones de discos, según las fuentes, y cuya muerte accidental en 2012 la ha catapultado a la leyenda. Raza Obrera es en fin un conjunto de origen michoacano radicado también en L.A., de los más radicales y al tiempo exitosos en el panorama del narcocorrido, justamente en la estela de los Rivera; en el álbum donde se encuentra, la versión de *La Martina* convive con provocadoras historias de producción, tráfico y consumo de drogas. En definitiva, este romance, cuya gestación puede situarse en los siglos XIV o XV, no sólo ha pasado, mediante transmisión oral primaria y –sobre todo– mixta al corrido popular fonográfico del siglo XX, sino que lo han seguido grabando intérpretes de éxito a comienzos del XXI, del todo ajenos a un contexto trasmisor folclórico. En este sentido, es ilustrativa la introducción hablada ofrecida por Raza Obrera en su grabación:

- *¿Saben qué, muchachos? Eh, muchachos, ¿saben qué? Ahorita venía recordando una canción, una canción que... que yo pienso que a nuestra gente le va a gustar. Es una canción bien bonita, pero no me recuerdo el nombre, ¿te acuerdas tú, Rigo, de cuando nos echamos a tocar la canción aquella que va como ta, tarara rara rarara...?*
- *Oh, "La Martina".*
- *Ésa, "La Martina". ¿Nos la echamos pa' recordarla?*
- *Vamos.*
- Esto es pura Raza Obrera... ¡Puro Michoacán!*

---

<sup>168</sup> Estas versiones se hallan, respectivamente, en los álbumes 189, 64 y 101 de la discografía.

Como se ve, aunque de las alusiones al recuerdo o memoria del tema se infiere que se trata de una pieza antigua, no hay explicitud de que provenga de una larga tradición; es asimismo significativo que no se denomine “corrido”, sino “canción”, a pesar de que abre el álbum, titulado *Corridazos prohibidos*. Con todo, mientras que en éste se indica la autoría anónima, en los de J. Rivera y Los Halcones de Salitrillo<sup>169</sup> el tema se atribuye a Consuelo Castro, como en la versión manejada por G. Hernández<sup>170</sup>, quien señala al respecto [2000: 237]:

La versión del corrido de "La Martina" más conocida hoy en día procede de una grabación comercial fonográfica de fines de los años sesenta o principios de los setenta [...] popularizada por Irma Serrano –quien obtuvo el registro del corrido a su nombre como Consuelo Castro– y por el conocido intérprete Francisco "Charro" Avitia. Estos artistas emplearon una variante tradicional –quizá de origen oral– levemente modificada por Irma (Consuelo) Serrano (Castro). La autora seguramente aprovechó la práctica adoptada entre individuos cercanos a la industria comercial del disco fonográfico desde sus primeros años y que ha consistido en registrar a nombre propio los derechos de autor del repertorio de música tradicional en circulación oral.

Así, una primera diferencia entre la transmisión oral mixta y la mediatizada en formato discográfico es el distanciamiento, o la falta de reconocimiento, de la tradición, coherente con la señalada tendencia de la cultura popular masiva a reciclar las creaciones tradicionales presentándolas como novedad. Sin más dilación, transcribo las versiones y variantes presentes en la discografía:

Quince años tenía Martina / cuando su amor me [lo<sub>4</sub>] entregó;  
a los dieciséis cumplidos, / una traición me [le] jugó.

Y [Ø<sub>3,4</sub>] estaban en la conquista / cuando el marido llegó:  
“¿Qué estás haciendo, Martina, / que no estás en tu color?”

“Aquí me he estado sentada, / no me he podido dormir [querido acostar<sub>3</sub>];  
si me tienes desconfianza, / no te separes de mí”.  
[esperando que regreses / para darte de cenar”<sub>3</sub>]

“¿De quién es esa pistola, / de quién es ese reloj,  
de quién es ese caballo / que en el corral relinchó?

“Ese caballo es muy tuyo, / tu papá [padre<sub>3</sub>] te lo mandó  
pa’ que fueras a la boda / de tu hermana la menor”.

“¿Yo pa’ qué quiero caballo, / si caballos tengo yo?  
Lo que quiero es [Ø<sub>2</sub>] que me digas / quién en mi cama durmió”.

---

<sup>169</sup> El álbum de Los Alegres de Terán carece de indicación de autorías y datos sobre la fecha y lugar de producción.

<sup>170</sup> Procedente del álbum *Antología del corrido mexicano*, Columbia Special Products / Caliente Records, Nueva York, 1972.

“En tu cama nadie [*naiden*<sub>2</sub>] duerme / cuando tú no estás aquí;  
si me tienes desconfianza, / no te separes de mí”.

Y la tomó [agarró<sub>3</sub>] de la mano [agarró de las greñas<sub>4</sub>] /  
y [ø<sub>3</sub>] a sus papás [padres<sub>3,4</sub>] la llevó:  
“Suegros, aquí está Martina, / que una traición me jugó”.

“Llévatela tú, mi yerno, / la Iglesia te la entregó;  
si una traición te ha jugado, / la culpa no tengo yo”.  
[y si ella te ha traicionado<sub>2,3</sub>]

Hincadita de rodillas, / nomás seis [tres<sub>2</sub>] tiros [cinco balazos<sub>3</sub>] le dio,  
[y<sub>2,4</sub>] el amigo del caballo / ni por la silla volvió.

En el plano del discurso, aparte de la característica evolución prosódica y el natural empleo de un léxico autóctono en algunas versiones (p. e., “agarró” por “tomó”, “papás” por “padres”, “hincadita”), que se extiende al lenguaje propio del género, esto es, a la fórmula “nomás seis/tres tiros le dio”, cabe destacar la amplia conservación del estilo directo, salpicado sólo por un puñado de versos narrativos sin una sola intervención del narrador, lo cual se deba tal vez a la eficacia narrativa –dramatizada– del romance-diálogo, que hace innecesarias las apostillas por desprenderse el mensaje textual con limpidez. Hernández llama asimismo la atención sobre el cambio de perspectiva que se da entre la primera estrofa narrada en primera persona y el resto del texto, relatado en tercera, que “no desconcierta al público, para quien es claro el impacto pasional que tales mutaciones representan. Es decir, el lamento por la traición de Martina adquiere mayor intensidad cuando es narrado desde un punto de vista personal, pero la perfidia de la mujer destaca al observarse desde la tercera persona, ya que permite juzgar los hechos a mayor distancia” [2000: 240].

La cuestión de los modos de representar el relato incide además en el plano de la intriga, cuyo rasgo más notable, comparativamente, es la supresión del diálogo inicial entre Martina y su amante, de significación similar a las elisiones de las escenas de la puerta y el jardín observadas en la evolución de *Bernal Francés*, es decir, reveladoras de la tendencia a sortear los pasajes donde la dramatización cobra tonos más líricos y eróticos, en favor de una expresión menos *mostrativa* y más escueta<sup>171</sup>; esto obedece sin duda, en parte, a las exigencias de brevedad textual impuestas al formato fonográfico, pero no

---

<sup>171</sup> Con todo, debe señalarse la especificación de la edad de Martina, los simbólicos quince años, que en México son muy celebrados como tránsito de la niñez a la madurez en sentido sexual, es decir, a la fertilidad, que convierte a la niña en una mujer *plena*.

puede desconocerse la pulsión a “intensificar la naturaleza conflictiva de la narración”, que se traduce en el “abandono de las cualidades líricas del romance hacia una acentuación sobre los aspectos trágicos de los hechos” [Hernández, *Ibíd.*: 239]. El inicio *in media res* se ve así reemplazado por una introducción, bien es verdad que no demasiado ajustada al estilo del romance y el corrido populares de tema novelesco sensacionalista, y que no constituye siquiera una intervención del narrador estricta en las 3 versiones donde se recurre a la primera persona, aunque sí, en todo caso, un introito paranarrativo donde se anticipa al menos formulariamente el tema esencial del poema, la traición, desencadenante de la tragedia.

Otro tanto sucede en la coda, falta de moraleja o despedida que sinteticen el mensaje al modo de las piezas populares, y hasta cierto punto asimilable al final abrupto del Romancero viejo, aunque hay cierta redondez en el relato del ajusticiamiento y la alusión al amante cobarde. Esta encierra por cierto un tono jocoso insólito en el romance tradicional, el vulgar y el corrido de sucesos, que no sorprende empero a Hernández, que explica su presencia por la dimensión humana del triángulo amoroso, de suerte que “ambas trayectorias, la solemne o trágica y la irreverente o cómica acompañan al relato a través de su larga existencia. El romance y el corrido frecuentemente ejemplifican este dualismo en el tratamiento del tema, ya sea en forma de burla a los amantes y al marido o de ejemplo negativo que alarma y debe castigarse” [*Ibíd.*: 232].

No obstante, parece claro que el corrido asume antes esta segunda opción ideológica, adoptando el punto de vista del marido burlado, ya que la supresión del diálogo inicial del romance viejo supone la aniquilación de la figura del amante, de su humanidad cifrada en la expresión de sus pesares y malos deseos hacia el marido. La propia Martina resulta desdibujada: la implicación pasional adúltera que refleja dicho diálogo se desvanece también, e incluso el reconocimiento final del engaño y la aceptación del castigo mortal, a pesar de la lectura conservadora y moralizante que suscita, le conferían personalidad; en las versiones fonográficas, la mujer se limita en cambio al reiterado reproche malicioso al marido de que la deja sola, por cierto buen ejemplo de recreación original con disposición paralelística distinta del diálogo, y no reconoce su culpa ni interviene en el desenlace, siendo casi cosificada al dirimirse entre padre y esposo su destino. En este final se atribuye al marido una primera intención

menos rigurosa, la mera *devolución* de la infiel a sus padres, lo que genera una percepción más amable del hombre al tiempo que traslada el fundamento del castigo implacable a la autoridad paterna.

En suma, este caso ejemplifica la esencia del corrido popular de difusión oral mediatizada objeto de nuestro estudio, que conserva en buena medida los rasgos formales heredados de ambas variedades de romance, y coincide particularmente en los elementos de ideológicos, aunque pueda diferir en su expresión en algunos aspectos; para acabar diciéndolo con Hernández, “el romance ofreció estructuras, temas y personajes elementales a partir de los cuales los compositores locales construyeron relatos basados en las vivencias y la problemática que más hondo cautiva los sentimientos de quienes lo captan, lo aprecian y lo preservan” [Ibíd.: 241].

### 2.2.3 Romance y corrido discográfico de *Delgadina*

*Delgadina* tiene 42 versiones en el *RTM*, siendo el romance más presente en México tras el infantil *Hilitos de oro* y por delante de *Bernal Francés*; tan amplia difusión se corresponde con la peninsular, constatada por numerosos expertos, de Menéndez Pidal a Américo Castro: “A pesar de lo brutal y repugnante de su argumento, o quizá por esto mismo, puesto que la casta musa popular (que es casta a su manera) no suele reparar en tales melindres, el romance de *Delgadina* es uno de los más populares en España, hasta el punto de que apenas hay región donde no se encuentre”<sup>172</sup>. Sin embargo, no aparece en cancioneros ni romanceros del siglo XVI, habiéndose recogido sólo de la tradición oral moderna, por más que la realeza de los personajes, su condición *mora* en ciertas versiones, el lenguaje empleado y las referencias contextuales permitan ubicar su origen en el medievo y considerarlo romance viejo. De otra parte, la mayoría de las recreaciones americanas introducen al inicio un cruce

---

<sup>172</sup> Citado en M. Gutiérrez [1983: 83], cuyo artículo constituye un profundo estudio desde una perspectiva semiótica estructural, partiendo del método de Greimas. También Díaz Roig tiene un análisis pormenorizado [1987], y un texto muy interesante, “Los romances con dos núcleos de interés” [1994], cuyas tesis ejemplifica en *Delgadina*. Mendoza recoge 2 versiones ibéricas y 15 mexicanas y aduce ejemplos del romance en su estudio comparativo [1939], reproduciendo además una versión con un breve apunte en otro artículo [1952]. M<sup>a</sup>. Herrera-Sobek aporta en fin una visión psicosociológica incidiendo en el incesto y el sistema patriarcal [1986]. La necesaria brevedad de este apartado obliga a abstenerse aquí de remitir a sus aportaciones, cuya intensidad y perspectivas varias atestiguan con todo el interés que suscita *Delgadina* no sólo en la tradición folclórica y popular, sino también en los medios académicos.

con el romance de *Silvana*, siendo así conveniente, para mejor ilustrar su evolución al corrido, transcribir una versión peninsular y otra mexicana recogidas de la oralidad, y a continuación la del romance-corrido presente en nuestra discografía, que interpreta Pedro Rivera, el mencionado patriarca de la familia pionera en la producción del corrido discográfico contemporáneo en Los Ángeles. La peninsular, recogida por el eminente folclorista y músico Joaquín Díaz<sup>173</sup>, es la siguiente:

Tres hijas tenía el rey,    todas tres como la plata, y la más pequeña de ellas,    Delgadina se llamaba. Un día al ir para misa,    su padre la reparaba:	
- Delgadina, Delgadina,    tú has de ser mi enamorada.	
- No lo quiera el Dios del cielo    ni la Virgen soberana,	5
¡ser yo mujer de mi padre,    de mis hermanos madrastra!	
La agarra por los cabellos    y a una torre la arrastrara; no la daba de comer,    más que pez y agua salada.	
Delgadina con gran sede    se asomara a la ventana y viera abajo a su madre    en silla de oro sentada.	10
- Madre, si es usted mi madre,    por Dios deme un jarro de agua, que el alma tengo en un hilo    y la vida se me acaba.	
- Quita de ahí, hija de perro,    quita de ahí, perra malvada, que va para cuatro años    que me tienes malcasada.	
Delgadina con gran sede    se asomara a otra más alta,	15
y viera allí a sus hermanas    lavando paños de Holanda.	
- Por Dios os lo pido, hermanas,    que me deis un jarro de agua, que el alma tengo en un hilo    y la vida se me acaba.	
- Yo bien te lo diera, hermana,    y todas las que aquí lavan, pero si padre lo sabe,    la cabeza nos cortara.	20
Delgadina con gran sede,    asomóse a otra más alta, y viera abajo a su padre    con gran jueguito de barra.	
- Padre, si es usted mi padre,    por Dios deme un vaso de agua, que el alma tengo en un hilo    y la vida se me acaba.	
- Yo bien te la diera, hija,    pero has de cumplir palabra.	25
- Yo se la cumpliré, padre,    aunque sea de mala gana.	
- Alto, alto, mis criados,    a Delgadina dadle agua.	
Unos van con jarros de oro,    otros con jarros de plata, mas por mucho que corrieron,    Delgadina muerta estaba.	
A los pies de Delgadina,    una fuente que manaba,	30
el primero que llegase,    la vida tiene ganada, el último que llegase,    la vida tiene jurada.	
La cama de Delgadina    de ángeles está rodeada, Y la cama de su padre    de sierpes y cosas malas.	34

<sup>173</sup> Originalmente se encuentra en el libreto del disco *Cancionero de romances* [1978]; los textos son hoy accesibles en el *blog* de D. Muñoz dedicado a esta obra, de donde lo he tomado. [<http://cancioneroderomances.wordpress.com/2012/06/26/cancionero-de-romances-1978/>]



La versión mexicana es la número 2 del *RTM* [p. 86], ya que a la primera le faltan algunos versos<sup>174</sup>:

Delgadina se paseaba	de la sala a la cocina	
con su vestido de seda	que su cuerpo cristalina.	
Otro día por la mañana	su papá la despertaba:	
- Levántate, Delgadina,	ya viene alboreando el alba;	
levántate, Delgadina,	ponte tu falda de seda,	5
porque nos vamos a misa	a la ciudad de Morelia.	
Cuando salieron de misa	su papá le platicaba:	
- Delgadina, hija mía,	yo te quiero para dama.	
- Ni lo mande Dios, papá,	ni la reina soberana,	
son ofensas para Dios	y traición para mi mama.	10
- Si es ofensa <i>pa'</i> tu mama,	y a mí no me importa nada;	
concede tú a mis deseos,	si no serás castigada.	
Delgadina le contesta	bastante muy enojada:	
Prefiero mejor la muerte	que de ti yo ser burlada.	
Cuando llegan a palacio	Delgadina fue encerrada;	15
no la llevan de comer,	ni menos un trago de agua.	
- Mamacita de mi vida,	y un favor te pediré:	
regálame un vaso de agua,	que ya me muero de sed.	
Hija de mi corazón,	yo no puedo darte el agua,	
pídesela al rey tu padre,	que por él <i>'tás</i> castigada.	20
- Papacito de mi vida,	y un favor te estoy pidiendo:	
regálame un vaso de agua,	que de sed me estoy muriendo.	
- Júntense los doce criados,	llévenle agua a Delgadina,	
unos en vasos floreados,	otros en tazas de China.	
Cuando le llevaron el agua	Delgadina estaba muerta	25
con sus ojitos cerrados	y con su boquita abierta.	
La cama de Delgadina	de ángeles está rodeada,	
la cama del rey su padre	de demonios apretada.	
Ya con ésta me despido,	blancos azahares de lima,	
aquí termina el corrido	"La muerte de Delgadina".	30

La versión del corrido actual se encuentra por su parte en el disco *¡Corridos para Sinaloa!* [133, B4], junto a un tema clásico de caballos y una nutrida serie de narcocorridos puros y duros.

Delgadina se paseaba / de la sala a la cocina  
con su vestido de seda / que a su cuerpo le ilumina.

"Levántate, Delgadina, / ponte tus *naguas* de seda,  
porque nos vamos a misa / a la ciudad de Morelia".

<sup>174</sup> Procede de la colección de grabaciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Cabe añadir que en el *RTM* se incluyen sólo 3 versiones chicanas de *Delgadina* (dos recogidas por Espinosa en N. México y California y una por Paredes en Texas), si bien en las referencias adicionales que ofrecen los editores constan además 11 de Espinosa y 4 de Campa. A estas deben sumarse 7 recogidas por Robb, 6 de ellas completas, por todo el suroeste de EE.UU., a las que por cierto añade 4 más procedentes de España, con fines comparativos.

Luego que salió de misa, / su papá le platicaba:  
“Delgadina, hijita mía, / tú me gustas para dama”.

“No permita Dios del cielo / ni la Reina soberana:  
es ofensa para Dios / y traición para mi mamá”.

“Júntense los once criados, / encierren a Delgadina,  
remachen bien los candados, / que no se oiga voz ladina”.

“Papacito de mi vida, / tu castigo estoy sufriendo,  
regálame un vaso de agua, / que de sed me estoy muriendo”.

“Júntense los once criados, / llévenle agua a Delgadina  
un vaso sobredorado, / vaso de cristal de China”.

Cuando le llevaron agua, / Delgadina estaba muerta;  
tenía sus brazos cruzados, / tenía su boquita abierta”.

La cama de Delgadina / de ángeles está rodeada;  
la cama del rey su padre, / de demonios apretada.

Ya con ésta me despido, / tengo una cita en la esquina;  
aquí se acaban cantando / versos de la Delgadina.

No siendo posible detenerse en los abundantes detalles estilísticos dignos de mención, como el tono lírico y las descripciones de corte visual (las ropas de Delgadina, los objetos –sillas, vasos), las exclamaciones religiosas o las series paralelas reiterativas de diálogo desde la ventana de la mazmorra, ni tampoco en las innovaciones de la versión mexicana, sean léxicas generales (papá, mamá, papacito, Morelia, platicaba, regálame) o fórmulas insertas ya en el lenguaje del corrido (“otro día por la mañana” o la introductoria del discurso directo “bastante muy enojada”), me limito a señalar los rasgos evolutivos en el plano estructural-semántico, o de intriga-fábula, y las implicaciones funcionales e ideológicas más relevantes.

Como se anticipaba, casi todas las versiones americanas cambian<sup>175</sup> el inicio de *cuento* “tres hijas tenía el rey” por una típica fórmula adverbial de “instauración de un escenario” inspirada en una de las variantes del romance de *Silvana* (“Silvana se paseaba por su corredor arriba” o “paseándose anda Silvana por su sala de allí arriba”)<sup>176</sup>, con la que parece quererse evitar la pátina medieval, si bien luego se mantiene la figura real con indiferencia

<sup>175</sup> En el *RTM*, sólo 3 de 30 versiones completas y 4 de las 42 totales no presentan el cambio de versos iniciales, y las completas lo introducen igualmente a partir del tercer verso.

<sup>176</sup> La otra variante más común es la clásica del jardín (“Se paseaba Silvana por la su huerta florida”), y también abunda la eterna de la ventana: “Estando la Silvanita en su ventana florida”. Este romance, al igual que *Delgadina*, se ha recogido sólo en la tradición oral moderna.

anacrónica. La apertura con una fórmula situacional es una de las más típicas del romancero; si se atribuye a un préstamo de *Silvana* es porque su tema es también la pretensión incestuosa del rey-padre hacia la hija, y la escena inicial refiere en ambos casos cómo se prenda de ella al contemplar su belleza, lo que explica la recurrencia y variedad expresiva del retrato sensual del cuerpo, atuendo y movimientos de la joven. Esta alteración supone además que tanto la versión oral mexicana como el corrido fonográfico optan por principiar *in media res*, mientras que el texto peninsular ostenta un comienzo juglaresco, debido tal vez a la influencia del romance vulgar en el de tradición oral moderna. Cabe apuntar asimismo que, sin ser el caso de la trascrita, en esta primera escena de las versiones peninsulares la revelación del deseo paterno no suele ubicarse a la salida de *mis*a sino en la *mesa* durante una comida<sup>177</sup>; la distinta recepción podría atribuirse a la proximidad fonética, pero es probable que situar la ignominiosa pulsión del rey en un entorno sagrado sea una opción consciente que busca incrementar el efecto de escándalo pecaminoso, acorde al gusto del romance y el corrido popularizados. La versión castellana aquí ofrecida presenta además la particularidad de que es el propio rey quien perpetra el encierro, cuando lo más común es que dé la orden a los criados, detalle que sortea el texto oral mexicano pero mantiene el corrido en apego a la más larga tradición, que se comprueba también en la respuesta de Delgadina (“no permita Dios del cielo/ni la Reina soberana”), reproducción de la opción expresiva más común en las versiones peninsulares orales, de la que se aleja en cambio levemente la recogida de la oralidad en México.

El segmento de intriga central donde se suceden las súplicas de Delgadina y las respuestas de los interpelados es más rico en la versión peninsular, por la intervención de la madre y hermanas, que en otros casos se amplía a la de un hermano; la diferencia no es sólo cuantitativa, ya que la reiteración paralela de diálogos genera más matices psicológicos, como se comprueba en el distinto papel de las hermanas y la madre, cuya reacción inmisericorde suele atribuirse al hermano cuando está presente. Si en la versión oral mexicana el intercambio se limita ya al de Delgadina con la madre y el padre, simbólico del contraste

---

<sup>177</sup> Tal vez por ello la adaptación de la fórmula adverbial de lugar procedente de *Silvana* trueca el corredor o la huerta por el paseo “de la sala a la cocina”, manteniéndose en el marco familiar y cotidiano el nacimiento del deseo, y situándose en la iglesia la proposición deshonestas.

entre el bien y el mal, en el corrido se restringe al rey y su hija; sin olvidar el corsé de la grabación comercial en términos de extensión, resulta que el corrido popular presenta en mayor grado el esquematismo atribuido al folclor literario, en cuya muestra transcrita se constata una demora dialogada de fines líricos y dramáticos antes que sujetos al desarrollo narrativo<sup>178</sup>. Sin embargo, contradiciendo esta observación y revelando la variedad de opciones posibles en el curso de la transmisión oral, la escena del clímax, la muerte de Delgadina, se recrea en el romance y el corrido mexicanos no sólo con preservación del apunte lírico descriptivo de los vasos suntuosos, sino también con visualización tremendista del cadáver, que se omite en la versión ibérica, más esquemática en este punto. Asimismo notable es que en el romance mexicano se quiebra la monorrimia asonantada en -a por primera vez en el diálogo entre hija y padre, y a continuación en el relato vivaz de cómo encuentran muerta a Delgadina.

La coda de la versión castellana presenta una conclusión moralista insólita en el romance tradicional, debida al señalado ascendente de la variedad vulgar en los textos de recolección oral moderna, que en este caso se comprueba o refuerza además en el motivo de la fuente milagrosa surgida a los pies de Delgadina, apunte de superstición religiosa presente sólo en algunas versiones peninsulares y ninguna del *RTM*, de inconfundible sabor a romance de ciego. Al margen de esta adición, el planteamiento antitético en clave de moraleja se formula mayoritariamente con los versos “la cama de Delgadina de ángeles está rodeada;/la cama del rey, su padre, de demonios apretada”, como aparece en las versiones mexicanas y, excepcionalmente, no en la hispánica. Por otra parte, ninguna de ellas incluye una variante complementaria a la antítesis, que refiere en la misma tónica religiosa el diverso trato subsiguiente con la divinidad del rey y su hija, cuya forma habitual es “Delgadina está en el cielo dándole cuenta al Creador,/y su padre en los infiernos con el demonio mayor”, y que se encuentra con variaciones en 16 de las 30 versiones completas del *RTM*; en el corrido, si no se usa en las adaptaciones de *Delgadina*, ha pasado trasmutada al célebre “Rosita Alvérez”, corrido novelesco sobre el asesinato de una joven a

---

<sup>178</sup> La esquematización de la serie dialogada edulcora de otro lado la figura del rey, que en la versión peninsular transcrita y la mayoría de las disponibles insiste en la rendición sexual de la hija antes de mandar socorrerla, pasaje que desaparece en los textos mexicanos, dando la impresión de arrepentimiento a las primeras de cambio; también Delgadina sale mejor parada al desaparecer su sometimiento antes de morir.

manos de un pretendiente, que termina “Rosita ya está en el cielo/ dándole cuenta al Creador,/Hipólito está en la cárcel/dando su declaración”, modelo que se ha extendido al final de algún otro texto. Por último, debe subrayarse la presencia de la despedida típica del corrido ya en la versión romancística oral moderna, cuya fórmula lírica (“blancos azahares de lima”) complementaria al verso de despedida estricta contrasta con la empleada en la muestra del propio género ya configurado (“tengo una cita en la esquina”), más prosaica y con evidente función de relleno para rimar con “Delgadina”, y un tanto frívola como remate de tan estremecedora tragedia.

En fin, a pesar de que este muy difundido romance, por eso mismo denso y complejo en sus múltiples realizaciones, ofrece infinitud de matices más, los aspectos evolutivos indicados habrán de bastar como ejemplo adicional del sólido enraizamiento no ya del corrido primigenio, sino también del popular de difusión discográfica, en su sustrato romancístico, y, al mismo tiempo, como evidencia de la fuerte personalidad estilística que imprime el género mexicano a la recepción del modelo expresivo heredado.

#### **2.2.4 Dos polémicas**

Antes de entrar de lleno en el estudio del corrido, es preciso referirse a dos teorías vinculadas con su origen y relación con el género *romance*, que han suscitado sendas polémicas, si bien de muy distinta índole, siendo la primera estéril en términos literarios, y la segunda en cambio sumamente fértil y enriquecedora en múltiples sentidos.

En efecto, sólo prurito de urbanidad académica impide pasar por alto la existencia de una *teoría* que niega el origen romancístico del corrido. Partiendo de presupuestos de pureza nacional-literaria, ciertos investigadores se han afanado en desmentir todo vestigio del romance, entre los que destaca C. Serrano, quien trata de mostrar las diferencias entre ambos géneros con criterios harto acientíficos; así, lo “tradicional” no sería el modo de transmisión oral, sino el sesgo conservador y aristocrático del romance español, opuesto a la pureza popular e implicación política del tipo poético mexicano; lo narrativo, “lejos de ser una característica formal, es más bien un procedimiento poético de decir las cosas, un recurso elocutivo interno”, no pudiendo caracterizar al

corrido, “que fundamentalmente ha sido un órgano de expresión y lucha de nuestro pueblo” [1963: 33, 22]; expresiones como “buen indigenista” o “virilidad ciudadana”, dedicadas a quienes comparten su postura, acaban por revelar el lugar que ocupa esta tesis en los estudios filológicos. Otro ejemplo lo proporciona la compositora e intérprete J. Reyes cuando afirma que “aceptar que el origen de nuestro corrido está en el romance castellano equivale a desconocer la capacidad creativa del mexicano y acomodarnos a fórmulas estereotipadas sin analizar tendencias históricas” [1997: 37]. Además de asirse a las naturales diferencias entre ambos géneros, los promotores de esta teoría acuden a los poemas épicos precolombinos en lengua náhuatl para atribuir un origen nacional al corrido; siendo el único nexo el tono épico, las aportaciones se limitan inevitablemente a citar traducciones y estudios de estos textos<sup>179</sup> sin comparación alguna con los corridísticos [Serrano, *Ibíd.*, 103-24; Reyes, *Ibíd.*, 37-40]; asumiendo este cómodo método demostrativo, bastaría con transcribir, pongamos por caso, una de las sagas islandesas tan apreciadas por Borges para demostrar su inconfundible huella en “La toma de Zacatecas”.

Siendo con todo difícil borrar la huella de la balada peninsular en el género, se ha formulado además una *teoría mestiza*, según la cual el corrido nacería de la fusión de los cantos épicos en náhuatl y los romances hispánicos,<sup>180</sup> si bien tampoco se dispone de ningún estudio comparativo de textos, que, de existir, obviaría de todos modos la vertiente popular igualmente constitutiva del corrido, de incontestable procedencia romancística, ya que no se conocen poemas en las lenguas prehispánicas de difusión en hojas sueltas con las características del romance vulgar.

A pesar del frágil fundamento de estas propuestas, no es raro encontrar en introducciones antológicas y artículos de vocación sintética un apunte de “las tres tesis” (*hispanista*, *indigenista* y *mestiza*), como si tuvieran la misma solidez y respaldo críticos, p. e., incluso en la compilación *Corrido histórico mexicano* de A. Avitia [1997: I, 3-12]. En fin, estos esfuerzos por difuminar la herencia

<sup>179</sup> Particularmente los del estudioso de las lenguas y literaturas prehispánicas A. M. Garibay.

<sup>180</sup> Su principal promotor es también C. Serrano, cuyo caso es llamativo, pues, a pesar de la crítica recién vertida sobre sus nociones formales, cuenta con diversos estudios y antologías sobre el corrido y otros géneros afines, entre los que se encuentra “Romances tradicionales en Guerrero” [1951], donde cita a Menéndez Pidal y discute sus ideas literarias sin introducir aún del todo la óptica nacionalista, que lo llevará primero a enarbolar el mestizaje [1952], y al fin a renegar del ascendiente romancístico [1963].

romancera resultan vanos, pues nadie pone en duda que el corrido sea un género netamente mexicano, ni que lleve impresos los rasgos de esa mexicanidad y su Historia; sin embargo, en la medida en que viene expresado en lengua española, parece de sentido común buscar sus antecedentes en la tradición poética de la que emana.

La segunda *polémica* la protagonizaron dos de los grandes expertos en el corrido, M. Simmons y A. Paredes, asimismo reputados folcloristas de riguroso proceder, de manera que su intercambio de pareceres en sendos artículos de 1963 en el *Journal of American Folklore*, salvando las distancias de prestigio mundial y reconociendo una subjetividad fruto del cariño por el corrido, supone para nuestro modesto ámbito lo que la controversia entre Propp y Levi-Strauss para el estudio formal del folclor, en términos de estímulo epistemológico<sup>181</sup>. Además de fértil, o precisamente por ello, la disputa es multifacética, ya que atañe a diversos aspectos, si bien todos relacionados con el origen del corrido; así, aunque se aborda aquí el grueso de su contenido, habré de volver sobre ella en distintos puntos de la exposición panorámica acerca de nuestro género.

En su artículo “The Ancestry of Mexico’s corridos”, Simmons, tratando de perfilar el tránsito del romance al corrido, y confrontado a la ausencia de muestras probatorias durante la primera mitad del siglo XIX en México, las busca –y encuentra– en diversas manifestaciones folclóricas y populares de origen romancístico en otras zonas de América, en particular Argentina y Colombia, que exhiben obvias similitudes estilísticas con el corrido mexicano, lo cual le permite concluir que, “siendo imposible que las baladas de Argentina o Colombia hayan ejercido influencia alguna en México, la única explicación razonable de su afinidad con el corrido pasa por suponer que las canciones de las tres regiones proceden de una fuente común” [1963: 12]<sup>182</sup>. A pesar de lo impecable del planteamiento y la excelencia de los ejemplos, ya que es un profundo conocedor del romance, Simmons se deja llevar tal vez en exceso por su propia lógica y pasión por la balada peninsular, llegando a la siguiente conclusión [Ibíd.: 2]:

---

<sup>181</sup> El debate ha sido además glosado lúcida y salomónicamente por G. Hernández [2005a].

<sup>182</sup> “Since ballads from Argentina or Colombia could not possibly have exerted any influence whatsoever in Mexico, the only reasonable explanation of the affinities to the *corrido* is to suppose the songs of all three areas were drawn from a common source”.

Es posible que los investigadores del corrido, todos nosotros, buscando composiciones que presenten características singulares de un género singularmente mexicano, hayamos sobredimensionado algunos rasgos accesorios del corrido plenamente desarrollado a expensas de atributos más básicos, i. e., denominadores comunes, que constituyen la verdadera esencia no sólo del género mexicano, sino también de otros tipos de balada hispanoamericana desarrollados en varias regiones del Nuevo Mundo. De hecho, acaso hemos magnificado desproporcionadamente la importancia y la misma originalidad del corrido como forma baladística única.<sup>183</sup>

La tesis es sin duda polémica, incluso chocante, para la crítica nacionalista que hace del corrido la esencia poética patria, y constituye una suerte de reverso de la teoría *indigenista* referida, por cuanto, en vez de negar el ascendiente del romance sobre el corrido, lo encumbra al extremo de desdibujar la personalidad original de su heredero mexicano. Sin duda consciente de ello, el folclorista se muestra prudente y, en el remate del artículo, desmiente explícitamente que su postura suponga negar la originalidad de los recreadores mexicanos del romance. Si tales cautelas están sobre todo dirigidas a la crítica oficialista, en el párrafo citado se aprecia una clara mesura en el orden académico, refrendada a renglón seguido: “No estoy sugiriendo que los investigadores competentes del corrido, y desde luego Mendoza y Paredes, hayan desconocido el vínculo del corrido con la tradición baladística general de España y la América española”<sup>184</sup>. La mención de los dos principales teóricos del corrido se debe a que la motivación aparente de Simmons al escribir su artículo es rebatir la fijación temporal del nacimiento del género en la segunda mitad del siglo XIX que hace Mendoza, y secunda Paredes; digo “aparente” porque, a la vista está, su interés se centra no en dicho nacimiento en tanto que forma ya cristalizada, sino en su filiación, razón por la cual se trata aquí la controversia en lugar de en el epígrafe dedicado a la periodización del corrido.

De otra parte, para la comprensión cabal del debate resulta esencial tener presente el hecho apuntado más arriba de que Simmons busca las huellas del

---

<sup>183</sup> “I wonder if it is not possible that *corrido* investigators, all of us, in looking for compositions which show certain unique characteristics of a uniquely Mexican genre, have not overemphasized a few accessory traits of the fully developed *corrido* at the expense of more basic attributes, i.e., common denominators, which constitute the real essence not only of the Mexican genre but also of certain other types of Spanish-American ballads which developed in several areas of the New World. Indeed, we may have magnified out of proper proportion the importance and the very originality of the *corrido* as a unique form of balladry”.

<sup>184</sup> “I am not suggesting that competent *corrido* scholars, least of all Mendoza and Paredes, have been unaware of the relationship of the corrido to the general ballad tradition in Spain and Spanish America”.



romance en el corrido de manera interpuesta por la sequía textual en México, como reconoce haciendo gala de idéntica prudencia: “La dificultad que ha obstaculizado siempre los esfuerzos para rastrear paso a paso la evolución de las baladas mexicanas ha sido la falta de textos de cualquier periodo anterior a la mitad del siglo XIX. De hecho, la escasez de textos poéticos y canciones genuinamente populares similares al corrido –casi todos los que pueden datarse sin discusión son fragmentarios– hace hartamente razonables la revisión de Mendoza de su tesis inicial y la hipótesis de Paredes” [1963: 2]<sup>185</sup>.

La réplica de Paredes se funda principal y precisamente en esta cuestión de la disponibilidad textual. Con idéntica templanza a la de su *rival* académico, subraya de antemano que la discrepancia es más que nada terminológica, aunque también conceptual (el título del artículo es “The Ancestry of Mexico’s *corridos*: a Matter of Definitions”), y sugiere que se debe en parte a su propia imprecisión a la hora de distinguir con claridad en sus escritos previos la “balada tradicional” de la “tradición baladística”, entendida la primera como un texto determinado y la segunda como el conjunto de los que configuran una tradición o género: “‘Tradición baladística’ significa obviamente una cosa para Simmons y otra para mí. Para mí implica un *corpus* de baladas lo bastante amplio y coherente como para tener un impacto significativo en la conducta de un pueblo; para él, parece significar baladas –muchas o pocas– de ‘tradición oral’”<sup>186</sup> [1963: 232]. Evidentemente, este juego de términos permutados no es sino una manera sutil de apuntalar su exigencia de que exista una cantidad suficiente de muestras para acometer la caracterización de un género, lo cual le lleva a restar validez al ejercicio comparativo de Simmons, o, más bien, a su formulación de una hipótesis sobre el corrido a comienzos del siglo XIX a partir de textos dispersos de otras tradiciones, por emparentadas que estén en torno al romance, sobre todo porque, ante la falta de muestras en México en ese

---

<sup>185</sup> “The difficulty which has always stymied efforts to trace the step by step evolution of Mexico’s ballads has been the lack of texts from any period prior to the middle of the nineteenth century. Indeed, the paucity of such texts of genuinely popular *corridolike* poetry and song – almost all of those which can be dated without question are fragmentary- makes eminently reasonable both Mendoza’s revision of his original thesis and Paredes’ hypothesis”. De nuevo, tesis e hipótesis aluden a la fijación posterior del surgimiento del género que hacen Mendoza y Paredes, pero, también de nuevo, ambos se refieren, a diferencia de Simmons, al género consolidado tras su evolución desde el romance.

<sup>186</sup> “‘Ballad tradition’ obviously means one thing to Simmons and another to me. To me it implies a ballad corpus large and consistent enough to have a significant impact on the behavior of a people; to him it seems to mean ballads –many or few- in ‘oral tradition’”.

periodo, lo más razonable es extraer conclusiones del análisis de las muchas existentes después gracias a la recolección oral moderna, donde se observa el vínculo entre romance y corrido en su contexto específicamente mexicano: “Todavía se cantan suficientes romances y romances-corrido en México y el suroeste de los Estados Unidos como para demostrar la existencia continuada del género sin recurrir a textos impresos de otros países”<sup>187</sup> [Ibíd.: 233].

Si esta última frase tiene un tono de orgullo nacionalista, nada más lejos de la postura de Paredes, puramente científica; lo que sí revela la réplica en general es que la polémica, además de terminológica, es de procedimiento, y que una de las conclusiones clave que pueden extraerse, al margen de la cuestión del tránsito del romance al corrido, es que las opiniones sobre el género se han vertido con demasiada frecuencia sin sustento en los textos, pues hasta un competente estudioso como Simmons formula sus hipótesis con escaso refrendo textual. De hecho, aun sin pretenderlo, su procedimiento se asemeja al de los paladines del indigenismo, a quienes la mera detección de ciertos rasgos épicos sin duda universales en un par de textos precolombinos les basta para aventurar una tesis tajante sobre las raíces del corrido.

Paredes refuta asimismo, claro está, la conclusión en la que desemboca Simmons de que, por su herencia romancística, el corrido adolece de carácter propio distinto de su antecesor, para lo cual parte de otro pasaje del folclorista estadounidense donde afirma que “la originalidad de los cantores de baladas de finales del siglo XIX se limitó principalmente a arreglar, yuxtaponer y ordenar elementos preexistentes en un patrón más o menos convencionalizado que llegó a conocerse con un viejo término hispánico, *corrido* [...] Sólo en este sentido extremadamente restringido puede decirse que el corrido data en efecto de mediados del siglo XIX” [1963: 13], a lo que replica: “Sólo en este sentido, como si no fuera suficiente. Porque ése es justamente el proceso mediante el cual toda ‘nueva’ forma folclórica cobra existencia, mediante el arreglo, yuxtaposición y ordenamiento de elementos preexistentes en patrones convencionalizados, con unas cuantas innovaciones aquí y allá” [1963: 234]<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> “There are enough *romances* and *romances-corridos* still being sung in Mexico and the southwestern United States to prove continuous existence of the type without recourse to printed texts from other countries”.

<sup>188</sup> “The originality of Mexico’s late nineteenth-century ballad singers was largely confined to arranging, juxtaposing and ordering existing elements in order to arrive at a more or less

La apostilla de Paredes es análoga a la observación de Bogatyrev y Jakobson en la que despachan la exigencia romántica y cultista de la originalidad de las fuentes folclóricas, y podría reforzarse disintiendo del tenor de la primera cita extensa de Simmons ofrecida, donde antepone los “denominadores comunes que constituyen la verdadera esencia” del corrido y los géneros ahijados del romance en toda América a los “rasgos accesorios del corrido plenamente desarrollado”, puesto que son esos rasgos, más allá de la incuestionable base romancística, los que indican la singularidad del corrido mexicano en tanto que género distinto, o, lo que es lo mismo, “plenamente desarrollado”.

---

conventionalized ballad pattern that came to be know by an old Hispanic term, *corrido* [...] Only in this extremely restricted sense can it be said that the *corrido* actually dates from the middle of the nineteenth century”. // “Only in this sense, as if it were not enough. For this is the process by which all ‘new’ forms of folklore come into being, by arranging, juxtaposing and ordering existing elements into conventionalized patterns, with a few innovations here and there”.

### 3. DEFINICIÓN

Para definir nuestro género no basta la caracterización contextual semiótica, i. e., la descripción de su desarrollo dialéctico entre el folclor y la literatura de masas<sup>189</sup>, ni el consiguiente escrutinio de su filiación romancera, pues el corrido se configura, además de por tan determinante herencia doble –del romance tradicional y vulgar–, en el marco sincrónico de sus intersecciones con varios géneros populares del siglo XIX, cuyas huellas es preciso identificar.

Tales confluencias han generado, fuera del ámbito académico, una lógica confusión nominal, habiendo recibido el corrido nombres varios, lo cual ha dificultado su reconocimiento. Este escollo definitorio se acrecienta además debido al fenómeno inverso, la aceptación genérica de todo poema que lleve el nombre “corrido”, o su atribución a textos de naturaleza literaria harto diversa. Todo ello impone el escrutinio y precisión de la nomenclatura al uso, máxime teniendo en cuenta que la confusión no sólo comporta atribuciones erróneas o engañosas, sino que se llega a negar al corrido la condición de género literario, por privilegiarse radicalmente el enfoque sociohistórico.

Delimitado el corrido frente a otros géneros y dilucidada en lo posible su intrincada nómina, procede abordar sus atributos genéricos, en particular la doble condición poética y narrativa y los múltiples matices de su narratividad, así como la vertiente teatral o dramática, tanto en el sentido de la forma textual dialogada como en el de los rasgos indicativos de su concepción para ser cantado, i. e., representado. Junto a las tres grandes etiquetas definitorias del género literario, resulta asimismo esencial examinar la naturaleza y alcance de otras variables fundamentales, como el realismo y la verosimilitud, o el carácter épico y trágico del corrido.

En fin, la discusión de estos atributos servirá también para establecer una tipología intragenérica, esto es, para definir las distintas especies o subgéneros del corrido con arreglo a las relaciones que se dan entre dichos atributos en su seno, si bien se trata de un sencillo y general esbozo clasificatorio que habrá de servir, sobre todo, de orientación para fijar y examinar el plano tipológico en el método analítico aplicado a nuestro objeto de estudio específico.

---

<sup>189</sup> Sobre el que se profundizará en el capítulo siguiente a partir de lo planteado en el *enfoque*.

### 3.1 Delimitaciones genéricas

#### 3.1.1 Intersecciones

##### 3.1.1.1 La lírica

La impronta de la lírica en el corrido se ha señalado ya al describirse la evolución romancística y sus intercambios genéricos. La tendencia del romance vulgar al estrofismo, que en el género mexicano se hace norma, procede de la canción lírica popular, en particular de coplas y villancicos, que inoculan el gusto por la cuarteta. Su recepción en el corrido se ve favorecida por el uso común del octosílabo, metro no sólo predilecto de los poemas narrativos; de hecho, la cuarteta octosilábica es “la forma más común de la lírica popular hispánica” [M. Frenk, 1975: I, xxiv]. Esta mera intersección estrófica ha inducido ya a errores de atribución, pues en la primera mitad del siglo XIX se dan casos de canción lírica llamada “corrido”, lo que se ha interpretado en ocasiones como signo de la mayor antigüedad del género; es el caso del *Corrido de Carlos IV* o de *Hidalgo y la Fernandita*, p. e., cuya pertenencia al corrido niega V. Mendoza: “Entre los años 1800 y 1850 hubo multitud de producciones en coplas de cuatro versos octosílabos; pero no tenían el carácter narrativo ni épico del corrido, eran solamente coplas satíricas, de índole política y religiosa” [1954: xvi]. La quintilla y la sextilla son asimismo abundantes en la lírica popular, tanto hispánica como mexicana; el corrido no sólo adopta ésta última ocasionalmente en su etapa fundacional, sino que ha llegado a convertirse en la estrofa más habitual. Su acogida se explica por la preservación del ajuste de la unidad sintáctica de sentido al doble octosílabo, también constante en la copla y la poesía folclórica toda; Frenk señala al respecto que las sextillas “son muy a menudo cuartetas con dos versos añadidos”, e incluso las quintillas pueden ser “una cuarteta con un añadido un tanto postizo” [Ibíd.].

La discontinuidad narrativa entre estrofas que distingue a la canción lírica permite suponer que el estribillo representa también una aportación de este grupo genérico al corrido. Aunque sus varias realizaciones, minoritarias en todo caso, se abordan con los aspectos formales, puede anticiparse aquí el ejemplo de “Bernardo Gaviño”, donde se alterna una cuarteta narrativa octosilábica con otra de pie quebrado (5+5+8+8) cuyo primer pentasílabo es fijo (“Rosa, Rosita”) y el segundo un destello lírico (“flor de Castilla”, “flor de limón”, “rosa de amor”),

mientras que los octosílabos apostillan el relato de los hechos o ensalzan la figura del héroe –torero– muerto, p. e.: “Rosa, Rosita,/flor amarilla,/con garbo siempre pegaba/al toro una banderilla”<sup>190</sup>.

En cuanto a la rima, lírica y corrido comparten la preferencia general por la asonancia alterna, y sin embargo, ambos presentan casos de rima ABBA; tanto Frenk [1975: xxv-xxvi] como A. Sánchez [1972: 223-4] señalan en sus estudios de lírica tradicional la procedencia extrafolclórica de tal opción. En cambio, Simmons, en su artículo que da pie a la polémica recién comentada, considera que la rima consonante es un rasgo adoptado por la copla que se impone en el romance vulgar y el corrido, lo cual, sin llegar a constituir en efecto la norma, tiene un considerable refrendo cuantitativo; otra cuestión es si la tendencia procede en efecto de la copla romanceada de tradición oral, o bien si es fruto de la vulgarización de esa copla, que opera también en el romance, y por extensión en el corrido.

Aunque el intercambio de rasgos prosódicos constituye el ámbito más ilustrativo de estas relaciones entre géneros, la lírica deja también su rastro en el estilo, como se aprecia en las abundantes metáforas animales y vegetales que recogen los corrideros, o que les inspiran a forjar las suyas propias. Éstas pueden variar de función, pasando p. e. de la más frecuente erótico-amorosa o idílica (como la célebre “me he de comer esa tuna,/aunque me cueste la mano”) a la burlesca narrativa del corrido “Mis tres animales”<sup>191</sup> con que el traficante designa sus tipos de mercancía (“son animales muy finos/mi perico, mi gallo y mi chiva”). La fórmula metanarrativa de *apóstrofe* es asimismo de corte bucólico, siendo el destinatario del mensaje la paloma u otro animal y ostentando el segundo verso un referente natural (“vuela, vuela, palomita,/ párate en aquella higuera”); además de su utilización acomodaticia a la rima, la mutación funcional se da a escala paradigmática, al ser este recurso distintivo del género, lo cual refuerza la consideración en que debe tenerse el aporte lírico al corrido. De hecho, el mismo tipo de segundo octosílabo se emplea en la fórmula igualmente bímembre y típica de *despedida* (“Ya me voy a despedir,/ me voy por esa ladera”), así como en la narrativa introductoria del discurso directo (“Heraclio Bernal decía /en su caballo alazán”).

---

<sup>190</sup> Mendoza, 1954: 279. El estudioso fecha la versión en 1883.

<sup>191</sup> De Mario Quintero (Los Tucanes de Tijuana).

### 3.1.1.2 La décima

La cercanía del corrido a otros géneros populares aumenta con el grado de narratividad, dándose por ello en mayor grado con la décima, poema narrativo en estrofas de diez octosílabos, de gran difusión en México en la primera mitad del siglo XIX, cuyas raíces hispánicas son casi tan hondas como las del romance. Inicialmente, se derivó de la simple repetición de quintillas, a la que se introdujeron variaciones de rima (siendo la más frecuente la *espinela*, ABBA-CCDDC, debida al poeta Vicente Espinel), y consistía en una estrofa-poema empleada como ejercicio de estilo o epigrama, que cobró prestancia cuando se convirtió en el vehículo preferido de la glosa, por lo común de una cuarteta inicial, cada uno de cuyos versos se desarrolla a continuación en una décima que culmina con la repetición del verso glosado.

A diferencia del romance, la décima es pues en España un modelo poético primordialmente culto, frecuentado desde finales del siglo XV y a lo largo del XVI con particular entusiasmo por pequeños y grandes ingenios, incluidos el inagotable Lope y Calderón, quien redactara en esta forma el monólogo de Segismundo de *La vida es sueño*; la tradicionalización popular es posterior a su gloria literaria en el Siglo de Oro, y, aunque la amplitud de ese proceso es considerable, no alcanzará el vigor folclórico del romance. En las esferas cultas declina por lo demás en el siglo XVII para extinguirse casi en el XVIII, y, salvo algún rescate romántico o decimonónico tardío, no se ha recuperado más allá de la anécdota estilística.

En calidad de literatura escrita, el género se difunde pronto por toda América con brío parejo al de su pariente narrativo, haciéndose presente en el periodo colonial en numerosos alardes de agudeza compositiva y certámenes literarios, como sátira política y religiosa, o en pastorelas y coloquios representados. Mas lo que interesa aquí es la fortuna popular de que gozará singularmente en México desde finales del siglo XVIII, cuyo germen atribuye Mendoza al envío de soldados en su último tercio por Carlos III; de hecho, la décima folclórica se denomina en México *valona* por deberse su trasmisión sobre todo a valones y suizos del Regimiento Saboya, quienes la difundieron en las esferas populares con las que tuvieron contacto [1957: 15-6]. Este fenómeno, sumado al prestigio que tenía entre los criollos la modalidad culta, hizo que lo asumiera el pueblo

iletrado como esquema poético cantado desde los años de la Independencia, llegando a tradicionalizarse hasta cierto punto en las comunidades rurales.

No obstante, al margen del uso común del octosílabo y las coincidencias formales propias de la recreación folclórica o popular, la décima recogida de la tradición oral moderna –primaria y mixta– y las impresiones en hojas sueltas, por la naturaleza de su modelo literario, difiere notablemente en el estilo incluso de los corridos de raíz culta, en particular en el léxico y la sintaxis, de mayor sofisticación. La cercanía entre géneros se cifra así más bien en ciertos aspectos temáticos, funcionales y de tipo subgenérico, siendo estos últimos particularmente útiles para matizar la condición narrativa del corrido.

Aunque la décima abarca una mayor gama temática que el corrido<sup>192</sup>, los asuntos más comunes en la modalidad folclórica son históricos y sociopolíticos, como en el corrido del tiempo de la Revolución; valga de ejemplo “Cayó Iturbide y Guerrero”, alegato contra el general Santa Anna cuya cuarteta inicial y dos últimas décimas de glosa son:

*Cayó Morelos e Hidalgo, / cayó Iturbide y Guerrero,  
¿cómo no ha de caer Santa Anna / teniendo una pata menos! [...]*

*Zacatecas fue testigo / de la más injusta riña,  
del ultraje y la rapiña / que jamás había sufrido;  
estos hechos son sabidos / y la Historia los declara,  
pues la nación mexicana / siempre ha sido su juguete,  
si cae la torre más fuerte, / ¿cómo no ha de caer Santa Anna!*

*En fin, para qué es hablar / de una cosa tan sabida,  
pues se ha visto ya su vida / política y militar;  
nos debemos esforzar, / ya que cerca lo tenemos,  
en que todos procuremos / exterminarlo esta vez,  
pues que todavía es quien es / teniendo una pata menos.<sup>193</sup>*

El “Corrido de don Venustiano Carranza”, apuntando al no menos denostado general Huerta, dice a su vez:<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Tal y como hace al abordar el corrido, Mendoza proporciona una lista heterogénea pero matizada y terminológicamente poética de temas [1957: 12], que incluye los de la décima culta: “históricos, de guerra, levantamientos, motines, subir y bajar de autoridades, calamidades, ejecuciones por justicia; alabanzas, jaculatorias, saluciones y despedimentos a imágenes taumaturgas; cartas de pretensión, respuestas, peticiones de mano o de compadrazgo, así como una serie innumerable de sentimientos humanos: del amor al odio, de la cuna al sepulcro, pasando por los vicios, el crimen, el juego, las modas o las costumbres”.

<sup>193</sup> Mendoza, 1957: 182-3; procede de una hoja suelta impresa en la Ciudad de México.

<sup>194</sup> Mendoza, 1954: 37-9; recogido de la oralidad en Durango, aunque de un informante culto.



Ese Victoriano Huerta / era un vil y traicionero  
que traicionó al Presidente / por interés del dinero.

La sangre que es derramada / por montes y serranías  
es por el traidor de Huerta, / Mondragón y Félix Díaz.

Ora sí, señor Carranza, / hasta aquí puso una raya,  
pa' que no corra más sangre / en los campos de batalla.

Además de hechos históricos, la décima registra sucesos actuales al modo del romance de ciego, como se ve en “El huracán de Veracruz”:<sup>195</sup>

*Ese fenómeno extraño / siempre tendremos presente  
día veintiocho de septiembre / y del veintiséis el año.*

Día martes fue la tragedia, / como lo recordarán,  
tomó fuerza el huracán / merito a las ocho y media;  
eso sí fue cosa seria / y de muy grande tamaño,  
al ver que aumentaba el daño / la gente más se asombraba  
por tan fuerte que atacaba / *ese fenómeno extraño.*

La gente a gritos rezaba / con verdadero fervor  
suplicándole al creador / que la borrasca calmara;  
juntos el viento y el agua / formaban trueno imponente,  
que la voz más estridente / casi no se apercibía,  
por eso la fecha y día / *siempre tendremos presente.*

Las funciones comunicativas correspondientes a estas opciones temáticas son también obviamente comunes a ambos géneros, en particular la noticiera, que Mendoza subraya afirmando que “la décima constituyó durante la primera mitad del siglo XIX la prensa informativa” [1957: 11], papel atribuido en el XX al corrido. La propagandística es asimismo obvia en los primeros textos citados, y la sensacionalista ostensible en el último ejemplo de valona, donde resaltan además las dos fórmulas discursivas contenidas en sendos octosílabos (“día martes fue la tragedia,/como lo recordarán”), de datación y memento, usuales en el romance vulgar y el corrido.

Estas concomitancias expresivas, temáticas y funcionales han llevado a diversos investigadores a coincidir con Mendoza en la consideración de la décima como precursora del corrido; así, refiriéndose al desarrollo del romance en América, S. Robe señala que éste empieza a perder popularidad entrado el siglo XIX frente a otros géneros, entre los que destaca no tanto “la copla en general y el corrido mexicano” como “la forma poética narrativa y satírica,

---

<sup>195</sup> Mendoza, 1957: 118; recogido de la oralidad en Veracruz en 1926.

frecuentemente argumentativa, que evolucionó en las demás regiones de América cuando el romance empezó a declinar. La forma poética que ocupó el vacío resultante en la mayoría de las áreas fue la décima”<sup>196</sup>; T. Stanford no duda por su parte en afirmar que “los antecedentes inmediatos del corrido revolucionario pueden ubicarse en la tradición de la décima en México durante el siglo XIX” [1974: 31]; y J. D. Razo, sintetizando, indica un “secular continuum folklórico cultural romance-décima-valona-corrido” [1997: 25].<sup>197</sup> Simmons, de nuevo, disiente de esta opinión común; el planteamiento de su tesis generadora de la fructífera polémica, recuérdese, parte de la negación del “hiato” entre las muestras de romance recogidas en México antes del siglo XIX y las recopiladas a partir de su segunda mitad ya con los rasgos propios del corrido, oponiendo a la intermediación de la décima la de la copla, o, más exactamente, su fusión con el romance vulgar, en base a sus hallazgos paralelos en otras latitudes; sin embargo, los ejemplos aportados resultan discutibles, pues, si los textos colombianos son en efecto coplas romanceadas, o viceversa, en Argentina el investigador aprecia la concomitancia en el género del *cielito*, el cual, a pesar de las semejanzas prosódicas y narrativas, presenta un tono satírico, expresado con la intercalación de interjecciones, que lo acerca notablemente a la décima y lo aleja de la narratividad esencial de romance y corrido. En todo caso, la propuesta de Simmons sí es reveladora de que la evolución del corrido no es lineal ni monolítica, pues configura sus rasgos por medio de relaciones diacrónicas y sincrónicas con diversos géneros y en distintos planos; por ello, al examinar la influencia de la décima, importa detenerse ante todo en la cuestión narrativa, crucial para la definición misma del corrido y el deslinde de sus categorías genéricas de acuerdo con los tipos de narratividad.

---

<sup>196</sup> “...the narrative and satirical verse, frequently argumentative, that evolved elsewhere in América when the *romance* began to wane. The poetic form that in most areas filled the void was the *décima*” [1979: 184].

<sup>197</sup> Buen ejemplo de la continuidad y mestizaje genéricos es el hecho de que A. Campa, en su encuesta del folclor oral en Nuevo México, a pesar de dedicar un epígrafe a la décima, afirme que el corrido recibe en la tradición nuevomexicana dos nombres particulares, *indita* y *cuándo* [1946: 92], siendo no obstante éste último propio de un tipo de décima donde la invectiva se expresa mediante la repetición anafórica y humorística de “cuándo”. También Paredes, además de dedicar un artículo a la décima en la frontera noreste [1966], señala en su trabajo capital sobre el corrido que “en la frontera, la décima cantada se utilizaba como vehículo narrativo [...] en el siglo XIX todavía competía con el corrido en tanto que forma narrativa” [“On the Border the sung *décima* was used as a narrative vehicle (...) in the nineteenth century it still competed with the *corrido* as a narrative form”] [1958: 132].

Retomando la primera glosa en décimas citada, “Cayó Iturbide y Guerrero”, cabe ahora indicar que, si coincide en el tema histórico con romance y corrido, su tratamiento es distinto, pues no consiste en el relato épico característico del estado inicial de dichos géneros, sino, precisamente, en una glosa a un hecho sólo aludido. El aspecto “argumentativo” que señala Robe en el pasaje citado cobra fuerza en el corrido del tiempo revolucionario, marcando desde entonces el estilo del género en lo que respecta a los modos de representación de lo relatado, donde convivirán con preponderancia variable la narración en sentido estricto, el discurso directo y las intervenciones del narrador. Así pues, puede afirmarse que el carácter narrativo que distingue en principio al corrido se da sólo en estado puro en algunos textos decimonónicos, y en cuantos se han recreado o compuesto según ese modelo, los cuales, desde una perspectiva histórica general, no resultan mayoritarios. Esta constatación permite a su vez sostener que el talante épico-narrativo procede directamente del romance viejo tradicional, sin que exista intermediación de la décima en su recepción.

En cambio, la propensión al despliegue de valoraciones subjetivas es en gran medida atribuible al influjo de la décima, por más que no deba obviarse en este punto el del romance de ciego, que contribuye a moldear los bloques de apertura y cierre del corrido donde priman las intervenciones del narrador, presentes asimismo en el tramo central del texto. Sin embargo, sucede que el género mexicano abandona en ocasiones el desarrollo narrativo estricto no ya en principios y finales, sino en textos enteros que constituyen una loa, una invectiva, un discurso valorativo de alguna clase, lo cual no es equiparable al debilitamiento de la dramatización y el aumento de subjetividad apuntados por Catalán para diferenciar el romance tradicional del vulgar y las derivaciones romancísticas, pues se trata de una ausencia de *hecho* concreto relatado, que aparece sólo aludido, si acaso, y sirve de base a la argumentación<sup>198</sup>; dado que ni siquiera en el romance popular de sucesos se sacrifica a tal punto el relato, por intensa que sea la incidencia subjetiva del narrador, debe entonces subrayarse la fundamental aportación de la décima a la diversidad tipológica del corrido por vía de la dilución de su condición narrativa pura.

---

<sup>198</sup> Nótese que el análisis pasa aquí del aspecto discursivo de los modos de representación al plano textual de los tipos subgenéricos, determinados en efecto por dichos modos pero en cuya categorización el elemento dramatizado, el discurso directo, no se opone a la narración sino que se integra con ella en un mismo tipo narrativo.

El caso más ilustrativo de esta influencia es tal vez la vertiente burlesca, casi ausente del romance tradicional debido al tenor épico y la escasa subjetividad, y de presencia modesta en el vulgar, cuyo sesgo subjetivo se aplica antes a la denuncia moral y la exageración tremendista, donde la ironía apenas tiene cabida. En el corrido, aunque igualmente limitada, se observa en las bravatas del héroe dirigidas al enemigo o en apuntes del narrador en los que también se denigra a éste, y en los textos revolucionarios con tono de invectiva política; p. e., en una versión de “La toma de Zacatecas”<sup>199</sup>, los ataques al general Huerta, en lugar de consistir en graves acusaciones como en los versos recién citados, adoptan un tinte burlón próximo al de la valona sobre Santa Anna: “Ahora sí, borracho Huerta,/harás las patas más chuecas/al saber que Pancho Villa/ha tomado Zacatecas”. Mas el rasgo satírico no se limita en la décima a versos o pasajes aislados, sino que el texto completo se construye con tal intención en la frecuente y fundacional variedad epigramática. En la cuarteta inicial y décima final de “La vergüenza se ha perdido”<sup>200</sup>, además del contenido humorístico, se aprecian fórmulas conclusivas procedentes del romance vulgar en los dos primeros octosílabos<sup>201</sup>; con independencia de que hayan pasado a nuestro género directamente, o bien por intermediación de la décima, ésta aporta sin duda el estilo satírico al corrido popularizado, que no se nutre sólo de la gravedad valorativa del romance de ciego:

*La vergüenza se ha perdido, / no sé ni quién la tendrá.  
El que la haya conocido / que me diga dónde está.*

En fin, voy de retirada, / les diré la conclusión,  
no puedo tener razón / de la vergüenza mentada,  
y como es cosa olvidada, / yo me quejo a mi dolencia  
y a todos en concurrencia / les pregunto en amistad:  
si alguno tiene vergüenza, / que me diga dónde está.

### 3.1.1.3 La bola (suriana)

La *bola* o *bola suriana*, típica de los estados de Guerrero y Morelos, es un género poético de producción y difusión limitadas cuyos estudiosos lo han considerado una variedad del corrido. La identificación se funda ante todo en el

<sup>199</sup> Mendoza, 1954: 51; recogido en Zacatecas en 1948, siendo el informante un “arpista ciego”.

<sup>200</sup> Mendoza, 1957: 295-7; recogido de la oralidad en Veracruz.

<sup>201</sup> Mendoza apunta que el adverbio “en fin” es escueta fórmula conclusiva abundante en el género [1957: 22], como se constata también en la décima citada anteriormente.

uso indistinto –o conjunto- de ambas denominaciones en los títulos y textos, así como en la nutrida vertiente temática revolucionaria de la bola, donde destacan los ciclos poemáticos dedicados al gran héroe morelense de la Revolución, Emiliano Zapata, muchos compuestos por el autor popular, soldado en las filas zapatistas, Marciano Silva. Desde la óptica literaria, el conocimiento del género se hace no obstante complejo, ya que, salvo alguna observación de Mendoza y un breve artículo de C. Serrano, las escasas antologías y apuntes sobre la bola participan del interés predominante por los aspectos históricos e ideológicos.

En principio, las diferencias formales se dan principalmente en la prosodia, que se aleja de la corridera usual, combinándose dos clases de estrofa, “ambas de cuatro versos, y de rima perfecta las más de las veces. La primera, que los corridistas llaman canto, se ordena en la forma siguiente: primero y tercer versos de doce sílabas, con hemistiquios de seis y seis, de siete y de cinco o bien de cinco y siete; segunda y cuarta, de ocho sílabas únicamente. En cambio, la segunda, se integra con cuatro versos octosilábicos, y se llama descante” [Serrano, 1952a: 79]<sup>202</sup>. Esta detallada descripción prosódica, que se completa con la observación de que la alternancia puede ser doble o triple –i. e., dos o tres estrofas-canto seguidas de dos o tres descantes–, la comparte Mendoza, quien afirma empero que el verso largo del canto es a menudo de trece sílabas, y considera el descante una forma de estribillo. Sin embargo, Serrano no aporta textos completos<sup>203</sup>, y Mendoza sólo unos pocos en su antología del corrido [1954]; de éstos, los coincidentes con la forma estrófica descrita se ubican en los apartados de textos “líricos” o “religiosos, bíblicos y de índole moral”, mientras que, en la única pieza cronística temáticamente propia del corrido, no hay octosílabos en las estrofas-*canto*, formadas enteramente por versos tridecasílabos; asimismo, en la monografía antológica de Avitia sobre las bolas de M. Silva [2004], donde incluye 46 poemas que ostentan todo tipo de nombres –corrido, bola, historia, duelo–, no se encuentra ninguno que exhiba la forma estrófica atribuida a la bola.

---

<sup>202</sup> Como se ve, Serrano llama “corridistas” a los compositores de bolas, y añade, tras describir la prosodia, que ésta confiere “un sello particular a este grupo de corridos que reciben el nombre genérico de bolas”.

<sup>203</sup> Si bien es cierto que, además del artículo apuntado, tiene un volumen entero dedicado a la bola [1989], al que no he tenido acceso, donde constarán a buen seguro textos completos.

De este llamativo desajuste entre la teoría y las muestras disponibles se desprende la existencia de dos clases de bola, o más bien una evolución que no ha sido suficientemente matizada. En efecto, según creo, este género regional de singulares rasgos prosódicos surge de un modelo lírico todavía por precisar, en todo caso ajeno al nuestro, ya que la diversidad métrica suscita un patrón sintáctico diferente que no encaja con el estilo narrativo original del corrido; avalan esta hipótesis, de un lado, la afirmación del propio Serrano de que “actualmente la bola trata todos los asuntos que abarca el corrido en general, pero parece ser que en un principio, sólo se ocupaba de narrarnos aventuras amorosas [...] Al menos, la casi totalidad de las bolas más antiguas, versan sobre este tema” [Ibíd.: 79-80], y, de otro, el hecho de que Avitia incluya en su antología histórica del corrido textos titulados “boleras” que considera antecedentes de la bola a pesar de su nula coincidencia métrica y “aunque no se trata de poemas exclusivamente narrativos” [1997: I, 58], eufemismo para indicar una sarta de estrofas líricas inconexas<sup>204</sup>.

Así, puede presumirse que la bola, inicialmente esquema poético de carga lírica, narratividad difusa y asunto amatorio, asume por contacto histórico y geográfico los temas y funciones del corrido a partir del siglo XX. Ahora bien, de acuerdo con el carácter popularizado de nuestro género por esa fecha, tal recepción supone que la bola abraza tanto el estilo épico o propagandístico debido al contexto revolucionario como la temática y el designio tremendistas del romance de ciego y el corrido de sucesos; de hecho, la coincidencia se da sobre todo, formalmente, con la variedad corridera vulgar, de la que toma las aperturas y cierres juglarescos<sup>205</sup>, la narratividad argumentativa cuajada de intervenciones del subjetivo narrador, la tendencia a la rima perfecta y los versos de arte mayor, del decasílabo al tridecasílabo, así como un estilo de reflejos culteranos en el léxico y la sintaxis.

Más aún, estos elementos permiten aventurar la hipótesis de que la bola, en su tránsito temático y funcional, se nutre asimismo de la décima-valona, como

---

<sup>204</sup> Mendoza, quien emplea asimismo la expresión “corrido-bola”, opina en este sentido, al hilo de sus ejemplos, que “todo esto imprime una extraordinaria variedad de formas líricas que rompen con frecuencia con la austeridad del relato lleno de heroísmo, de dolor o de crudezas humanas” [1954: xxvi].

<sup>205</sup> Los ejemplos aducidos por Serrano corresponden precisamente a estrofas de introducción o coda, p. e. “Público ilustrado, - préstame atención,/escúchame en esta vez;/una nueva bola - les voy a cantar/referente a la embriaguez”, donde además del introito juglaresco se aprecia el argumento explotable con fines sensacionalistas y moralistas.

se observa en varios textos de Silva recogidos por Avitia<sup>206</sup>, y sugiere Stanford –sin mención explícita- cuando se plantea “documentar la laguna entre la décima y el corrido moderno” presentando “el único corrido de contenido bíblico que ha encontrado el autor en México” [1974: 32]<sup>207</sup>, que inicia con una forma *bolera* irregular (“Les voy a cantar - esta nueva bola/con regocijo y afán;/voy a leer la historia - de nuestra madre Eva/y de nuestro padre Adán”) y termina con una despedida (“En fin, me despido - /en todo ya me confundo,/ya les leí la historia - de nuestra madre Eva/y ¡ay!, qué desgracia de mundo”) en la que falta el segundo hemistiquio del primer verso, se halla una expresión común en la despedida tradicional de la décima (“en fin”), y se menciona el hecho de la lectura –como en la presentación-, si bien la versión es de recolección oral.

El texto, distante del corrido, muestra difícilmente la intermediación que presume Stanford, pero ilustra de nuevo la constante amalgama genérica en que se mueven los recreadores tradicionales y letrados en el fértil campo de la poesía folclórica y popular mexicanas desde el siglo XIX, donde la bola suriana representa un interesante caso particular aún por desentrañar, entre la lírica, la décima y el romance-corrido, pero que no incide en la configuración de nuestro género sino que asimila sus formas y contenidos populares, lo cual ha llevado a su discutible consideración de variedad regional del mismo.

### 3.1.2 Nominaciones

Conocidas las permeables fronteras del género, y la riqueza de su territorio, persiste la dificultad de identificación nominal para adentrarse cómodamente en él. En primer lugar, el mismo término *corrido* es de procedencia incierta, si bien suele atribuirse a un tipo romancístico específico, el romance corrido o *corrío* andaluz, también llamado *corrida* o *carrerilla*, asumiéndose el magisterio de Mendoza cuando sostiene que “fue probablemente esta forma de romance andaluz llamada Corrida o romance-corrido, la más difundida y mejor aceptada en México, [...] donde prosperó el nombre elíptico de corrido” [1939: 118]. Otra hipótesis la formula Stanford, para quien la jácara –romance de *valientes*- es

---

<sup>206</sup> P. e., en “Trágico fin de Juan Montes”, compuesto en cuartetos deca sílabas en un estilo de clara influencia culta en la sintaxis y el léxico: “Bien sabéis que en el Estado libre/de Morelos fue un gran trovador,/en su verso fue bello y sublime,/aplaudido por hombres de honor”.

<sup>207</sup> Mendoza recoge otra versión titulada “Bola de Adán y Eva” [1954: 392-5].

precursora inmediata en virtud de sus rasgos formales y musicales, extrayendo de estos últimos el origen nominal: “Puede afirmarse que el corrido deriva de un tipo de jácara y que recibió el nombre de corrido debido al estilo de su acompañamiento, que equivale al *courante* francés” [1974: 37]. Mas ya se incida en el aspecto textual o el musical, la denominación remite al carácter *continuo* del discurso estético, o *fluido*, como sugiere Paredes, quien ofrece además otro matiz: “*Bailar corrido* es bailar a un compás binario con pasos regulares, sin adornos ni titubeos –con un movimiento ajustado al flujo de la música. He aquí pues otro significado de *corrido*: sencillo, directo, sin artificio”<sup>208</sup> [1942: 470].

En cualquier caso, el corrido recibe distintas denominaciones, que remiten al modelo poético (romance, coplas, canción, cantar o canto, versos o versitos, letrilla), a la función o tipo narrativos (ejemplo, relación, historia), al contenido (tragedia), o que constituyen apelativos peculiares (mañanas o mañanitas). Tal variedad es fruto de la convivencia con otras formas poéticas, de desarrollos regionales particulares y, ante todo, del carácter popular espontáneo de las designaciones, aunque conviene recordar que el título deriva a menudo de estrategias editoriales, fijándose *a posteriori*. El elenco expuesto incluye los nombres empleados tanto en el título como en el cuerpo del texto, aunque, para una cuantificación orientativa, se examinan ahora sólo los títulos de la magna compilación de Avitia [*Corrido histórico mexicano*, 1997], que alberga en cinco tomos más de 600 textos a pesar del criterio restrictivo de la historicidad, cuya aplicación excluye numerosos corridos de distinta índole al tiempo que favorece la inclusión de muchas composiciones ajenas al género.<sup>209</sup>

El primer grupo comprende dos clases de nomenclatura, una inespecífica – *cantar*, *letrilla* y *versos*- y otra específica, genérica. *Cantar* o *canto* y *letrillas* son infrecuentes en los textos, mientras que *versos* / *versitos* se usan con relativa asiduidad, particularmente en la coda, como se constataba en varias versiones de *Bernal Francés*. *Cantar* no aparece en título alguno de la antología, y *canto* en uno (“Canto al obrero”, II-190), himno político de métrica irregular; *versos* encabeza 2 textos (I-123; II-64), el primero un fragmento que no es corrido y el

<sup>208</sup> “*Bailar corrido* is to dance two-beat music in regular strides, without adornment or hesitations –in a movement corresponding to the flow of the music. Here, then, is another meaning of *corrido*: simple, direct, without artifice”.

<sup>209</sup> Su ubicación se precisa entre paréntesis, indicándose tomo y página, p. e., III-234.



segundo en cambio prototípico del género, cuya coda incluye *versitos*, nombre a su vez ausente en los títulos; *letrilla* da por su lado título a un único poema (I-72), combinación de cuartetas y tercetos que “Navarrete considera como los antecedentes inmediatos del corrido guatemalteco” [Avitia, I-73]. De entre estas posibilidades, sólo *versos* o *versitos* son pues nombres de hecho aplicados al género, básicamente en calidad de sinónimo popular incluido en los bloques inicial o final, sobre todo en este último.

En la clase del primer grupo que integra denominaciones propiamente genéricas, la identificación entre *corrido* y *romance* parecería natural, si bien éste apenas se menciona en el género mexicano; las versiones de romances procedentes de la tradición hispánica suelen obviarlo en el título, y sólo un texto de la antología recibe el nombre de “Romance histórico villista” (III-14), caso por cierto extraordinario, obra de un campesino chihuahuense que refiere, en la forma corrido y a lo largo de 442 cuartetas, su testimonio de participación en una campaña de Pancho Villa; es notable que, mientras esta composición supone un popular reconocimiento histórico-literario de las fuentes del corrido, “en las publicaciones folklóricas de la casa de Eduardo Guerrero se ve aplicar el título *romance* a composiciones poéticas en muy variados metros, cantadas en las más diversas formas líricas, algunas completamente antagónicas a la auténtica” [Mendoza, 1939: 119]. Designar *coplas* un corrido tiene cierta lógica en virtud de las intersecciones recién señaladas; no obstante, Avitia recoge nada más 1 texto con tal título, “Coplas de los milicianos” (V-49), que relata la llegada a México de un grupo de milicianos durante la Guerra Civil española y se presenta curiosamente no en cuartetas sino en tirada única de hexasílabos. Por su parte, *canción* es término de amplísimo alcance que suele acarrear confusión en sentido inverso, es decir, cuando se toma por corrido una canción; en la compilación, 3 poemas lo ostentan en el título (I- 63, 65, 104), los dos últimos fragmentos de alegatos políticos sin estructura narrativa, y el primero, “Canción patriótica”, aunque culto y de rima ABAB consonante, más asimilable a nuestro género. En definitiva, salvo la utilización formularia de *versos* en los bloques, el resto de las denominaciones de este primer grupo gozan de una presencia insignificante en títulos y textos.

El título de *ejemplo* aplicado al corrido obedece a la función aleccionadora de las masas populares asumida por los editores urbanos, como se ha ilustrado

a propósito de *Bernal Francés* con la certera apreciación de Mendoza, quien comenta asimismo: “La palabra *relación* implicando el sentido de relato, nos viene de la misma España, pues tanto Mitjana como don Serafín Estévez Calderón, con motivo del romance del *Corregidor*, afirman claramente: ‘algunos de estos *romances, relaciones o corridas* son bellísimos” [1939: 122]. *Relación*, en efecto, designa la crónica noticiera desde finales del siglo XV, originalmente redactada en prosa y a menudo en forma de carta; como precisa A. Redondo, “después ya de los años 1570, buena parte de las *relaciones de sucesos* (y casi todas las que cuentan un caso lastimoso y horrendo) van a escribirse en verso de romance, el que se parece más a la prosa, pero el que permite también enlazarlas con la gran tradición del romancero” [1995: 51]. Mas sucede con estos nombres lo que en el grupo anterior, es decir, que su peso específico en la tradición corridística es casi nulo más allá de algunas hojas sueltas; en los cinco tomos de Avitia, los cancioneros modernos y los centenares de títulos fonográficos acopiados para el presente estudio, no se halla un solo texto nombrado *ejemplo* o *relación*. En el sentido de esta última palabra, con todo, aparecen en la antología 4 denominados *historia*, todos procedentes del estado de Morelos (I-178, II-48, III-102), a los que pueden sumarse 2 curiosos casos aislados, “*Detalles del terrible terremoto*” (V-133) y “*Verdaderos detalles del asesinato del General Francisco Villa*” (III-196).

Los únicos *sinónimos* de consideración son pues *mañanas* y *tragedia*, que además no constituyen meras alternativas nominales, al emplearse también para designar variedades del corrido. *Tragedia* aparece en 22 títulos de la compilación de Avitia, y en 4 más adjetivada (*Única tragedia*, II-40; *Honorable tragedia*, II-146; *Gran tragedia*, III-76; *Tragedia o catástrofe*, IV-192); de ellos, 10 proceden de Durango, estado al que cabría pues atribuir su empleo original para el género, desde donde irradia a los circundantes, Zacatecas y Jalisco sobre todo<sup>210</sup>; aunque las variantes adjetivas sugieran que el tipo de corridos así llamados son de contenido y función sensacionalistas, lo cierto es que se trata de textos más bien clásicos y no exentos de sobriedad. No obstante, Paredes entiende el término justamente en este sentido cuando establece una

---

<sup>210</sup> Sin embargo, G. Saldívar afirma que *tragedia* es el nombre “con que se le conoce en la Huasteca y Estados fronterizos, que es donde más se le cultiva, siendo muy común que se pida a los trovadores que canten una tragedia y no un corrido como acostumbran llamarlo en el centro del país” [1934: 233].

clasificación temática y funcional del corrido mexicano-texano, que consta de un tipo *heroico* principal, otro de *aventuras*, y de un tercero, sobre el cual afirma [1942: 479-80]:

Hay un tercer tipo de corrido, de popularidad algo más reciente y que, si es aún en gran medida folclórico, se emplea hoy más bien como instrumento comercial. Este tipo de corrido se ha alejado tanto en espíritu de las formas tradicionales que se le ha dado un nombre específico con el que se identifica más exclusivamente. Se trata de la *tragedia*, que se ocupa en su expresión actual del lado más sórdido de la vida, y cuyo principal tema son los asesinatos acaecidos en reyertas entre borrachos. En ritmo, estructura, léxico y estilo melódico, la tragedia es similar al corrido. Las primeras tragedias no eran sino corridos en los que la gente pretendía preservar relatos de tragedias conmovedoras presenciadas: crímenes en caminos solitarios, ataques de indios, grandes incendios, tormentas, etc. A medida que los tiempos se tornaron más pacíficos y seguros, las muertes tenían lugar sobre todo en salones y bailes. Y, puesto que el material inspirador de los corridos heroicos estaba desapareciendo debido al cambio de época, el mexicano-texano encontró en la tragedia el único relato de hechos sangrientos que perduraba. De ahí el tránsito del corrido trágico a un tipo especial, de tan amplio desarrollo que mucha gente hoy día llama *tragedia* a cualquier corrido.<sup>211</sup>

Una concepción análoga se halla en un corrido actual de *Chalino* Sánchez, quien, al acometer la exaltación de un personaje sin incluir un suceso luctuoso, advierte: “Para acortar la distancia/me voy por esta vereda,/me voy cantando unos versos,/es corrido, no es tragedia,/para decir las verdades/de ese joven José Heredia”<sup>212</sup>. En definitiva, y al margen de las implicaciones definitorias y clasificatorias del elemento trágico, de las que me ocupo a continuación, *tragedia* es la denominación alternativa más frecuente para el corrido, lo cual se debe a buen seguro precisamente a tales propiedades definitorias, por más que no siempre se aplica a textos de sucesos al estilo del romance vulgar, como se advierte en los encontrados en la antología de Avitia.

---

<sup>211</sup> “There is a third type of *corrido*, somewhat more recent in its popularity; and which, although still for the greater part folkloric, is being used more as a money-making scheme today. So far has this type of corrido drifted in spirit from the traditional forms, that it has been given a name of its own, by which it is being identified more exclusively. This is the *tragedia* or tragedy, concerned in its present expression with the more sordid side of life. Its main theme deals with murders in drunken brawls. In rhythm, structure, wordage and style of melody, the *tragedia* is similar to the *corrido*. The first *tragedias* were nothing but *corridos* in which the people sought to preserve accounts of moving tragedies they had seen: murders on lonely trails, Indian attacks, great fires, storms, etc. As times grew more peaceful and safe, killings occurred for the large part in saloons and *bailes*. And since the source of the material for heroic *corridos* was dying out due to changing times, the Mexico-Texan found in the *tragedia* his only remaining theme of blood and action. Hence the change of the tragic *corrido* into a special type, a development so extensive that a great many people today call any *corrido* a *tragedia*”.

<sup>212</sup> Citado en L. Lobato, 2004: 91-2. Nótese que el autor menciona también los “versos”.

Las *mañanas* aparecen en 9 ocasiones en la antología, y *mañanitas* en 3, con predominio absoluto de Zacatecas en la procedencia y algún caso de Durango o Jalisco, pudiendo asignarse a esta zona del país la condición de innovadora en materia de apelativos corridísticos. La mayor frecuencia de uso se debe también en este caso a cierta intersección genérica, ya que, como es sabido, el nombre, en particular *mañanitas*, se aplica a la canción de ronda mexicana, entonada al filo de la mañana (“Qué linda está la mañana/en que vengo a saludarte”) para la mujer pretendida (“Estas son las mañanitas/que cantaba el rey David,/a las muchachas bonitas/se las cantamos así”), así como a la canción de cumpleaños, donde se cambian los últimos dos versos de la estrofa inicial (“hoy por ser día de tu santo/te las cantamos a ti”). La recepción del término en el corrido la aborda de nuevo Paredes, quien, tras indicar que es más común en canciones líricas con otras funciones, sostiene [1972: 151]:

Mañanitas remite no a un género específico sino a cierto estilo utilizado tanto en la *décima* como en el corrido para narrar hechos sensacionales. Durante la Revolución, apareció en corridos que conmemoraban la ejecución de figuras militares prominentes, como los generales Felipe Ángeles y Benjamín Argumedo. Pero lo más frecuente era su aplicación a relatos de la muerte de presos comunes. Muy a menudo se llaman *tiernos despedimientos* o *tristes súplicas*, donde la persona a punto de morir se arrepiente de sus pecados, hace observaciones filosóficas sobre la vida y la muerte y se despide de la familia, amigos, parientes, montañas, árboles, y casi todo cuanto esté a la vista, en una larga serie de versos que empiezan todos con *adiós*.<sup>213</sup>

De acuerdo con este agudo planteamiento, puede afirmarse que la coincidencia horaria matutina de las ejecuciones con las rondas amorosas habría propiciado tan macabra traslación nominal a nuestro género, y configurado una abundante variedad de la fórmula de *despedida*. Con todo, al igual que en el caso de la tragedia, la mayoría de los textos recogidos por Avitia que portan el nombre de *mañanas/itas* no tienen este contenido, sino que exaltan a personalidades históricas, como Miguel Hidalgo y Benito Juárez, y aun muchos de ellos no constituyen formalmente corridos, mientras que, p. e., avalando la tesis de

<sup>213</sup> “*Mañanitas* refers not to a distinct genre but to a particular style used both in *décima* and *corrido* forms to narrate sensational events. During the Revolution it appeared in *corridos* commemorating the execution of prominent military figures such as Generals Felipe Ángeles and Benjamín Argumedo. But they were most often used to tell about the deaths of ordinary convicts. Very often they were called *tiernos despedimientos* or *tristes súplicas*, in which the person about to die repents of his sins, makes philosophical remarks about life and death, and says good-bye to family, friends, relatives, mountains, trees, and just about everything in sight, in long series of lines all beginning with *adiós*”.

Paredes, el célebre “Valentín de la sierra” principia “Voy a cantar un corrido” y termina “éstas son las mañanitas”, tratándose en efecto del arresto y ejecución del héroe, si bien no se encuentra en ninguna versión la serie de adioses, limitándose aquél a lamentar la muerte por defender su causa: “Antes de llegar al cerro/Valentín quería llorar:/‘Madre mía de Guadalupe/por tu religión me van a matar’”. En fin, otro ejemplo de la amalgama nominal y genérica se halla en un texto titulado *Verdaderas mañanitas* (III-154), con adjetivación noticiara de la denominación más lírica.

En la recopilación de Avitia, todos los tipos mencionados y alguna otra excepción única (*composición popular, marcha, danza, heroica hazaña, gran corrido, laureles y gloria*), debida casi siempre a inclusión errónea en el género y no a una alternativa original, ascienden a lo sumo al 10%. El resto de los poemas llevan por título *corrido* seguido de la persona (mayoritariamente) o el hecho relatado, o bien sólo esto último sin designación genérica. En ambos casos, junto al predominio de nombres propios destaca la indicación factual, abundando, por el criterio temático histórico de la antología, las batallas, tomas de ciudades, muertes, asesinatos, atentados, derrotas, y un largo etcétera.

Por último, cabe apuntar que *corrido* se emplea con acepciones varias en otros países del orbe hispanohablante, de Guatemala al Cono Sur, e incluso en Filipinas<sup>214</sup>, aunque, salvo en el caso guatemalteco<sup>215</sup>, por razones de vecindad obvias, y tal vez en ciertas evoluciones del romance peninsular en Venezuela y Argentina<sup>216</sup>, designa las realizaciones locales del mismo romance, o diversas formas folclóricas y populares sin relación con el corrido mexicano<sup>217</sup>.

---

<sup>214</sup> En la bibliografía consta un prometedor estudio sobre *awrit* (romance) y corrido en Filipinas [D. Eugenio, 1987], al que no he tenido acceso.

<sup>215</sup> De gran interés comparativo son los estudios sobre romance y corrido de C. Navarrete [1963, 1971], que, por identidad cultural, pueden considerarse manifestaciones regionales.

<sup>216</sup> En la breve selección de corridos tachirenses del venezolano L. Ramón y Rivera [1981] se observa una sorprendente cercanía a las muestras más tradicionales de México, más allá de la herencia común romancística. También en las canciones argentinas sobre gauchos llamadas *corridos* parecen darse concomitancias directas, aunque, como señala G. Hernández, si “la relación entre los cantares argentinos y el corrido mexicano ha sido sugerida por Simmons y Weinberg, aún no disponemos de un estudio comparativo en el cual se señalen las similitudes y diferencias entre ambas expresiones” [1997: 91]; en su apunte subsiguiente, aparte de la coincidencia del trasfondo cultural del vaquero, o de todo hombre armado que se impone en vastos parajes sin ley, las semejanzas formales que escruta minuciosamente responden todas al influjo del romance sobre ambos modelos narrativos autóctonos.

<sup>217</sup> Así se comprueba en los trabajos referenciados de J. Machado [1922] en Venezuela, R. Sabio [1963] en Colombia y E. Mejía en Nicaragua [1990], donde los textos llamados *corrido* exhiben una clara lejanía de la forma homónima mexicana. D. Valbuena ha abordado de otra parte [2004, 2005, 2007] los narcocorridos colombianos, mera imitación de los mexicanos.

### 3.1.3 Atribuciones y negaciones

Los distintos nombres del corrido, sin perjuicio de su interés descriptivo, no plantean dificultades definitorias: basta acudir a los rasgos formales del texto para proceder a su adscripción genérica. En cambio, considerar corridos piezas extrañas a su naturaleza es fuente de equívocos que desfigura la fisonomía del género por hipertrofia, como ilustran M<sup>a</sup>.C. Garza (“Cuando se habla del corrido mexicano, se piensa en cierto tipo de poesía popular, sin precisar claramente sus rasgos y características [...] El término *corrido* se emplea en forma confusa y poco sistemática y se aplica a un grupo heterogéneo de textos” [1977: I, 5]) y, con mordacidad, Paredes: “La misma etiqueta de ‘corrido’ tiene su magia. Leyendo las compilaciones de canciones folclóricas de Vicente Mendoza, Rubén Campos y otros nacionalistas románticos mexicanos, uno se sorprende de la extrema elasticidad de sus criterios al identificar ciertas canciones folclóricas con el corrido. Habaneras, décimas, mazurcas –casi cualquier cosa– son un corrido si expresan los sentimientos adecuados. Los compositores e intérpretes chicanos están siguiendo la misma tradición. Hay corridos con ritmo de cumbia, por ejemplo, y otros con una fuerte impronta de estilos musicales angloamericanos” [1983: 296]<sup>218</sup>.

La confusión es corriente entre el público general y en el ámbito académico, con excepción del sector que los consume y conoce en el primer caso y los expertos en literatura y folclor en el segundo, y se debe al prestigio del corrido en tanto que poema popular mexicano por excelencia, cuya denominación se convierte así en comodín para nombrar todo tipo de composiciones; p. e., es común creer que canciones como “La Adelita”, “La cucaracha” o “La Valentina” pertenecen al género *corrido*, y con tal marchamo se incluyen en antologías y recopilaciones discográficas; el malentendido radica también, en estos casos, en que las canciones datan de la época revolucionaria, cuando el corrido es exponente máximo de creación popular, de modo que la asociación parece natural a quien desconozca o se desinterese por la forma literaria.

---

<sup>218</sup> “The very label ‘corrido’ has a certain magic. In reading the folksong collections of Vicente Mendoza, Rubén Campos and other Mexican romantic nationalists, one is struck by the extreme elasticity of their standards in identifying certain folksongs as *corridos*. *Habaneras*, *décimas*, *mazurkas* -almost anything- were a *corrido* if it expressed the right sentiments. Chicano composers and performers are following the same tradition. There are some *corridos* in *cumbia* rhythm, for instance, and others with a strong infusion of United States Anglo musical styles”.

Los cancioneros diezmados de atribuciones erróneas o las referencias al corrido en artículos que no lo tienen por objeto central de atención, y aducen por tanto ejemplos equivocados, son tan abundantes como comprensibles; en cambio, a los ensayos que se ocupan del género de forma directa, por más que el enfoque sea histórico, político o sociológico, sí debe exigírseles una idea clara de su forma literaria, como el historiador exigiría al estudioso de Juan Rulfo no ubicar su contexto histórico en el siglo XVIII, pongamos por caso. Sin embargo, ya se ha apuntado que el propio Avitia, regido por el criterio de utilidad histórica, introduce en su extraordinario acopio cuantiosos textos que son en realidad canciones, coplas, himnos, etc., y ello a pesar de abordar el género en la introducción desde el punto de vista literario. Más aún, se dan extremos en los que se renuncia a definir literariamente el corrido, como hace M. Colín (“dentro de la denominación de Corrido, cabe cualquier texto poético que cumpla con la función pública de dirigirse a las mayorías para transmitirles alguna noticia, mensaje o crítica social, aunque no ofrezca las características formales que con el tiempo adquirió la mayor parte de nuestra producción corridística, ni lleven el nombre de Corridos” [1972: xviii]), e incluso se llega a negar su condición literaria: C. Héau insta a abandonar “toda perspectiva literaria para enfocarlo sólo o principalmente como un hecho demológico, es decir, como un producto de la cultura subalterna que reúne las características de todos los demás productos de esta modalidad cultural”, y concluye que “no existe el ‘género’ corrido mexicano” [1982: 26-7].

La relevancia sociopolítica e histórica del corrido es tan indudable como legítimo su enfoque desde tales perspectivas; no obstante, este “producto de la cultura subalterna” o “modalidad cultural”, con su “función pública” y virtudes documentales, es un texto –como concede Colín– con su forma determinada, cuya ignorancia o negación impiden un acercamiento de utilidad y rigor científicos, por indefinición del objeto mismo de estudio; dicho de otro modo, toda idea sobre el corrido que desconozca su esencia material se cimienta en el vacío retórico; más aún, puede afirmarse que, incluso en los casos en que la dimensión literaria no constituya el principal interés investigador, la incursión en el *género corrido* partiendo del lenguaje que le confiere existencia es también la mejor vía para discernir su significación sociocultural.

## 3.2 Atributos genéricos

La definición del corrido mexicano en tanto que género literario pasa por la evaluación de su pertenencia a las grandes categorías genéricas. A pesar de que, como en el romance, confluyen en el corrido rasgos poéticos, narrativos y dramáticos, no todos revisten, obviamente, la misma importancia, estando los últimos subordinados a los segundos, como se ha anticipado a propósito de su antecesor hispánico y se detallará junto con otras consideraciones en el tratamiento de la dimensión narrativa. El corrido es pues básicamente un género *poético narrativo*, binomio que se encuentra asimismo en la definición trimembre canónica de Mendoza, que lo califica de “épico-lírico-narrativo” [1954: ix]. La inclusión privilegiada del aspecto épico resulta un tanto inexacta si se contemplan toda su trayectoria y múltiples realizaciones, de suerte que, sin desconocer su enorme peso en la forja de la personalidad literaria del género –y en el principal tema tanto de la variedad decimonónica tradicional como de la discográfica comercial aquí estudiada–, se abordará de manera complementaria a los elementos definitorios capitales, junto a otras cualidades clave como el realismo y la verosimilitud o la perspectiva trágica.

### 3.2.1 Poeticidad

La naturaleza poética del corrido no precisa glosa ninguna en su vertiente formal estricta. En cambio, cabe un apunte respecto a los términos *poético* y *lírico*: el primero designa precisamente esa cualidad formal, definitoria en lo genérico; el segundo se entiende una opción expresiva que pone el énfasis en lo bello y lo sensible, contrapuesta a la narrativa, característica del corrido. Por ello, la lírica, como grupo genérico (copla, villancico), se acaba de distinguir de la familia narrativa (romance, décima, corrido); también por ello, creo preferible usar el calificativo de *poético* en la definición sustancial del género, reservando *lírico* para el cariz estilístico que asoma puntualmente en su discurso.

Dicho esto, conviene no tomar a la ligera la importancia de la vena lírica en la sustancia misma del corrido, pues ya se ha visto que resulta determinante en la adopción de la forma prosódica típica, la cuarteta octosilábica, y que ciertas fórmulas, en especial algunas introductorias del estilo directo y las contenidas en apóstrofes y despedidas, completamente distintivas del género, se deben al



influjo lírico. Este lo considera también desde una perspectiva singular Paredes valiéndose del concepto de *médula emotiva* [1972]<sup>219</sup>, que aplica al análisis de 6 versiones del corrido revolucionario “Benjamín Argumedo”, y según el cual las variantes de contenido y estructura en el curso de la transmisión resultan más marcadas en los pasajes narrativos, mientras que dicha médula, ubicada en las intervenciones del héroe, se mantiene casi invariable, constituyendo la base significativa del texto. No obstante, la expresión en los diálogos medulares no tiene particulares tintes líricos, de modo que este sugestivo estudio atiende más bien al contenido, donde lo sensible se convierte en sentimental, emotivo, o si se quiere a las funciones comunicativas, destacándose la denominada *espectacular* en nuestro método analítico, con la que se busca impresionar al público, impactar en su sensibilidad.

### 3.2.2 Narratividad

Asumido que, en el seno de la poesía, lo lírico y lo narrativo constituyen alternativas de materialización, procede ahora precisar la diferencia formal que rige tal alternativa, expresada sintéticamente por M. Frenk en su prólogo al *Cancionero Folklórico Mexicano*, donde anuncia la acogida de toda la poesía popular lírica, con exclusión de la narrativa: “Los corridos y géneros análogos, en que se relata algún suceso a través de una serie de estrofas relacionadas entre sí [...] están en cierta medida ‘hechos de una pieza’; la canción lírica, no” [1975: xvi-xvii]. Cifrar en la continuidad estructural la naturaleza narrativa permite sortear su tradicional percepción en términos de contenido, según la cual el género es narrativo simplemente porque relata hechos. Este criterio, desprovisto del matiz formal, dejaría fuera del corrido un buen número de textos, pues sabemos que, si gran número de ellos refiere un acontecimiento, otros expresan una opinión o exponen la biografía de un personaje sin que exista narración propiamente dicha. Valgan los siguientes ejemplos:

Me fui para el Agua Prieta, / a ver si me conocían,  
y a las once de la noche, / me agarró la *polecía*.

Me aprehendieron los gendarmes / al estilo americano:  
como era hombre de delito, / todos con pistola en mano.

---

<sup>219</sup> El concepto se debe al folclorista estadounidense T. Coffin, quien lo aplica al estudio de la balada anglosajona, siendo la expresión original inglesa *emotional core*.

\*\*\*

Siempre con los ojos fijos / en los ideales soñados,  
con el ejemplo y la voz / alentaba a los soldados.

De alma franca y generosa, / de genio alegre y chancero,  
encontró siempre agradable / la vida de guerrillero.<sup>220</sup>

Mientras que el primero es un clásico corrido narrativo que relata una acción precisa, el segundo, tomando a préstamo por el momento el término empleado por S. Armistead, es *alusivo*.<sup>221</sup> La diferencia se hace patente en la adjetivación (un solo adjetivo –que además es sustantivo adjetivado, “de delito”– en dos estrofas frente a 7), el uso de verbos (4 en el primer caso, 2 en el segundo) y adverbios (3 – 2, contrastando los temporales por su precisión y vaguedad respectivas: “once de la noche” / “siempre”).

El carácter *alusivo* plantea un interrogante inmediato para el criterio básico expuesto de narratividad, ya que, si se invierte el orden estrófico del segundo ejemplo –operación imposible en el primero–, el sentido no resulta alterado. Sin embargo, las estrofas iniciales (“Del general Cerecedo/les recordaré el corrido,/ por ser un constitucional,/por valiente reconocido. // Voy a relatar la historia,/ aunque no sea detallada,/del valiente general/Daniel Cerecedo Estrada”) no podrían cambiarse por las transcritas ni ninguna otra del texto, ni tampoco la última (“Ya aquí se acabó el corrido/del general Cerecedo,/que es valiente militar/que jamás conoció el miedo”), lo cual revela un desarrollo argumental compuesto, a grandes rasgos, por la secuencia *voy a contar - cuento - acabé de contar*. Dentro de este armazón, los atributos del personaje pueden disponerse de diversas maneras, pero, tomados en conjunto, ocuparán siempre una posición central en el texto. Además, el alcance de las variaciones continúa sujeto a la observancia de la unidad del argumento; podrá decirse primero que el general era valiente o que se complacía en la vida guerrera, mas no hablarse

---

<sup>220</sup> “La cárcel de Cananea” (Hermanos Zaizar, *Canciones de la Revolución mexicana*, A5) y

“Corrido dedicado al general brigadier Daniel Cerecedo Estrada” [Avitia, 1997, II: 188].

<sup>221</sup> Armistead emplea *alusivo* para definir, antes que este segundo tipo, el género todo, con planteamiento análogo al de Catalán citado en el que oponía la actitud *mostrativa* del romance a la valorativa del corrido, que también para Armistead “tiene menos interés en la acción que en los comentarios verbales, en lo que el protagonista tiene que decir acerca de aquella acción. Por lo tanto, el corrido no es narrativo, sino alusivo” [2001: 20]. Además, basa la apreciación en las intervenciones de los personajes, y no en las del narrador, mientras que, como se dijo, en la contraposición tipológica que aquí se plantea, los modos representativos *diegético* y *mimético* corresponden ambos al tipo *narrativo*, al que se opone el caracterizado por el predominio de las intervenciones del narrador, que aluden o glosan lo relatado subjetivamente, *desde fuera* del relato, por así decirlo.

sin transición de otro personaje ni expresarse súbitamente un pensamiento independiente de la línea argumental. Así, la condición narrativa del corrido se sustancia menos en el relato factual que en la expresión unitaria, formalmente concatenada, de un contenido cualquiera. Es el caso del segundo texto citado, a diferencia, p. e., de la canción “La cucaracha”, que puede principiar “un panadero fue a misa/no teniendo que rezar,/le pidió a la Virgen pura,/dinero para gastar”, continuar con su famoso estribillo sobre la cucaracha coja, y seguir “para sarape, Saltillo;/Chihuahua, para soldados;/para mujeres, Jalisco;/para amar, toditos lados”<sup>222</sup>; todas las estrofas son intercambiables; es más, las múltiples versiones albergan otras por completo distintas, salvo el invariable estribillo, que sirve empero sólo para identificar el tema y no para desarrollarlo, pues no guarda relación de sentido con los demás segmentos textuales.

Si esta concepción primaria de la narratividad permite distinguir el corrido de los modelos de corte lírico, es preciso volver ahora a la dicotomía existente en el interior del género, verificable en el carácter narrativo en sentido estricto. A tal fin, M. Garza distingue entre “*corridos narrativos*, que son dinámicos y en los que se da un proceso, y *corridos no narrativos*, que son estáticos, y en los que, por consiguiente, no se da un proceso. A estos corridos no narrativos les damos el nombre de *corridos discursivos*” [1977: 30-1]. La distinción constituye el aporte pionero en este campo, siendo sólo objetable el término *discursivo*<sup>223</sup>, al designar *discurso* la forma textual en la poética contemporánea, generando así confusión. *Alusivo* sería adecuado si estos textos consistieran todos en la relación diferida de hechos, pero el tenor *argumentativo* en algunos impone un término más abarcador; este último, debido a Robe, presenta la desventaja de no incluir los corridos descriptivos de personajes, como el panegírico citado, donde no se dan argumentos –razones– más allá de las opiniones puntuales, lo que invita a descartar también *proposicional*, según sugiere J. McDowell<sup>224</sup> [1981: 45], y *valorativo*. Entonces, la alternativa óptima para incluir pasajes o textos tanto críticos como descriptivos sería acaso *expositivos*, que opondré a

<sup>222</sup> Hermanos Zaizar, *Ibíd.*, A2.

<sup>223</sup> Garza entiende lo *narrativo* en sentido estricto, y no en el lato que acaba de plantearse.

<sup>224</sup> Con *proposicional* designa McDowell la intervención subjetiva del narrador, que introduce proposiciones, i. e., frases valorativas. Este modo de representación lo opone al *narrativo*, y al *reflexivo*, término con el que califica los pasajes metanarrativos, en especial los bloques inicial y final, que remiten a la representación (*performance*) en lugar de a la narración [Ibíd.: 48].

los *narrativos*.<sup>225</sup> La nomenclatura podrá no ser del todo satisfactoria, pero, sin pretenderse un hallazgo definitivo, sirve al propósito de ilustrar esta dualidad básica del corrido.

Más allá del problema nominal, cabe insistir en que esta división categórica es sobre todo una cuestión de grado, dándose pocos casos de narración o de exposición puras. En efecto, el narrador acostumbra a inmiscuirse en el relato emitiendo juicios de valor y extrayendo conclusiones incluso en los corridos que consisten principalmente en la relación de hechos, de amplia mayoría en el género; como afirma McDowell, “la acostumbrada observación de que en las baladas se adopta una perspectiva objetiva respecto de los hechos narrados es de aplicación relativa al corrido. Los corridos se ocupan primordialmente de contar una historia, y no de aplicar juicios morales o partidistas a los actores y sucesos de la historia. [...] Sin embargo, incluso el más objetivo de los corridos es proposicional en cierto grado” [1981: 49-50]<sup>226</sup>. Así, incluso en un texto netamente narrativo como el citado (“La cárcel de Cananea”), el narrador va aduciendo los motivos de la acción referida (“a ver si me conocían”, “como era hombre de delito”), pero este sesgo valorativo no frustra la primacía diegética, como tampoco lo hace la presencia casi constante en el género de aperturas y cierres juglarescos.

La convivencia de narración y exposición cobra otro cariz cuando ésta, en lugar de consistir en incisos valorativos, se manifiesta en la caracterización del héroe, especialmente si comprende, además del inventario de sus virtudes, el relato alusivo en clave biográfica, de función adjetiva pero forma narrativa, en pretérito imperfecto; de otra parte, en los corridos de esta clase suelen referirse además hechos puntuales entreverados con la descripción de rasgos y usos del personaje, p. e. en el decimonónico “Agapito Treviño”<sup>227</sup>:

---

<sup>225</sup> En calidad de sinónimos se emplearán también ocasionalmente *dinámico* y *estático*, siguiendo la interesante propuesta metafórica de Garza tomada de la mecánica.

<sup>226</sup> “The customary observation that ballads maintain a stance of objectivity towards the events they narrate has some application to the *corrido*. *Corridos* are primarily concerned to tell a story, not to pass moral or partisan judgments on the actors or events in the story. [...] However, even the most objective of *corridos* is propositional to some extent”.

<sup>227</sup> A. Avitia, 1997, I: 99-101. Aunque la muerte de Treviño tuvo lugar en 1854, Avitia apunta, sin precisar fecha, que se trata de “una versión diferida del original, que apareció en hoja suelta en Monterrey, Nuevo León”, pudiendo ubicarse la composición hacia el cambio de siglo, por cierto atribuida a L. Camacho Treviño “El Popo”; el modo transmisor y la autoría identificada implican el carácter *vulgar* de la pieza, a pesar del logrado estilo folclórico.

[...] En el Cañón de Huajaco, / estado de Nuevo León,  
ahí habitaba Agapito, / un hombre de corazón.

Cómo se hizo respetar / con todita esa región;  
hasta los hacía temblar, / porque era hombre de acción.

Su carabina en la mano / y en su caballo montado,  
para asaltar los caminos / era un gallito jugado. [...]

Lo aprehendieron en Saltillo, / lo traían a Monterrey,  
y en la Cuesta de los Muertos, / él se burló de la Ley. [...]

Lo aprehendieron varias veces / y todas se les fugó,  
pero le cambió la suerte / y el día se le llegó. [...]

En la plaza del mercado, / ahí fue su despedida:  
"Perdóname, Padre Eterno, / los males que hice en mi vida". [...]

La imbricación de lo narrativo puro y lo expositivo, que comprende la alusión factual, la descripción y la valoración, es propia de los corridos panegíricos de tipo vulgar, que se dan ya, como revela este ejemplo, en la etapa primera del género, aunque son más frecuentes entrado el siglo XX, tanto en la época revolucionaria como en la posterior, donde abundan los elogios a personajes ficticios. Se trata, en todo caso, del modelo más difundido, limitándose las muestras de narratividad pura a ciertas piezas decimonónicas, y las expositivas netas a algunas manifestaciones tardías o limítrofes, que se ilustran en el epígrafe dedicado a los tipos genéricos, vinculados a estas variedades de realización narrativa.

En el campo lato de la narratividad procede contemplar también la vertiente **dramática**, que tercia en la dualidad definitoria del género de dos formas distintas. Por un lado, los bloques de apertura y cierre encarnan el discurso juglaresco de la representación, en parte dramatizado y sin duda metanarrativo, imbricado así con el expositivo. En cambio, el recurso del estilo directo inserto en el desarrollo de la intriga, técnicamente distinto del modo narrativo en tanto que mimesis, integra con éste el polo de la narratividad estricta, puesto que forma parte del relato factual.

Otra cuestión es el grado de dramatización que puedan alcanzar los textos, el cual toman los romancistas, según se vio en la afirmación de Catalán que opone la naturaleza "mostrativa" del discurso del género peninsular a la "actitud ante los hechos" del mexicano, como muestra de la mayor subjetividad y menor

narratividad del corrido. Aún así, que en el romance tradicional se extraiga el sentido de la presentación dramatizada de los hechos, sin incisivos valorativos, no comporta automáticamente que el corrido deposite el mensaje sólo en la intervención del narrador, pues la interacción y el diálogo entre los personajes, formalmente objetivos, son al tiempo harto significativos, tanto que Paredes sitúa en ellos la *médula emotiva* del texto, que es otra manera de reivindicar el potencial *mostrativo* del género; a modo de ejemplo, si a las estrofas transcritas de la versión –fonográfica– de “La cárcel de Cananea” les sigue el desenlace sintético de la historia (“La cárcel de Cananea/está situada en una mesa,/y en ella fui procesado/por causa de mi torpeza”), en otra titulada “Corrido de Cananea”, de mayor antigüedad, la continuación es:<sup>228</sup>

Me enviaron a Cananea / atravesando la sierra;  
no me les pude pelar / por no conocer la tierra.

Al llegar a Cananea, / allí perdí la esperanza,  
porque allí fui consignado / a un juez de primera instancia.

A otro día por la mañana, / nos raparon la cabeza,  
porque me iba a visitar / el administrador de mesa.

Me sacaron un recibo / de la casa del Congreso,  
donde preguntaba el juez: / “¿Sabe usted por qué está preso?”

Yo le contesté muy serio, / poniéndome muy formal:  
“No me han de formar un templo / ni un palacio de cristal”. [...]

Si la dramatización no alcanza las cotas del romance viejo, calificar el texto de alusivo –expositivo– sería injusto, ya que posee un vigoroso pulso narrativo e indudable eficacia dramática; así, y en la medida en que es representativo de la forma inicial del género, puede afirmarse que, comparado con otros modelos populares contemporáneos en lugar de con el folclórico hispánico, el corrido destaca tanto por su narratividad como por la expresión actualizadora del hecho relatado; es más, comparado con el mismo romance vulgar, se constata una mayor propensión dramática en el descendiente mexicano, lo cual no impide la existencia de abundantes textos donde, aún primando la acción narrativa frente a la glosa, lo escénico desaparece de la intriga.

---

<sup>228</sup> F. Toor, 1931: 11. Nótese la perspectiva en primera persona de este corrido, indicativa de que ya en la variedad popular primigenia puede darse una perspectiva subjetiva, sin dejar de prevalecer la combinación diegética y mimética típica del estilo tradicional.

En síntesis, la condición narrativa del corrido presenta un aspecto definitorio básico cifrado en la simple unidad concatenada del discurso, lo cual permite distinguirlo de los géneros poéticos líricos, pero esa narratividad fundamental se plasma de dos modos distintos, uno propiamente *narrativo*, que comprende a su vez la diégesis y la mímesis —el relato y el diálogo—, y otro expositivo que incluye las intervenciones subjetivas del narrador, valorativas o descriptivas; ambos constituyen categorías generales de utilidad teórica que apenas se dan de forma pura o estanca en los textos, sino en diverso grado de imbricación.

### 3.2.3 Discurso y realidad: realismo, verosimilitud, épica

La definición del corrido comporta el examen de otros elementos atributivos distintos del poético y el narrativo que componen la dualidad esencial; el más relevante es el de las relaciones entre discurso y realidad, cuya importancia aumenta proporcionalmente al grado de narratividad.

Como es sabido, existe consenso entre los estudiosos sobre el hecho de que el corrido “tiene la característica de que no es ficticio lo que en él se refiere, no se deja vagar por la fantasía, no se pone en juego la imaginación que forja hechos irreales, no aparecen en él las divagaciones abstractas de otra clase de composiciones poéticas” [A. de María y Campos, 1962: 51], pudiendo entonces tildarse de *realista*. Ahora bien, si el calificativo se aplica con pleno sentido a las ficciones literarias, en el caso del corrido debe matizarse, por cuanto una de las señas de identidad que se le atribuyen, más que el realismo narrativo, es su carácter de crónica veraz, de lo cual se deriva su prestigio noticiero e histórico, en el que es obligado detenerse.

Desde el punto de vista del emisor, los primeros corridos participan del rasgo folclórico de la *lógica propia* del relato, que, recuérdese, supone un tratamiento esquemático de los hechos en el entendido de que la audiencia los conoce y no busca informarse sino identificarse con la lectura simbólica que se hace de ellos en el poema<sup>229</sup>; análogamente, en la modalidad vulgar, sea en su

---

<sup>229</sup> Como apunta McDowell en concreto sobre nuestro género, “el corrido, en tanto que forma de narración, suplementa y complementa una información ya disponible entre la comunidad. En breve, presupone una audiencia informada” [1981: 47] [“The corrido as a form of narration supplements and complements other information available to the corrido community. In short, it presupposes an informed audience”]. Sobre este aspecto del carácter informativo del corrido volveremos al abordar los contenidos y las funciones comunicativas.

vertiente sensacionalista de sucesos o en la propagandística revolucionaria, se tiende a la hipérbole y la parcialidad, en rigor incompatibles con la vocación cronística. Por consiguiente, ahora desde la perspectiva del receptor, el valor documental del corrido primigenio surge *a posteriori*, pues la creación del texto responde a un estímulo del presente, pretendiéndose narrar un acontecimiento de interés contingente para el público, y no aportar un documento histórico; en cuanto al popularizado del siglo XX, tampoco los textos pueden adquirir el rango de anales fehacientes, al constituir más bien muestras de registro y valoración partidista de determinados hechos. Así lo entiende M. Simmons al calificar el corrido de “fuente interpretativa” de la historia mexicana en el título de su obra, y al afirmar que “con independencia de las imprecisiones de detalle que puedan detectarse en la versión de los hechos que refiere el corridero, y de las falacias que contengan su interpretación y comentarios, éste refleja con un alto grado de fidelidad lo que piensa el pueblo de su región en el momento en que compone su corrido” [1957: 36-7]<sup>230</sup>. Aparte de la notable cautela implícita en la elección de términos como “imprecisiones” y “falacias”, inusual en los enfoques historicistas del género que exaltan su verdad absoluta omitiendo la frecuente deformación de los hechos, el que Simmons cifre la utilidad de los textos en su reflejo de lo que el pueblo “piensa” denota un interés por el contenido sociopolítico que, con ser muy legítimo, nada nos dice del corrido en calidad de modelo literario. Por ello, al margen de su obvio valor testimonial o documental, debe subrayarse que, en términos genéricos –de género literario–, el corrido no consiste en crónicas históricas convencionales de función primordialmente informativa.

Esta afirmación viene reforzada por el hecho, ya señalado a propósito del romance y replicado en nuestro género, de que en una cantidad muy estimable de corridos se relatan puras ficciones, como advierte G. Hernández: “Debe establecerse una distinción entre los corridos en efecto basados en hechos históricos precisos y los que son predominantemente ficticios. Estos últimos suelen ser obra de compositores urbanos profesionales que emulan, con

---

<sup>230</sup> “Whatever the inaccuracies of detail that may be detected in the balladeer’s version of the events he reports, and whatever the fallacies contained in his interpretation and comments, he reflects with a high degree of fidelity what the *pueblo* in his particular area is thinking at the moment he composes his ballad”. En la misma idea, aunque con ciertas reservas al enfoque de Simmons, redonda G. Orozco [1997] cuando opone la “historia oficial” a la “memoria social” que ofrecen los corridos.



diversa fortuna, la tradición del corrido basado en hechos históricos” [1999: 88]<sup>231</sup>; por lo tanto, aun sosteniéndose el carácter histórico de los textos con referente real, no puede tenerse por rasgo definitorio constante.

De otra parte, comoquiera que la introducción juglaresca que incorpora una síntesis de lo que va a referirse en clave informativa, con indicación de fechas, lugares y nombres, aparece igualmente en muchos temas novelescos ficticios, hemos de concluir que el atributo genérico relativo a la postura sostenida frente a la realidad en el corrido no es la veracidad sino la *verosimilitud*, el afán de presentar lo narrado como cierto, patente no sólo en el aporte de datos, sino también en la invocación inicial del narrador, que subraya con frecuencia la verdad de sus palabras, y en el desarrollo del argumento, donde tampoco faltan las precisiones temporales o espaciales ni referencias de actualidad pública. En fin, dado que la verosimilitud constituye un *efecto* desde el punto de vista expresivo –semántico–, los contenidos de aura verdadera representan no una prueba irrefutable de lo veraz del corrido, sino recursos literarios destinados a reforzar tal efecto, que es su elemento distintivo en la dimensión de las relaciones entre relato y realidad, sin perjuicio de que esta última se encuentre presente, a su modo, en la mayoría de las manifestaciones del género.

Muy vinculado al tratamiento de la realidad se encuentra el factor **épico**, que Mendoza eleva como se vio al frontispicio de su definición del corrido (“épico-lírico-narrativo”), para glosar a continuación: “Por lo que tiene de épico, deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo” [1954: ix]. Pero situar la épica en plano de igualdad con los otros dos grandes atributos no parece del todo proporcionado, ya que, como se desprende de la misma glosa de Mendoza, lo épico es una modalidad del más ancho campo narrativo, al que debe subordinarse a efectos definitorios.

Como también se lee en la cita, esta variedad narrativa es de tipo cronístico y estaría ligada al tema histórico, lo que permite reafirmar su condición de

---

<sup>231</sup> “A distinction must be made between corridos that are indeed based on strict historical fact and others that are predominantly fictional. The latter are often the creation of professional, urban composers who emulate, with various degrees of success, the realistic tradition of corridos based on historical fact”.

rasgo parcial, pues, si los corridos épicos tienen por objeto confeccionar una historia patria, difícilmente podrán estar hechos “por y para el pueblo”, siendo tal función *nacional-historicista* extraña a la literatura folclórica, única que el pueblo produce; deberán adscribirse por tanto a la creación culta de receptores populares masivos cuyos textos florecen a partir del periodo revolucionario, de modo que lo épico alcanzaría sólo a definir una de las variables diegéticas y argumentales del corrido, situada por cierto a medio camino entre la crónica verídica, si es que ésta existe en nuestro género, y el relato ficticio, puesto que se caracteriza por un enfoque hiperbólico y a menudo novelado de los hechos.

Sin embargo, es posible plantearse la condición épica desde un ángulo más sustancial, que también revela Mendoza al referirse a los primeros corridos decimonónicos; de acuerdo con lo antedicho, éstos no podrían considerarse épicos por su temática, pero el estudioso dice de ellos: “El último cuarto del siglo XIX, cuando se cantan las hazañas a algunos rebeldes al gobierno porfirista, es propiamente el principio de la épica en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio a la vida” [1954: xv]. Desde este punto de vista, lo épico no sería tanto un modelo histórico como el tono narrativo al servicio de un relato legendario; en efecto, los héroes del corrido pueden responder a la imagen convencional (militares, estadistas), o a figuras con acceso vedado a la Historia oficial (forajidos, bandoleros), siendo entonces la épica, como la verosimilitud, recurso para transmitir ciertos valores, en especial la valentía y la temeridad, un libertarismo hostil a toda institución represora y, en suma, el orgullo desafiante del hombre que se hace respetar, que defiende su derecho. Paredes, cuya obra capital [1958] lleva por subtítulo “una balada [o corrido] fronteriza y su héroe”, destaca también el individualismo de la épica original del corrido, presente ya por cierto en el héroe clásico, que no siempre acomete grandes hazañas militares, como demuestra la epopeya del astuto Odiseo. En este sentido, debe observarse también el paralelismo entre el corrido heroico y el *western*, que apuntan el propio Paredes y G. Hernández cuando incluye en las fuentes del género, con la lírica y el romance, el “canto de vaqueros” [1997: 98]; aunque se ha omitido en el epígrafe de las intersecciones genéricas por pertenecer a una tradición lingüística y literaria

distinta, ambos géneros comparten la idea de lo heroico, determinada por el marco geográfico, histórico y sociocultural que también comparten<sup>232</sup>.

Con todo, incluso desplazando la consideración de la épica de los campos temático y *tipológico* (relativo a la clase narrativa del texto) al estilístico, donde constituye un rasgo transversal de expresión del contenido, y al ideológico, en tanto que elemento significativo esencial, es preciso insistir en que no alcanza el rango de atributo definitorio constante, ya que, por una parte, su adecuación a la narratividad estricta impide su presencia en los textos expositivos, que pueden exaltar a un héroe pero no cantan sus hazañas, y por otra, no tiene cabida en muchos corridos que relatan sucesos: a pesar de la democratización que abre la mirada heroica a los hechos cotidianos, los relatos de crímenes y delitos comunes, o de catástrofes y accidentes, suelen carecer de médula épica; el asesinato de la mujer infiel, por ejemplo, podrá juzgarse un acto de justicia varonil, mas difícilmente una gesta.

### 3.2.4 Lo trágico (y lo cómico)

Un último atributo definitorio es el *trágico*, entendido no en su dimensión dramática o teatral, sino como el contenido grave y luctuoso señalado por Aristóteles en su *Poética* y aplicado desde entonces a todo tipo de obra literaria o expresión humana, y por extensión a cualquier circunstancia desgraciada<sup>233</sup>. El corrido exhibe sentido trágico de modo casi constante; prueba de ello es que el nombre alternativo que se le aplica con mayor frecuencia sea *tragedia*. Si bien es cierto que su amplitud temática y funcional lo habilitan también para cantar triunfos o vidas felices, y que se encuentran temas ajenos a lo fatídico, como las carreras de caballos y otros varios, el examen de cualquier *corpus* del género revelará una segura mayoría absoluta de textos de contenido trágico.

---

<sup>232</sup> No es casualidad que, como se anotó en la introducción, los primeros corridos publicados aparecieran en un artículo de J. Lomax [1915] en el *Journal of American Folklore* titulado "Two Songs of Mexican Cowboys from the Río Grande Border", ni que, tanto en esta publicación como en las de la Texas Folklore Society, investigadores como J. F. Dobie y M. C. Boatright, entre otros, hayan prestado atención a ambos géneros, evidenciando su cercanía contextual e ideológica, y, por supuesto, el sustrato épico común.

<sup>233</sup> Se ahorra al lector la discusión teórica de los conceptos de *tragedia*, *comedia*, *drama*, etc.; baste la transcripción parcial de la definición aristotélica: "La tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa [...] que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de las pasiones" [p. 29, ed. 1987].

A pesar de la acostumbrada vinculación de esta marca distintiva al culto mexicano a la muerte, o a la familiaridad con que se la enfrenta, su arraigo en el género obedece a motivos más universales. El de mayor peso es tal vez la raigambre épica, que propicia la presencia del héroe, actor por excelencia de los hechos trágicos<sup>234</sup>, y sobre todo la del conflicto, del cual se deriva el desenlace fatal característico. Así lo percibe el autor actual Julián Garza, quien, preguntado por la esencia del corrido, afirma: “Los corridos siempre... es muy raro que un corrido no hable de violencia, ¿no?, de muertes. [...] la fuerza que lo mantiene vivo, pues es por la violencia. Es como los aficionados a los toros: si el torero no se le arrima al toro, el público...”<sup>235</sup>. La mención de la ancestral tauromaquia junto al factor comercial del interés del público es ilustrativa de que el esquema conflictivo nacido de la épica antigua oral pasa luego a la folclórica y recorre la historia de la Literatura, hasta los relatos folletinescos de acción, donde es obligado el enfrentamiento entre personajes que ponen la vida en juego. El corrido participa de esta pasión polémica incluso con mayor entusiasmo que el romance tradicional, que recoge temas amorios de la lírica con desenlaces varios, de los cuales sólo han pasado a nuestro género los que se prestan al resultado trágico, con supresión de los motivos más sensuales<sup>236</sup>.

El elemento trágico excede con todo el alcance de lo épico, ya que, en los corridos populares de sucesos donde no asoma la heroicidad, la desgracia y el dolor afloran igualmente, como corresponde a la fascinación morbosa que explota toda literatura de masas; en términos cuantitativos, resulta pues casi tan constante como la verosimilitud realista, acaso porque, precisamente, la realidad que refleja el corrido, de los conflictos armados protagonistas de la Historia oficial a las luchas y crímenes entre particulares, está marcada por el signo de la violencia y la muerte.

---

<sup>234</sup> Aristóteles señala la naturaleza “elevada” de las acciones contenidas en la tragedia, y establece la dicotomía canónica respecto a los personajes trágicos y cómicos: “los que imitan [i. e., los autores dramáticos] representan a seres que actúan, y dado que es fuerza que éstos sean buenos o malos –ya que los caracteres son casi siempre reductibles a una de estas dos categorías, habida cuenta de que se diferencian por su virtud o sus vicios– [...] Esa es igualmente la diferencia que distingue a la tragedia de la comedia: ésta imita a personas peores de lo que son actualmente, aquélla a mejores” [21-2, ed. 1987].

<sup>235</sup> pp. 6 y 13 de la entrevista realizada para la presente investigación.

<sup>236</sup> Aun así, la vaguedad que envuelve a la concepción del corrido lleva al autor de una pieza histórica a iniciar así la composición: “Voy a cantar un corrido,/pero no crean que es de amor:/ es un corrido de Historia,/del Veintiocho Batallón” (“Corrido de los indios mayas con el veintiocho batallón” [Mendoza, 1954:21-3]).

El aspecto contrario de lo **cómico** se reduce a la mínima expresión en el corrido. Aunque esto hace desaconsejable detenerse en el vasto y complejo universo del humor, una somera distinción interna facilita el escrutinio de sus realizaciones en el género; así, la comicidad en sentido aristotélico, lo *risible* (“un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio” [p. 27]), apenas se da, inscribiéndose si acaso los destellos humorísticos en la variedad *satírica*, a modo de inciso burlón para destacar la astucia del héroe o denigrar a sus antagonistas en los textos narrativos, y en forma de manifestación crítica propia del epigrama en los expositivos. Mas no se trata aquí de la comicidad popular subversiva tan profundamente estudiada por M. Bajtin [1941], ya que las invectivas expositivas suelen seguir el modelo de la décima culta, aunque tradicionalizada, insertándose en un discurso con el que se ataca a personas o facciones contrarias y no al sistema, desde el que se escribe a menudo; mayor carga crítica se halla en los textos narrativos donde el enemigo denostado representa al régimen que se desea derrocar, como se vio en el corrido contra el general Huerta y sucede en aquéllos sobre forajidos que desafían al Gobierno; mas ni en tales casos tiene el humor proyección ideológica propia, sirviendo antes a un discurso que, con ser crítico, se rige por la lógica causal preceptiva en la cultura oficial, alejada de la delirante propia de la auténtica comicidad popular, en cuya marginalidad se funda su talante subversivo.<sup>237</sup>

La modestia cómica puede explicarse por la referida tendencia formulada por Bogatyrev y Jakobson en virtud de la cual todo cambio de estilo implica en el folclor uno genérico: el predominante carácter narrativo del corrido conlleva su utilización para el relato en clave épica y trágica, cuyos textos expositivos tampoco presentan por lo demás un tono humorístico general, que el ingenio popular reserva para otros géneros. En cualquier caso, y al margen de que en el estudio de los planos estilístico y semántico se apunten los ejemplos de expresión cómica, cabe añadir que ésta gana terreno conforme se desarrolla el género, siendo más fértil en la variedad contemporánea estudiada. Por otra

---

<sup>237</sup> Una excelente síntesis de la sátira, entendida como “convención metagenérica abierta cuyos orígenes se remontan a la magia y al ritual y que refleja toda la gama del discurso humano, incluyendo textos literarios canónicos o no, así como una variedad de expresiones populares y folclóricas” [1991: 16], se encuentra en *La sátira chicana* de G. Hernández, cuyo estudio de tres escritores chicanos cultos viene precedido de una introducción donde se revisan las teorías literarias acerca del género o estilo desde la antigüedad hasta el siglo XX, con énfasis en el carácter marginal y subversivo de lo satírico frente a lo meramente cómico.

parte, si la gravedad de los temas dificulta el despliegue del humor en los textos, hay casos de realización extratextual, es decir, en los que los intérpretes lo introducen en los apartes y comentarios, como puede comprobarse en las versiones fonográficas de algunos corridos, señaladamente en las de Eulalio González, *El Piporro*, cuya deconstrucción de los valores y mensajes del género en sus apuntes interpretativos constituye un caso excepcional que merecería un estudio en gozosa profundidad<sup>238</sup>.

---

<sup>238</sup> G. Hernández aborda brevemente la singular sátira de *El Piporro* en un artículo general sobre el corrido, donde afirma que “el profundo conocimiento de la tradición de este artista le permite ridiculizar aspectos del corrido sin afectar la supervivencia del género”, y en el que comenta además con detalle su delirante versión del clásico “Rosita Alvérez” [1992: 327-31].

### 3.3 Especies genéricas

La definición del corrido, fundada en la identificación de sus atributos en tanto que género, permite clasificar sus variedades *subgenéricas*, o especies, de acuerdo con tales atributos. Ahora bien, aunque el carácter panorámico de esta introducción no excluye la descripción detallada de los aspectos literarios, sí haría temeraria toda práctica clasificatoria que no se sustentara en un *corpus* específico, razón por la cual se renuncia a categorizar de manera cerrada los temas, motivos, etc., del género en su conjunto, reservándose tal esfuerzo para la modalidad estudiada a partir de una serie de textos concretos. Aun así, siendo éste el lugar propicio para esbozar los tipos o subgéneros principales, se ofrece una breve propuesta, útil como base de la clasificación tipológica establecida en la segunda parte.

Las especies del corrido pueden determinarse de acuerdo con dos criterios fundamentales de aplicación sucesiva, que constituyen espectros donde los tipos se ubican según su posición. El primero es el de la *narratividad*, que tiene en un extremo los textos narrativos puros según su acepción tradicional, y en el otro los expositivos<sup>239</sup>. Aplicando a cada polo un segundo criterio, el de las *relaciones* con la *realidad* —el cual, por su misma naturaleza, entraña ciertas observaciones relativas a la *función* semiótica del texto—, se obtiene una dicotomía básica en cada uno de ellos.

Así, la narración tiene dos tipos fundamentales, asimilables respectivamente a la crónica y el cuento o ficción novelesca, a los que se denominará *corrido-crónica* y *corrido-cuento*. Dentro de la *narratividad pura* compartida por ambas categorías, el criterio distintivo es el grado de *veracidad* que exhibe cada texto en su relato, variable contrapuesta a las constantes de *verosimilitud* y sentido *trágico*, que se encuentran también en el *corrido-cuento*, donde suelen referirse hechos inspirados en personas y sucesos reales del entorno de los creadores, o extraídos de la *nota roja*, la sección de sucesos de los periódicos, y aún en los casos de ficción absoluta se ofrecen nombres, lugares y hasta fechas. La diferencia estriba pues, por así decirlo, en la calidad periodística de las piezas, o, más bien, en la cantidad de información real comprobable en el texto,

---

<sup>239</sup> *Tradicional* supone aquí que la *narratividad* se entiende no en el sentido lato que lleva a considerar narrativa toda muestra del género, incluidos los textos expositivos, sino que, a efectos de la clasificación tipológica, se identifica lo narrativo con el relato clásico de hechos.

parámetro orientativo para establecer dos grandes tipos narrativos, pero que no debe identificarse, al menos sin matices, con la contraposición funcional entre la intención noticiera y la espectacular –sensacionalista–, ya que, como acaba de apuntarse, incluso los corridos-crónica constituyen relatos de hechos *sui generis*, cuya particular selección de los datos revela que el fin informativo ocupa un lugar secundario en la jerarquía funcional; las dos clases narrativas instrumentalizan pues la realidad en diverso grado (y su tratamiento, porque tampoco faltan en la modalidad cronística pasajes tremendos que buscan el impacto en la audiencia), siendo un simple criterio cuantitativo aplicado a dicha diversidad gradual lo que permite su distinción tipológica. La misma voluntad de sencillez clasificatoria, sumada a la complejidad que entraña la definición de atributos y funciones, induce a no aventurarse en otras denominaciones ni en el establecimiento de subtipos, y por lo tanto a usar y delimitar términos como heroico / épico, histórico, de sucesos, etc.

Los corridos cuya característica formal común es la técnica expositiva que se aleja de la narración estricta contienen ante todo valoraciones ideológicas o de personajes. El parámetro secundario vinculado a la relación del contenido con la realidad que se aplica en este extremo del eje expositivo es la postura *positiva* o *negativa* respecto a lo valorado, de la que resultarían dos categorías de textos; sin embargo, dado que, por la influencia de la concepción heroica predominante, la visión positiva remite casi siempre a un personaje, en el método analítico se contempla, aplicada únicamente a los elogios a personas, una clase llamada corrido-*panegírico*<sup>240</sup>, que ha quedado ya ilustrada en el fragmento citado del “Corrido dedicado al general brigadier Daniel Cerecedo Estrada”. Por su parte, los elogios a una institución o tendencia ideológica, a un comportamiento colectivo, a la nación mexicana toda, se denominan corridos-*apología*; el caso es infrecuente, siendo muchas de las atribuciones genéricas erróneas debidas precisamente a considerar corridos himnos y canciones de esta índole; cuestión distinta es que las proposiciones apologéticas aparezcan con frecuencia en corridos narrativos –dinámicos– en versos o estrofas, pero apoyadas en un relato factual.

---

<sup>240</sup> Como se verá, la categoría se subdivide a su vez en *elogios* y *elegías*, pues la profusión de casos importa un matiz adicional. Asimismo, en el corrido actual proliferan estas vidas de personajes narradas en primera persona, que configuran otro tipo denominado *autobiografía*.



Cuando la opinión se expone en clave negativa, se entenderá que se trata de un corrido-*invectiva*, ya se dirija a personas, hechos aludidos o ideas, pues su presencia es poco común en tanto que texto completo de especie genérica particular. Un caso curioso es el “Corrido de la Contestación a las estupideces del bandido Rito Betancourt”.<sup>241</sup>

¡Ah qué bandidos del Valle / tan faltos de dignidad!,  
pues que por bandido tienen / a don Pedro Quintanar.

Es decir que tal cinismo / en nadie se puede hallar;  
gente falta de vergüenza, / no sé cómo he de llamar.

El texto, a pesar del predominio expositivo, refiere sucesos de modo alusivo; el mecanismo es pues inverso al de los narrativos de trasfondo ejemplar, donde se cantan hechos para extraerse valoraciones, mientras que aquí se aducen opiniones apoyadas puntualmente en referencias factuales.

Lo reseñable es, en fin, la ausencia de pureza en las especies de corrido, que exhiben, primero, diverso grado de narratividad en sentido lato –de lo diegético puro a la glosa–, y, en cada polo de este espectro, una veracidad variable y una mirada favorable o adversa acerca de la realidad expuesta.

---

<sup>241</sup> Avitia, 1997, IV: 42.

## 4. CONTEXTOS

Perfilado el corrido en tanto que género literario, antes de compendiar sus formas y contenidos conviene abordar los aspectos contextuales, que, como sabemos, inciden con particular intensidad en su configuración y desarrollo. En primer lugar se atiende al contexto semiótico, partiendo del contraste planteado en el capítulo de enfoque entre la literatura folclórica y la de masas y entre las distintas vertientes de ésta, contraste cifrado en las diferencias en la transmisión y el marco productivo. Un segundo ámbito contextual relevante es el temporal, entendido por una parte como aspecto diacrónico en el que se observa la evolución del corrido desde su nacimiento hasta los años setenta del siglo XX, cuando arranca el periodo estudiado, y por otra como marco histórico cuyos factores determinan sus contenidos. En fin, se aborda el contexto espacial, ya que el escrutinio de la distribución geográfica, además de proporcionar una imagen cabal del género, permite apuntar ciertas variedades regionales, o cuando menos peculiaridades, de interés para su caracterización.

### 4.1 Contexto semiótico

Si el estudio del marco semiótico en el que se difunde el género consiste esencialmente en examinar el canal o medio de comunicación, recuérdese que, en nuestro caso, la transmisión es siempre oral<sup>242</sup>, de manera que no se trata de contrastar distintas vías trasmisoras sino diferentes modalidades de la oralidad, para lo cual nos ocupamos de los elementos del emisor, receptor y entorno productivo, tomando de referencia la transmisión oral *primaria* expuesta en los capítulos de enfoque y filiación, a la que se oponen la oral *mixta*, marcada por la cultura tipográfica, y la *mediatizada*, que recupera rasgos de la primaria pero se da en un contexto productivo de masas, con lo que ello implica de pérdida de tradicionalidad y asimilación de la mentalidad letrada. En fin, recuérdese también que, aunque a título orientativo se asimilaba la oralidad mixta al corrido vulgar o popularizante, y la mediatizada al popular genuino, ambos tipos se dan en cada una de esas variedades, e incluso el ponderado modelo poético tradicional, a pesar de su raigambre folclórica y difusión oral primaria, incorpora

---

<sup>242</sup> Salvo los ejercicios literarios culteranos, de los que se hará breve mención, pero que tienen un interés marginal en el estudio del corrido, como género folclórico o popular que es.

elementos vulgares por el ascendiente del romance de ciego y su nacimiento simultáneo al auge de la distribución en hojas sueltas, que llegan al medio rural influyendo en la configuración primera del género.

#### 4.1.1 Oralidad primaria (tradicional)

Las versiones de recolección oral moderna de romances tradicionales transmutados en corridos demuestran la naturaleza folclórica de una parte de los textos del género, lo cual significa que creación, transmisión y recepción son indisociables en el seno del proceso ya conocido. Sin embargo, la recogida y examen de muestras del corrido con los instrumentos específicos de la literatura oral han sido exiguos considerando su volumen de producción e importancia en el siglo XX mexicano. Las colecciones más rigurosas se deben a romancistas y folcloristas<sup>243</sup> que reparten su interés entre varios géneros, y aun éstas adolecen de análisis textual detenido, limitándose a una introducción general<sup>244</sup>. Resulta llamativo que, existiendo un *Romancero Tradicional de México* y un *Cancionero Folklórico Mexicano*, donde se compilan el romance y la lírica de tradición oral exhaustivamente, no haya una edición equivalente sobre el corrido. Las antologías dedicadas en exclusiva al género tampoco contribuyen al conocimiento de sus manifestaciones tradicionales, ya que, en el mejor de los casos, incluyen textos recogidos tanto de la oralidad como de obras impresas, siendo de hecho muy mayoritarios los procedentes de hojas sueltas y otras publicaciones, y casi inexistentes las colecciones que ofrezcan más de una versión, no digamos ya un estudio comparativo de ellas<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> Las compilaciones romancísticas o de varios géneros de transmisión oral tradicional que recogen cierto número de corridos son las realizadas en el sur de EE.UU. por A. Campa [1933 y 1946], G. Durán [1942a], A. Espinosa [1915 y 1953] y el propio A. Paredes en su *cancionero fronterizo* [1976]. Además, resulta por supuesto esencial el *Romancero Tradicional de México* [Díaz Roig y A. González (ed.), 1986], así como la edición comparativa de Mendoza [1939], si bien los corridos que incluye no son todos de recolección oral ni de estilo folclórico.

<sup>244</sup> Al margen de algún sucinto análisis de pocas versiones de un corrido oral, el único trabajo amplio donde se manejan 9 versiones de un tema (7 tradicionales, 1 procedente de hoja suelta, y una facticia del propio investigador que utiliza en el cotejo) y se atiende con especial énfasis al proceso de transmisión oral es el clásico de Paredes *The Ballad of Gregorio Cortez* [1958]. En fecha más reciente [2006, tesis doctoral inédita], M. Zavala se aplica también a la comparación de varias versiones de una serie de corridos, recolectados de la oralidad por la investigadora o sus colaboradores a finales del siglo XX, lo cual, sumado al hecho de que la mayoría tiene su origen en la hoja suelta o la grabación fonográfica, resulta en un interesante estudio de los procesos de refolclorización, además de un testimonio de la pervivencia de la transmisión oral.

<sup>245</sup> Como apunta McDowell [1972: 208], las compilaciones de los más prominentes folcloristas, incluyendo las de Mendoza hasta cierto punto, y las de los estudiosos que privilegian el

Se da así la circunstancia de que resulta muy difícil determinar el peso cuantitativo del corrido de tradición oral en el conjunto del género, contándose sólo con las versiones de romances-corrido y en torno a una cincuentena de temas que refieren una fecha anterior a 1910 en el propio texto, o que exhiben un estilo tradicional y narran hechos datados entonces, y siendo todavía más delicado establecer la raíz folclórica de las muestras recogidas en el siglo XX, que son todas las disponibles<sup>246</sup>. Por supuesto, gracias a los estudios romancísticos y folclorísticos relacionados, pueden reconocerse en distintas clases de corrido rasgos de la literatura oral, pero, a pesar de la obvia existencia de un tipo decimonónico de oralidad pura, y de la certeza de su continuidad e influjo en las creaciones posteriores, no deja de ser paradójico, y hasta inquietante para los fundamentos epistemológicos esgrimidos, que el modelo original se encuentre de hecho en las recreaciones orales de romances y una cantidad moderada de muestras ya ejemplares del género, y no en un deseable *corpus* amplio y contrastado.

Más problemático aún es el mencionado hecho de que la forma folclórica no nace y se desarrolla en primer lugar para mutar posteriormente; antes bien, como precisa M. Altamirano, “a diferencia del romance hispánico y la balada europea, el corrido surgió ya avanzado el siglo XIX, es decir, dentro de una cultura escrita y cuando los impresos populares eran accesibles a gran parte de la población urbana y gozaban de amplia popularidad” [1990: 146], de lo cual resulta que el corrido, “muy probablemente desde sus inicios, [...] pertenece al ámbito de la oralidad secundaria, en el cual el papel de la imprenta, ya sea a través de hojas volantes, pliegos sueltos o cancioneros callejeros, ha sido

---

aspecto histórico, como Simmons y Avitia, se nutren ante todo de hojas sueltas. En cualquier caso, las de suficiente envergadura son, en orden cronológico: Vázquez Santana [1924], Toor [1931], Mendoza [1939 y 1954], Romero Flores [1941], Herrera Frimont [1946], Colín [1952], Simmons [1957], de M<sup>a</sup>. y Campos [1962], Custodio [1975], Henestrosa [1977], Garza [1977], Vélez [1983] y Avitia [1997], a las que han de añadirse las colecciones de hojas sueltas, algunas secciones de cancioneros que incluyen diversos géneros, y las antologías de enfoque regional, que se enumeran más adelante.

<sup>246</sup> Sin duda, cierto número de corridos revolucionarios, y muchos de los que registran sucesos en el curso del siglo XX, han sido creados por compositores populares, transmitidos oralmente y recreados con diverso alcance por los receptores. Sin embargo, la escasa disponibilidad de versiones, y el hecho de que los textos que nos han llegado, sobre todo los que refieren episodios de la Revolución o acontecimientos de repercusión nacional, vivan desde muy pronto en la hoja suelta y los cancioneros y bien podrían deberse a editores cultos, impide tenerlos por productos de transmisión folclórica genuina, aunque no, claro está, examinar en ellos las marcas de la oralidad ni formular hipótesis sobre su grado de tradicionalidad y los posibles procesos de tradicionalización y destradicionalización.

determinante en la conformación y difusión del género” [A. González, 2003: 150-1]. Sin embargo, tal simultaneidad genética no hace sino reflejar el doble ascendiente del romance tradicional y el vulgar en el corrido, persistiendo la legitimidad metodológica de partir del modelo folclórico, en rigor primigenio y en cualquier caso precedente en la historia literaria, para escrutar el nacimiento y la evolución del género.

Sea como fuere, la endeblez material y condición hipotética del corrido de transmisión oral primaria, unidas al preámbulo general acometido a propósito de ésta, hacen innecesario reiterar aquí los aspectos semióticos; únicamente, para conjurar una vez más el malentendido producto de la exaltación populista, conviene recordar que sus textos primeros, aun siendo siempre anónimos, no nacen de un pueblo poeta omnímodo; que la creación colectiva se da sólo en comunidades folclóricas auténticas; y que, incluso en éstas, el factor colectivo reside en los valores compartidos que determinan la fortuna del poema en el proceso de recepción activa, y no en una composición asamblearia.

#### **4.1.2 Oralidad mixta (vulgar y popular)**

La oralidad mixta ha sido la forma de transmisión por excelencia del corrido durante más de medio siglo, desde principios del XX, y tal vez hasta nuestros días a pesar de la irrupción de los medios de reproducción fonográfica, pues, junto a los textos impresos de autores letrados distribuidos en hojas sueltas y cantados por intérpretes profesionales, debe contemplarse también la infinitud de composiciones populares de ámbito local, a las que sólo la ausencia de reelaboración comunitaria plena separa del proceso transmisor tradicional, y que representan, frente a la característica y hartamente conocida modalidad *vulgar*, la *popular* genuina, siempre dentro de un contexto semiótico de masas. Puesto que tal variedad ha sido la más denostada –y así desconsiderada– por la crítica, merece un breve detenimiento, sobre todo porque el denuedo se funda, sorprendentemente, en su comparación no con el patrón folclórico tradicional, sino con el vulgar corrido de hoja suelta prevalente en el tiempo revolucionario.

En efecto, de manera paralela a la tradición oral, desde el surgimiento del género y a lo largo del siglo XX hasta hoy, vienen componiéndose millares de textos a escala local por miembros de una comunidad con ocasión de algún

acontecimiento reseñable. Los autores suelen ser personas aficionadas a la música o con dotes poéticas, si bien no se trata de un requisito, pues, como en la creación folclórica, carecen de pretensiones profesionales o artísticas, por la prevalente función comunicativa de ofrecer un testimonio glosando lo sucedido en los términos ideológicos que comparte la audiencia, aunque, naturalmente, de acuerdo también con el modelo estético del corrido. Es por ello que muchos autores de esta clase de textos son testigos directos de los hechos, o conocen a los protagonistas o a personas de su círculo íntimo. La intimidad que propicia el entorno comunitario hace por cierto que las obras no puedan considerarse anónimas en pureza, ya que el autor es reconocido en dicho entorno; cuestión distinta es que su contingencia y difusión restringida lleven en la práctica a su desconocimiento fuera de los límites de la comunidad.

La delimitación de esa comunidad apenas precisa de especificaciones particulares, habiendo sido mayoritariamente rural, reducida y distante de los centros donde se producen la información y la cultura oficiales, pero cabiendo también la posibilidad, sobre todo en fecha más reciente, de ubicarse en un medio urbano, en un barrio o, con frecuencia, un gueto chicano de las ciudades de EE.UU. En este ámbito debe considerarse también un tipo de comunidad singular, la *soldadesca*, por cuanto muchos corridos de la Revolución se han atribuido a soldados partícipes de los hechos bélicos; el célebre testimonio de J. Reed sobre la forja colectiva de un corrido por miembros de las filas villistas en torno a la hoguera tras la batalla [1914: 62-3] es representativo de esta percepción de los combatientes como autores y transmisores, con la que se sugiere incluso un contexto tradicional al identificarse la aportación de múltiples emisores al texto con el proceso creativo folclórico, que sin embargo se cifra en el carácter colectivo y continuado en el tiempo de la recepción recreadora; más aún, el mismo talante popular de tales composiciones debe tomarse con precaución, pues la *comunidad* donde se transmiten, un bando armado, carece de espacio propio demarcado y de cohesión marginal, lo que explica la rápida absorción de los corridos y su reelaboración por editores urbanos o intérpretes profesionales, fenómeno que dificulta la identificación del aporte popular.

Al margen de este caso singular, la transmisión popular presenta ciertas variedades, pudiendo cantarse el corrido tan sólo ante familiares y allegados, y propagarse luego en la comunidad por su calidad y, sobre todo, su tratamiento

de algún tema de interés común, o interpretarse en celebraciones o actos colectivos.<sup>247</sup> Estos corridos no se inscriben en la oralidad mixta por su origen escrito –impreso casi nunca–, pues, aún siendo posible que se pongan por escrito a efectos memorísticos, si el autor es letrado, y que se difundan algunas copias a pequeña escala, si goza de posibles, lo más habitual es su concepción y transmisión orales, estribando así su carácter mixto, huelga insistir, en la ausencia del proceso folclórico que suscita la recreación colectiva. Por lo tanto, no llegan a constituir literatura oral tradicional, pero sí *semifolclórica* en cierta medida por su función nunca comercial y relativa independencia del modelo vulgar exógeno, cabiendo aplicarles la caracterización que hace G. Hernández del corrido popular, que “ha florecido en relativo aislamiento preservando las ideas de las comunidades marginales”, y, “compuesto, transmitido y consumido por la clase trabajadora rural y urbana –gente alejada de los círculos de poder y prestigio–, expresa puntos de vista que a menudo contradicen o se oponen frontalmente a las perspectivas dominantes” [1999: 69]<sup>248</sup>.

El estudio de este corrido popular presenta la misma dificultad que el del tradicional, la escasa accesibilidad resultante del aislamiento productivo y el carácter contingente de la oralidad, a lo cual se suma su inmensa variedad, que imposibilita la formación de un *corpus* homogéneo de cuyo análisis puedan extraerse conclusiones de provecho. En cambio, las condiciones de transmisión se prestan a la recogida y examen de muestras procedentes de un marco local o regional acotado, existiendo de hecho múltiples artículos y antologías de esta índole<sup>249</sup>. Al margen del terreno académico, la abundancia y vigor del corrido

---

<sup>247</sup> A. González señala además el ámbito laboral, i. e., la transmisión en los cantos de los campesinos mientras realizan sus faenas, o de las mujeres en sus labores domésticas [1988: 26], si bien los textos así difundidos son probablemente clásicos tradicionales o vulgares antes que estos corridos locales.

<sup>248</sup> “Corridos have flourished in relative isolation, preserving the views of marginal communities; [...] composed, transmitted and consumed by rural and urban working-classes –people distant from circles of power and prestige–, the genre expresses viewpoints that often contradict or stand in direct opposition to dominant perspectives”.

<sup>249</sup> Artículos muy interesantes que examinan uno o varios corridos populares y su contexto local son los de E. Lamadrid [1988], B. Lomax [1974], E. Miles [1985] y, sobre todo, R. García Flores [1997], que trata “El corrido en la tradición de un poblado y una familia. El Peine, Los Ramones, N. L.”. Entre las colecciones regionales que cuentan con textos de esta clase destacan la de M. Gutiérrez Ávila [1988] sobre las creaciones afroestizas de la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, la de A. Ortiz [1992] del corrido norestense, las varias de F. Ramos en Tamaulipas [1988, 1990, 1994], y en particular distintos artículos y compilaciones de J. D. Razo sobre el género en Guanajuato y El Bajío [1986, 1987, 1997, 2005, 2007], quien incluye muestras de toda procedencia pero, por su sensibilidad y conocimiento de la transmisión oral y la creación más popular, acopia y examina algunas manifestaciones locales muy representativas.

popular de oralidad mixta son un hecho manifiesto, constatable por cualquier persona que haya viajado por el interior de la República mexicana<sup>250</sup>.

La principal clase de corrido de transmisión oral mixta es la que comprende el recitado o canto por intérpretes profesionales de textos de autores letrados impresos en hojas sueltas o cancionerillos en las ciudades. Por supuesto, este tipo vulgar es el más conocido y presente en las recopilaciones y antologías librescas, al extremo de que, salvo en unos pocos casos a los que se viene remitiendo, la imagen del género se ha construido a partir de sus muestras.

A diferencia del corrido de oralidad primaria y mixta popular, el mixto vulgar es mayoritariamente de autoría culta, debido a escritores que lo componen en el marco de la sociedad de masas capitalista con fines comerciales y a menudo también propagandísticos, entre quienes destacan los impresores urbanos, que, además de difundir textos por doquier, elaboran los suyos propios o los encargan a colegas de su círculo, haciendo una interpretación comercial de la tradición oral y sus mecanismos expresivos. Los editores Antonio Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero, artífices de la gran distribución en hojas volantes desde la Ciudad de México, son el ejemplo paradigmático de la época revolucionaria y de apogeo del género; su ingente labor difusora estuvo acompañada de composiciones propias (como se ha visto en las versiones del romance-corrido de “Bernal Francés” – “Doña Elena”) y de piezas de autores en quienes delegaban la tarea creativa, Manuel Romero y Constancio Suárez en el caso de Vanegas, y el propio hermano de Eduardo Guerrero, José.

El proceso transmisor de estos textos es similar al descrito para el romance vulgar: la conjunción de la imprenta y los recitadores profesionales propicia una llegada masiva de corridos impresos en hojas sueltas, que venden los juglares en plazas, fiestas y mercados al tiempo que los interpretan con un “segundero”, hombre o mujer, que hacía la segunda voz y se encargaba de vender las hojas volantes donde se incluían todos o algunos de los textos que se habían

---

<sup>250</sup> El 30 de abril de 2005, por ejemplo, me encontraba en Tepotzlán, Morelos, donde coincidí por azar con un acto electoral del candidato presidencial A. M. López Obrador: cuando el político se disponía a dar su discurso, subió al estrado una señora de avanzada edad, vecina de la localidad, para leer un corrido panegírico de su cosecha dedicado al ilustre visitante, de extensión muy considerable, que audiencia y orador escucharon con toda paciencia y naturalidad. La corridista aficionada había enmarcado el manuscrito, titulado “Corrido de la esperanza”, para obsequiárselo al inspirador de los versos; la multitud congregada hizo imposible toda aproximación para obtener una copia.



cantado” [Altamirano, 1990: 147]. Sin embargo, es preciso no menoscabar el papel de los intérpretes, que, lejos de ser meros transmisores, “guardan en su memoria un tesoro de relatos y de melodías que explotan y administran con la mayor habilidad. Entre este tipo de divulgadores los hay que han contribuido de una manera efectiva a aumentar el acervo de literatura y de música de corridos, son hábiles improvisadores, conocedores empíricos de la literatura tradicional, forman una casta de trovadores regionales con un largo historial y reclaman con justicia la paternidad de sus producciones” [Mendoza, 1954: xxxii-iii]<sup>251</sup>.

Del apunte se desprende, de un lado, que el anonimato no es predominante en el género, ya que en esta variedad vulgar no sólo los impresores y autores letrados, sino también muchos transmisores-recreadores, firman sus corridos desde principios del siglo, tendencia reforzada en la gran corriente fonográfica, sin perjuicio de que en toda modalidad de transmisión quepa el anonimato; el propio Mendoza menciona a varios cancioneros profesionales (Refugio y Juan Montes, Federico Becerra, Fausto Ramírez, Samuel M. Lozano, entre otros) conocidos ya desde los años diez y veinte, además de que existe un buen número de piezas en cuyo remate se incluye el nombre del compositor. De otro lado, parece necesario matizar la idea de que los compositores comerciales son siempre instruidos, pues los juglares que alcanzan el rango de autores siguen siendo las más de las veces de extracción humilde, lo cual no les impide, a pesar de su conocimiento de la tradición, asimilar el estilo vulgar, de lo que resulta el alejamiento de lo genuinamente popular característico del corrido de transmisión oral mixta, que A. González describe como [1988: 29]:

el fenómeno de la creación de corridos por parte de poetas o simples “juntaversos”, que sin tener mayor sensibilidad para el estilo y el lenguaje popular, nos dan textos artificiosos, mediocrementemente culteranos y por lo general falsamente populares. [...] En muchos casos, estos autores lo que producen son textos de circunstancia con motivo de la visita del político o gobernador en turno a una localidad determinada, o para conmemorar

---

<sup>251</sup> Junto a estos juglares y su típica interpretación en los pueblos hay que tener muy en cuenta a los músicos que tocan en bailes y cantinas con distintas formaciones (siendo el dúo, el trío y el *conjunto* los más comunes); más transmisores que recreadores con aportaciones propias, sin perjuicio de que introduzcan alguna variante, su relevancia en la transmisión textual es cuantitativamente mayor que la de los trovadores clásicos. M. Peña ha estudiado el *conjunto* mexicano en Texas con perspectiva musical y sociológica en un artículo y una monografía [1981 y 1985], donde describe concienzudamente el papel que desempeñan estos músicos en la difusión de la cultura musical, así como la importancia de la cantina y el baile en el proceso. Ahora bien, los corridos de su repertorio suelen ser tradicionales, y con el tiempo vulgares y populares de origen discográfico, siendo raro que canten piezas procedentes de hojas sueltas.

sucesos más o menos notables. Estos textos el pueblo no los conserva en la memoria, pero a veces sobreviven en antologías hechas con criterios de calidad poco discriminatorios.

Aunque el estudioso ubica estos corridos a partir de los años treinta y se refiere más bien a los populares locales tratados en primer término, o a los menos afortunados de los debidos a transmisores profesionales, lo cierto es que su observación resulta aplicable a la mayoría de los textos difundidos en hojas sueltas, ya refieran gestas bélicas o sucesos comunes tremebundos, y ya se trate de una emulación culta o popular del modelo folclórico.

Un caso ilustrativo del segundo supuesto es el de Samuel L. Lozano (1891-1977), trovador a quien se atribuyen, además de numerosas canciones<sup>252</sup>, varios corridos revolucionarios célebres como “El cuartelazo felicista”<sup>253</sup> e incluso, en ocasiones, “La punitiva” (o “La persecución de Villa”, uno de los más difundidos<sup>254</sup>), que ha sido presentado como ejemplo de poeta popular y testigo fiel de los hechos, cuando en realidad se inició como soldado en las filas porfiristas hasta que fue hecho prisionero por tropas de Villa, pasando entonces a componer piezas laudatorias del caudillo y su bando, y luego elogiosas de Venustiano Carranza, verdugo de Villa; obviamente, su motivación no es la del creador folclórico que registra sucesos locales de interés para una comunidad marginal, sino la del autor comercial con fines propagandísticos enclavado en la cultura de masas, como demuestra asimismo el hecho de que Avitia recoja en su antología un corrido en dos partes, “Los crímenes del tirano Victoriano Huerta y el triunfo del señor Carranza”<sup>255</sup>, la primera firmada por Lozano y la segunda por el editor Guerrero, y como se comprueba, p. e., con la simple lectura de “El cuartelazo felicista”, del que se transcriben algunas estrofas, incluidas la inicial y la final:

---

<sup>252</sup> Muchas de ellas erróneamente, tratándose incluso de “La Marieta” o “La rielera”, clásicas canciones populares anónimas de la Revolución, de ningún modo debidas a Lozano.

<sup>253</sup> Sobre la *Decena trágica*, en la que Victoriano Huerta, por medio de Félix Díaz (de ahí “felicista”), dio un golpe de Estado en 1913, ordenando el asesinato del presidente Madero. La versión citada ahora se halla en Avitia, 1997, II, 76-8. Otro corrido más popular que relata el hecho, “La muerte de Madero”, se incluye en la antología ilustrativa de esta panorámica.

<sup>254</sup> G. Hernández dedica un artículo [1986] a este corrido incidiendo en sus múltiples versiones (tres de las cuales se incluyen en la antología de esta primera parte) y formas de transmisión (oral, impresa y fonográfica). La muy discutible atribución a Lozano se da p. e. en el disco de los Hermanos Zaizar *Corridos de la Revolución Mexicana*, con el título “Corrido a Pancho Villa”.

<sup>255</sup> 1997, II: 170-4. El título es de por sí revelador del carácter vulgar de la composición.

Oigan, nobles ciudadanos, / prestadme vuestra atención,  
voy a cantar un corrido / de la actual Revolución. [...]

A las diez de la mañana / del día nueve de febrero  
se dirigió hacia el Palacio / el presidente Madero.

Luego que llegó a Palacio / por el pueblo fue aplaudido,  
porque deveras ese hombre / de todos se hizo querido. [...]

El veintidós de febrero, / fecha de negros pesares,  
mandó Huerta asesinar / a Madero y Pino Suárez. [...]

Cárdenas fue el asesino / que hizo tan chula gracia  
de asesinar a dos héroes / Padres de la Democracia.

Aquí terminan los versos, / y si han logrado gustar,  
son compuestos por Lozano, / un coplero popular.

A pesar del empleo de numerosas fórmulas del corrido clásico (invocación a la audiencia, anuncio incoativo del canto, síntesis del argumento, datación del suceso, anuncio conclusivo del canto, indicación de autoría) y de expresiones coloquiales (“tan chula gracia”), así como de su calificación propia de “coplero popular”, el abuso del hipérbaton, la voz pasiva y el cliché (“fecha de negros pesares”, “nobles ciudadanos”) no dejan lugar a dudas sobre el estilo culterano y falsamente popular, que encaja con la pretensión comercial que revela el mismo Lozano en la coda (“y si ha logrado gustar”), y por supuesto con el tono proselitista y subjetivo habitual en el romance y el corrido vulgares. Más aún, incluso el valor testimonial atribuido a los textos de estos juglares del pueblo resulta discutible, puesto que la mención del asesino Cárdenas en la penúltima estrofa, teniendo en cuenta que no “fue hasta 1928 cuando se confirmó la autoría material del magnicidio de Madero por parte de Francisco Cárdenas” [Avitia, 1997, II: 79], significa, o bien un dudoso acceso de Lozano a la primera línea de investigación, o bien que el texto transcrito data de 1928, cuando se conoció la información, lo cual implicaría que entre el suceso y el corrido presuntamente apegado a aquél mediarían nada menos que 15 años; siendo tal distancia igualmente dudosa, la hipótesis más plausible es que Lozano, gozando ya de prestigio como cancionero *de guerra*, se dice que ante el mismo Villa, de vuelta a la Ciudad de México tras su periplo de acompañamiento guerrero en 1914, haya compuesto el corrido un año después de los hechos, y que éste haya sufrido cambios, como la adhesión del dato sobre Cárdenas, en publicaciones posteriores, máxime considerando que la versión citada aquí

procede de una hoja volante impresa por E. Guerrero en una colección de 1931<sup>256</sup>.

En definitiva, por más que puedan señalarse ciertos matices diferenciales entre los autores-editores urbanos y los juglares profesionales que transmiten los textos recreándolos a su modo, o que forjan los suyos propios, el corrido de transmisión oral mixta recogido en pliegos o libros impresos pertenece a un contexto productivo muy distinto del folclórico desde el punto de vista de los emisores, que es el de la cultura de masas. Característico de ésta es que la clase dominante genere sus productos e ideas para los estratos medios y bajos haciendo creer a los destinatarios de la propaganda que son protagonistas del proceso; con independencia del grado en que los consumidores de corridos hayan sucumbido a tal ilusión, los promotores del populismo han pretendido convencer a la posteridad de que el protagonismo popular era en verdad la norma, que todo corrido es fiel reflejo de lo elaborado por el pueblo.<sup>257</sup> Sin embargo, a la luz de los estudios sociológicos y literarios que han diseccionado el contexto semiótico, y como se desprende del análisis de la versión de E. Guerrero del romance-corrido “Bernal Francés–Doña Elena” o del corrido de S. Lozano, a los que podrían sumarse múltiples casos considerados ejemplares del corrido popular, es obligado revisar hasta qué punto muchos poemas impresos supuestamente nacidos en el fragor de los hechos y relatados por vates del pueblo no constituyen en realidad versiones deudoras de la escritura, ya se trate de correcciones o recreaciones de otras preexistentes de origen popular, o de piezas fabricadas directamente por autores cultos.<sup>258</sup>

Importa reiterar una vez más que las objeciones a la imagen romántica y nacionalista del corrido vulgar del primer tercio del siglo XX no obedecen a una reverenciosa adhesión al modelo folclórico (de lo contrario, no se habría optado

---

<sup>256</sup> Avitia toma el texto de la edición de C. Macazaga [1985] de *Corridos de la Revolución Mexicana (1910-1930). Colección de 100 corridos publicados por Eduardo Guerrero en 1931*.

<sup>257</sup> Esta idea de la popularidad, enunciada incluso en el mismo título de algún artículo (p. e., “El corrido mexicano, voz realista del pueblo”, de R. Leyva [1955], o “El corrido, claro espejo del alma del pueblo”, de A. Müller [1957]), se plantea siempre vinculada a la de la veracidad y valor histórico del corrido.

<sup>258</sup> Por supuesto, existen muestras de autoría popular, como el citado “Corrido de los indios mayas con el veintiocho batallón”, cuyo autor —anónimo— afirma: “Este corrido de Historia/lo compuso un buen soldado;/perdonen lo mal forjado,/porque le falta memoria”. Sin embargo, la rima ABBA, la introducción de un estribillo lírico y el afán por los giros culteranos, demuestran el alejamiento de la tradición y la asimilación del estilo vulgar en el que incurren estos autores fuera de un contexto productivo folclórico o auténticamente popular.

por estudiar el tipo discográfico comercial contemporáneo), sino a la intención de reconocer y examinar con rigor la contribución popular al género, para lo que se hace necesario, precisamente, distinguirla de la popularizante, lo cual no implica tampoco una contraposición sin matices, pues, como se ha tratado de mostrar, el vasto y multiforme corrido de transmisión oral mixta admite diversas gradaciones en el espectro que se extiende de lo cuasifolclórico a lo masivo. Ahora bien, la sorprendente paradoja de que la variedad vulgar se haya tenido por prototípica del género y reflejo de su popularidad pura, cuando es la más distante de la transmisión oral folclórica y distinta también de la tan ensalzada creatividad del pueblo, impone, para hacerle justicia, un enérgico revisionismo de la imagen dogmática oficial.

Desde el punto de vista de la *recepción* textual, la pertenencia conjunta del corrido popular y el popularizante a la oralidad mixta diferenciada de la primaria se explica como se ha dicho por que tal recepción no es de tipo folclórico, al no intervenir activamente la audiencia. Por lo tanto, si existe una notable diferencia entre los emisores de ambas variedades mixtas, los receptores son en cambio siempre populares. A pesar de esta identidad, la recepción de textos de distinta naturaleza en origen comporta una cierta diferencia en el proceso receptor. Brevemente, los corridos que surgen del propio entorno popular no constituyen productos ajenos a la cultura local; si la comunidad no se implica en su recreación, se debe al debilitamiento de la tradición antes que a su reemplazo exógeno, como sucede en la modalidad vulgar; así, puede decirse que los receptores, reconociendo el prestigio del género, asumen las piezas de sus coetáneos en calidad de vestigio, adhiriéndose a una tradición vaciada empero de su función cohesiva de la identidad, representando un bien nostálgico de consumo y no una práctica colectiva actualizada. Pero, a su vez, la pérdida de valor y utilidad tradicionales responde a la aculturación generada por el influjo de la comunicación de masas, la misma que impone el modelo vulgar, de modo que la diferente recepción de los distintos tipos mixtos no es sólo sutil sino también paradójica, pues, mientras que los textos surgidos en la comunidad popular pierden su funcionalidad antigua, los importados desde los centros de la cultura oficial vienen a sustituirla en virtud de su potencial persuasivo.

Hecha esta salvedad en atención al tipo de transmisión oral mixta menos estudiado, que sigue precisando un examen más detenido, ocupémonos de la recepción del corrido vulgar o popularizante al que pertenecen la mayoría de las muestras recogidas del género hasta mediados del siglo XX. Como se ha dicho, la razón de que este tipo de textos no sea sometido a reelaboración por la audiencia popular estriba en que ésta los recibe sin sentirlos cercanos al punto de modificarlos, lo cual se debe no sólo a su estilo, alejado del folclórico, sino también a que los temas y mensajes le resultan extraños, pensados para impresionarla mediante el asombro y el temor, o para aleccionarla moral e ideológicamente. Con todo, el pueblo acaba por asumir el nuevo modelo como hoy acepta –aceptamos– que su meta es conducir un gran coche o atiborrar playas lejanas; retiene así los textos, y los transmite con el “fervor previo” de quien se acerca a un clásico, en definición poética de J.L. Borges. Tal asunción de valores homogeneizantes ajenos sitúa al corrido de oralidad mixta surgido de la escritura en la literatura de masas, en este sentido contrapuesto al folclórico y en rigor también distinto del popular más espontáneo.

Si se llega a atribuir la misma creación de estos corridos vulgares al pueblo, su recepción, convertida en gusto o interés, no puede correr distinta suerte, máxime teniendo en cuenta que dicha atribución constituye el mecanismo de la propaganda. Con todo, debe reconocerse que, en este punto, la apreciación populista no se aleja tanto de la realidad, pues, aunque en términos teóricos resulte útil oponer a la singularidad folclórica la homogeneidad indistinta que imprime la cultura de masas, lo cierto es que la similitud esencial de nuestra especie hace que los valores e ideas principales varíen poco en el espacio y el tiempo. Es por ello que los relatos épicos, las leyendas, las fábulas, etc., presentan contenidos análogos a lo largo y ancho del planeta, y es por ello también que el corrido épico de la Revolución, de factura vulgar, es mejor recibido en las comunidades folclóricas que en otros contextos de masas por la confluencia de los valores de emisores y receptores; digamos que los primeros se acercan más al sentir del pueblo, y que éste amplía sus horizontes comunitarios asumiendo los ideales de justicia y progreso a escala nacional. Mas la confluencia no es absoluta, limitándose al plano ideológico, y dándose así pocos casos de tradicionalización de los textos recibidos, como apunta M.

Altamirano al contrastar la pervivencia del corrido revolucionario con la del *cristero* en la tradición oral [1990: 44-5]:

En la actualidad, el corrido revolucionario despierta muy poco interés en los transmisores; esta actitud se explica por las siguientes causas: la desaparición del contexto épico, la lejanía temporal e ideológica de los transmisores con respecto a los sucesos narrados y el hecho de que gran parte de los textos revolucionarios sólo fueron difundidos a través de las hojas volantes y alcanzaron poco o ningún arraigo tradicional. El corrido *cristero*, en cambio, sigue vigente en la tradición oral del bajío y las otras regiones que tomaron parte activa en el conflicto religioso [...] además este tipo de corridos generalmente fue creado y transmitido oralmente, por lo cual es más tradicional que el de muchos textos revolucionarios creados por los impresores populares.

Más allá del corrido revolucionario, estas observaciones sugieren que la fortuna de los textos vulgares de oralidad mixta entre la audiencia popular depende de múltiples factores que han de tomarse una vez más como cuestión de grado, si bien se advierte una jerarquía basada en la vertiente estilística, entendida no como juicio estético sino como una cierta identificación entre forma y contenido, de suerte que, asumidos los mensajes por su coincidencia con los valores tradicionales, o su impostación, los temas que calan más hondo en el público lo estimulan a introducir cambios formales propios. Sin embargo, esta recepción parcialmente activa es tan excepcional que debe acudirse a otros parámetros para calibrar la popularidad del corrido popularizante; aunque Altamirano alude a la tradición oral, la mención del “interés de los transmisores” puede traducirse en el volumen de difusión de un texto, que, en este contexto oral, a falta de datos de ventas, cabe extraer del repertorio de los trovadores, sobre todo del de los *semiprofesionales*<sup>259</sup>, que no recrean los corridos como los juglares de oficio consumado, pero cuyas preferencias reflejan las de las comunidades donde actúan, convirtiéndose así en indicadores relativamente fiables de la difusión del corrido vulgar entre las clases populares y en los contextos rurales.

---

<sup>259</sup> Así hace p. e. A. González [1988: 27-8] cuando analiza “una muestra del corpus de corridos que conoce un cantor y músico semiprofesional que combina sus actividades de agricultor, músico (violín y guitarra) y cantor de fiestas de pueblo”, en cuyo elenco de 14 corridos favoritos hay 4 tradicionales (incluidos “La Martina” o romance de *Blancaniña* y el también romancístico “El hijo desobediente”); de los vulgares, 3 son de tema revolucionario, más bien culteranos y con la Revolución sólo como trasfondo, pues los protagonistas son caballos en 2 de ellos (“Caballo prieto azabache” y “El Siete Leguas”); 1 es el célebre “Valentín de la Sierra”, corrido *cristero*; y los restantes son novelescos y trágicos, o dedicados también a caballos.

#### 4.1.3 Oralidad mediatizada (popular y vulgar)

La transmisión oral *mediatizada* de corridos registrados fonográficamente (o en formato audiovisual, que, recuérdese, no se aborda en esta investigación), presenta dos rasgos distintivos: la relación *diferida* entre emisores y receptores, que no coinciden físicamente en el acto transmisor, y la *fijeza* de los textos, por cuanto la grabación tiene efectos análogos a su consignación impresa; ambos factores entrañan la pasividad de la audiencia, imposibilitada para interactuar con el intérprete y contribuir así a la recreación del texto, como sucede en un contexto folclórico tradicional.

Sociológicamente, la modalidad mediatizada se hermana con la mixta en el alejamiento de la tradicional por su inserción en la cultura de masas, lo cual conlleva que autores e intérpretes, aun sin ser siempre instruidos, tienen una motivación ante todo comercial, plegándose a las directrices estéticas e ideológicas de los rectores del negocio musical, que sí proceden de los medios urbanos dominantes de la cultura. Así, “de ser la propiedad artística de una comunidad entre quienes circula libremente y sobrevive o cae en el olvido, el corrido en grabación fonográfica se convierte en un producto comercial que se promueve con fines de lucro exclusivamente” [G. Hernández, 1986: 56].

Semióticamente, en cambio, las características del nuevo medio difusor lo alejan más de la transmisión oral mixta que de la primaria, porque, como vimos con McLuhan, con la oralidad fonográfica se recupera la percepción simultánea y colectiva en detrimento de la mentalidad tipográfica individual y uniformante. Aunque esto no implica una vuelta al proceso transmisor folclórico, sí supone, al menos en el ámbito formal, potencialmente, un plegarse a la concepción rítmica y expresiva de la oralidad primaria. Junto a estos “efectos psíquicos” destaca otro elemento material, derivado de la naturaleza del nuevo medio, como es la extensión textual, que se ve limitada de manera estándar<sup>260</sup>, lo cual incide asimismo en el estilo, pues, si se debe a exigencias técnicas y comerciales, el

---

<sup>260</sup> G. Hernández [Ibíd.] precisa las causas técnicas: “Al inicio de la industria fonográfica se empleaban las dos caras del disco de 78 rpm en la grabación de un solo corrido, ya sea alargando o acortando la variante de acuerdo al espacio disponible. Más tarde, por razones comerciales probablemente, se utilizó solamente una cara del disco, y, como consecuencia, las variantes grabadas son relativamente cortas”. En otro punto [1999: 88], el estudioso pasa de la presunción a la certeza de la motivación comercial, ya que “un disco que incluyera dos corridos podía atraer a un mayor número de compradores”, y concreta la extensión en “de 6 a 9 estrofas”, frente a las más de 15 que solían contener las muestras antiguas. En efecto, en nuestro *corpus*, la práctica totalidad de los textos se sitúan en ese abanico de extensiones.



resultado es que las largas introducciones y codas típicas de la variedad vulgar apenas tienen cabida en el corrido fonográfico, donde se recupera a menudo el inicio *in media res* y, en todo caso, los bloques inicial y final rara vez exceden la dimensión de la estrofa, so pena de la virtual desaparición de la intriga; aparte de este aspecto estructural, la brevedad merma también la expresión adornada del corrido impreso, ateniéndose en buena medida los autores a la economía narrativa propia del estilo folclórico, incluso los de mayor inspiración vulgar.

El último apunte servirá para recordar que, aunque el nuevo medio genera condiciones para una posible refolclorización, dentro del corrido fonográfico encontramos textos tanto vulgares como populares; mas recuérdese también que todos participan de la lógica productiva y difusora industrial de masas; así, antes de contraponer los dos tipos semióticos del corrido fonográfico, debe aún abordarse un relevante aspecto de la variedad oral mediatizada en general, su papel estrictamente difusor, i. e., el registro fonográfico de piezas preexistentes, ya sean de carácter folclórico, popular o popularizante, sin perjuicio de que, desde los años veinte, arranque además la grabación en tanto que formato inicial de un texto. En cierta analogía con el paradójico impulso folclorizador, puede afirmarse que el contexto productivo imperante cuando se produce la eclosión de la difusión fonográfica, a partir de los años treinta, contribuye a la divulgación de los corridos tradicionales, como explica Paredes [1976: 156]:

La años treinta fueron una década de potentes emisoras de radio en México [...] Fue también una época dorada para la música popular, transmitida por todo el hemisferio por las películas y la radio mexicanas. [...] Asimismo, la radio y el nacionalismo romántico combinados propiciaron un renacimiento musical. Lo mexicano seguía siendo en los años treinta un tema capital en las expresiones serias de la filosofía, la literatura, las artes y la música; y el folclor se consideraba esencial en la definición de *lo mexicano*. Los programadores de radio peinaban las provincias en busca de músicos folclóricos y regionales, y los mejores talentos descubiertos se acababan convirtiendo en intérpretes de la emisora XEW de la Ciudad de México, que difundía canciones folclóricas y composiciones inspiradas en el folclor por todo México.<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> “The 1930’s were a decade of powerful radio stations in Mexico [...] The 1930’s were also a golden age in Mexican popular music, which was transmitted throughout the hemisphere by radio and Mexican movies. [...] Furthermore, radio and romantic nationalism had combined to produce a musical renaissance in Mexico. *Lo mexicano* was still a major theme in serious music, art, literature and philosophy; and folklore was considered basic in the definition of *lo mexicano*. Radio programmers scoured the provinces in search of folk and regional musicians, and the best finds ended up as performer’s in Mexico City’s station XEW, from which they broadcast folksongs and folk-inspired compositions to all of Greater Mexico”.

La llamativa contribución del medio difusor más moderno a la conservación de las muestras primigenias del género es incluso anterior a los años treinta, remontándose a sus orígenes. En su “Historia de las grabaciones comerciales de corridos” [1996]<sup>262</sup>, C. Strachwitz refiere que en el primer decenio del siglo XX se hicieron ya algunas, fechando en 1904 las más antiguas, que incluían “Jesús Leal”, “Heraclio Bernal”, “Ignacio Parra”, “La Elena”, “La inundación de León” y “El descarrilamiento”; su producción, todavía en el formato del cilindro precursor del disco, se debió a “cazatalentos de la compañía Edison, que hicieron varios viajes a la Ciudad de México entre 1904 y 1908”, y se inserta en la competencia de las discográficas estadounidenses Edison, Victor y Columbia [Ibíd.: 11]. Como se ve, el proceso de búsqueda comercial de material folclórico y popular es análogo al descrito por Paredes, pudiendo apostillarse con G. Hernández que “la naciente industria fonográfica permitió, si bien de manera puramente accidental, rescatar del olvido las interpretaciones de artistas de auténtica raigambre tradicional” [1989: 220].

Siguiendo con la trayectoria trazada por Strachwitz, los primeros tanteos se vieron interrumpidos por el inicio de los conflictos revolucionarios en 1910, y no se reanudaron hasta 1926, de lo cual resultó, hacia finales de la década, el nacimiento efectivo de la industria discográfica, o fonográfica, pues en aquel tiempo la difusión radiofónica era mucho mayor que la derivada de la venta de discos, y así ha continuado siendo en México hasta el último tercio del siglo XX, si no hasta nuestros días, por razones obvias de poder adquisitivo de la masa consumidora de corridos, aunque debe tenerse muy presente la ubicuidad de las copias *piratas*, que no pueden contabilizarse pero constituyen el grueso del consumo discográfico entre las clases populares. En todo caso, y por lo que respecta al disco, a la competencia entre multinacionales norteamericanas, cuyas ventas, por cierto, se nutrían de las exportaciones desde EE.UU. antes que de la comercialización de las grabaciones realizadas *in situ*, se suma la aparición de pequeñas disqueras nacionales también ya a finales de los años veinte (Huici, Olimpia, Nacional), la mayoría absorbidas por Peerless Records en 1933, la primera gran discográfica mexicana [Strachwitz, 1996: 15], activa todavía hoy y presente en nuestro *corpus* discográfico.

---

<sup>262</sup> “A History of Commercial Recordings of Corridos”, texto incluido en el libreto adjunto a la edición discográfica (4 CD) *The Mexican Revolution*, debido a G. Hernández.

Como se desprende de este panorama bosquejado, el papel de EE.UU. en la difusión fonográfica del género es clave: si las primeras muestras registradas se deben a la iniciativa de una compañía estadounidense, durante el paréntesis revolucionario, al menos desde el fin de la I Guerra Mundial, las discográficas *americanas* siguieron interesadas en el corrido, invitando al país a intérpretes tradicionales para grabar [Strachwitz, *Ibíd.*: 12]<sup>263</sup>, de lo cual resulta que, tras las grabaciones inaugurales señaladas, las siguientes se llevaron a cabo en Nueva York en 1921<sup>264</sup>, y de inmediato en Los Ángeles y distintos puntos de Texas. Iniciada la *Edad de Oro* a los pocos años, el predominio de las grandes compañías estadounidenses se mantendrá a pesar de la naciente industria mexicana, sobre todo por el fenómeno de la exportación de discos de norte a sur, y, si desde los cuarenta la primacía remite por el desarrollo industrial en México, el potencial productivo sigue siendo mayor en EE.UU., lo que explica el protagonismo de California en general y Los Ángeles en particular en el nuevo impulso del género a partir de los años setenta. Ahora bien, por más que esto obedezca al poderío técnico y el afán comercial del mundo anglosajón, no ha de perderse de vista el imperante sustrato mexicano en la región fronteriza, y muchas millas al norte, que tampoco es producto del hecho migratorio; dicho de otro modo, el enfoque internacional, sin perjuicio de la relevancia temática e ideológica del conflicto intercultural y la incidencia del contexto, es pertinente sólo a efectos de geografía política, y responde obviamente a la apropiación estadounidense de más de la mitad del territorio mexicano a mediados del siglo XIX: para el desarrollo del corrido y a ojos de sus creadores y consumidores, existe un *continuum* cultural mexicano ajeno a la frontera, donde lo *gringo* se hace mero condicionante circunstancial.

Otros dos aspectos relevantes marcados por el medio o marco productivo que afectan a todo el corrido fonográfico, vulgar y popular, son el anonimato y la atribución de la autoría. En cuanto al primero, aunque los textos nacidos en el nuevo formato son de creación individual, persiste un número considerable de piezas anónimas, incluso en los álbumes de la discografía contemporánea

---

<sup>263</sup> Como indica también Strachwitz, se trata de un interés general por las músicas folclóricas y populares del mundo, que constituyen la importante veta comercial de las grabaciones *étnicas*. La gran presencia mexicana convierte su acervo musical en uno de los más explotados.

<sup>264</sup> De hecho, Strachwitz señala que la grabación pionera es la de "La Adelita" (Nueva York, 1919), que incluye Hernández en la edición de corridos revolucionarios por su vinculación al momento histórico, si bien precisa que se trata de una canción lírica.

acopiada aquí para fijar el *corpus*; esto se debe, por un lado, a que muchos títulos pertenecen a productoras modestas que adolecen de cierta informalidad; por otro, a que las ediciones discográficas se nutren desde el principio tanto de las obras de escritores cultos como del amplio y difuso acervo popular, del cual se vierten en azarosas circunstancias corridos cuya autoría resulta difícil de rastrear. En ambos casos se observa cierta desconsideración por el autor, sorprendente en un contexto comercial donde la propiedad intelectual se reconoce y protege tenazmente; la sorpresa se torna paradoja al constatarse que la protección no sólo no impide la persistencia del anonimato, sino que propicia la usurpación de la autoría en muchos casos, ya que, desde el momento en que “los editores, y a través de ellos los compositores, perciben un canon por cada copia de disco vendida que contenga su canción” [Strachwitz, 1996: 15], los intérpretes y autores tomaron consciencia de que “podían cobrar *royalties* por los temas cuya autoría se atribuyesen”, lo cual supuso que “el cantante o arreglista que llevaba la canción [al editor] reivindicaba a menudo su autoría” [G. Hernández, 1996: 20]<sup>265</sup>. Aunque el profesor se refiere aquí al corrido tradicional y popular que empieza a registrarse desde el nacimiento de la industria, el fenómeno es extensible a los textos creados directamente para su grabación, persistiendo incluso hoy día en gran medida.

La especie vulgar del corrido de difusión fonográfica está representada por la producción de los autores comerciales surgidos al calor de la nueva industria musical mexicana, que arranca en los años treinta, como se ha ilustrado con Paredes, pero alcanza su apogeo, en maridaje con el cine, en los cuarenta y cincuenta, periodo del que datan muchos de los temas más célebres de todos los tiempos, a pesar de lo cual ese corrido se ha identificado con la decadencia del género. Strachwitz encuadra así el fenómeno [1996: 15-6]:

A mediados de los años treinta, el cine sonoro se suma a la radio y el disco como instrumento de la creciente difusión de las músicas populares. [...] La industria musical descubrió enseguida que hasta el campesino más pobre quería ver una película conmovedora preñada de amoríos, drama y acción, y que adoraba la canción ranchera. Para los años cuarenta, las películas

---

<sup>265</sup> “Publishers, and through them composers, were paid a statutory fee for every copy of every phonograph record sold containing their song” / “they could collect composer’s royalties on songs they claimed as their own [...] the singer or arranger who brought the song would often claim authorship”. Strachwitz señala la Ley de derechos de autor (estadounidense) de 1909 como desencadenante del fenómeno.

rancheras, muchas basadas en corridos, catapultaban al estrellato a cantantes como Lucha Reyes y Pedro Infante. La industria del disco creció al calor del éxito de estos filmes, comercializando aparte sus canciones y corridos, que para entonces eran ya el principal producto del negocio musical y sus compositores. Muchas películas estaban basadas en diversos hechos y personajes vinculados a la Revolución, lo cual supuso el comienzo de la tendencia, prolongada durante décadas, de basar las películas en baladas folclóricas o corridos. [...] Entretanto, la popularidad de los corridos genuinos persistía aparentemente en calidad de vibrante tradición folclórica en muchas regiones de México y la frontera, pero rara vez se grababan del lado mexicano porque la audiencia de ese tipo de balada carecía de poder adquisitivo, o porque los textos no eran políticamente correctos.<sup>266</sup>

Al margen del interesante vínculo entre corrido y cine<sup>267</sup>, que persiste hasta hoy día en infinitud de películas de bajo presupuesto e ínfima calidad, pero muy populares, el retrato de Strachwitz sugiere dos precisiones. En primer lugar, nótese que, en su denuncia de la vulgarización masiva, opone el corrido de creación fonográfica directa al “genuino” de “tradición folclórica”, que deja de grabarse pero sí se recogía en la *Edad de Oro* de la década anterior, lo cual equivale a enfrentar la vertiente sólo transmisora o reproductora del medio fonográfico a su dimensión creadora; en cambio, si nos ceñimos a la primera, se observa que el mecanismo descrito apenas se distingue del que el propio investigador y Paredes atribuyen a los fundacionales años treinta, tratándose en ambos casos de la explotación comercial del folclor o el arte popular, con independencia de que, inicialmente, haya propiciado el rescate de versiones

---

<sup>266</sup> “By the mid-1930s sound movies had joined the radio and phonograph records as a medium for the ever wider dissemination of popular musics. [...] The music industry soon discovered that even the poorest peasant wanted to see a moving picture packed with romance, drama and action and they loved the *ranchera* songs! By the 1940’s *ranchera* movies, many based on *corridos*, were catapulting singers such as Lucha Reyes or Pedro Infante to stardom. The record industry grew with the success of these films by marketing just the songs and *corridos*, which by then were pretty well the product of Mexico’s music business and its composers. Many films were produced based on various events and figures associated with the Mexican Revolution and it signaled the beginning of decades of films based on folk ballads or *corridos*. [...] All the while the popularity of true *corridos* apparently continued as a vibrant folk tradition in many regions of México and along the *frontera* but were rarely recorded on the Mexican side because the audience for that type of balladry had no buying power or the texts were not politically correct!”

<sup>267</sup> Para el estudio de la adaptación cinematográfica de corridos, véanse C. Colahan [1986], M. Díaz López [2004], F. del Moral [1997], M. Núñez [1992] y V. Sorell [1985]. Asimismo, debe señalarse cierta imprecisión de Strachwitz en la cita, por cuanto incluye en lo que denomina *ranchera movies* tanto corridos como canciones –rancheras–, cuando, de hecho, el célebre género llamado *comedia ranchera* consiste, como su nombre indica, en la adaptación de estas canciones, y no de corridos, que no pueden inspirar tales películas de exaltación amable del mundo rural mexicano, aunque existan concomitancias con las películas-corrido en lo que ambas clases tienen de celebración del carácter mexicano en general. Para un acercamiento a la comedia ranchera, véanse el capítulo al respecto del clásico de J. Ayala *La aventura del cine mexicano* [1968: 69-89] y el artículo de M. Díaz López [2000], síntesis de su tesis doctoral inédita sobre “el género cultural probablemente más nacional que ha tenido México” [2000: 40].

tradicionales, lo que sucede, como bien advertía G. Hernández, “por pura casualidad”. La distinta percepción de contextos semejantes en términos de finalidad semiótica y comercial conduce a la segunda cuestión, de suma importancia en el estudio del género y sobre la que se volverá en el siguiente epígrafe, a saber, que la identificación de la presunta decadencia del corrido a partir de los cuarenta se funda en el contraste con la tradición popular, lo cual es inobjetable, pero esa tradición se asimila no sólo a la variedad folclórica sino, y sobre todo, a la vulgar mixta, que, semiótica y literariamente, supone la misma decadencia genérica, o, si no se quiere adoptar la postura *apocalíptica*, idéntico alejamiento del contexto popular genuino.

En efecto, del planteamiento del musicólogo pareciera desprenderse que en la evolución del género existen sólo un corrido *verdadero* y otro comercial chusco surgido en los cuarenta, lo que supone desconocer el tipo vulgar de transmisión oral mixta, cronológicamente tan genuino como el folclórico pero coincidente con su par *mediatizado* en la naturaleza popularizante y comercial. La lista citada de los primeros temas grabados en 1904 revela la diversidad existente ya en el corrido finisecular, al incluir “La Elena”, romance-corrido tradicional que, por su asunto novelesco, ha sido no obstante profusamente versionado por autores cultos, como sabemos; y, junto a tres relatos heroicos, representativos de la tradición, dos de hoja suelta sobre catástrofes; al retratar la *Edad de Oro*, Strachwitz vuelve a mencionar “La Elena” y “Heraclio Bernal”, y otros temas tradicionales de forajidos vinculándolos a “historias relativamente recientes sobre figuras y acontecimientos revolucionarios, que para entonces se habían convertido en folclor popular” [1996: 13]. La indistinción categórica entre el corrido tradicional y el vulgar de oralidad mixta funde así la postura de Strachwitz con la del “nacionalismo romántico”, que asimila lo épico-histórico a lo popular auténtico, de ahí la convicción de la decadencia del género tras el abandono de esos contenidos reverenciados, por más que ni la función comercial y propagandística ni los valores varíen sustancialmente del período revolucionario al postrevolucionario —del género—.

Por supuesto, la discrepancia respecto a los parámetros de la crítica al tipo vulgar del corrido fonográfico no implica disenso en su caracterización como producto típico de masas. Desde el punto de vista del emisor, los autores cuyas creaciones se difunden fonográficamente desde un principio son, por razones

obvias y al igual que sus pares de la industria editorial popular, en su mayoría letrados, lo que no ha impedido tampoco en este caso su identificación con el pueblo, precisamente la que se le niega con razón desde la crítica. El caso más representativo es tal vez el de Víctor Cordero (1914-83), artífice de los corridos más célebres de los cuarenta y cincuenta, como “Juan Charrasqueado”, “El Ojo de Vidrio” o “Gabino Barrera”, entre otros; la única monografía dedicada a su figura [M. Concepción, 1971] la titula su autora *Víctor Cordero: compositor folklórico, poeta del pueblo*; sin embargo, en la primera frase se lee que el autor “guarda celosamente los escritos originales de las canciones que más fama le han dado”, lo que revela su origen letrado y la intención comercial de un autor mediático antes que folclórico, quien además nació y murió en la Ciudad de México, en las antípodas de una comunidad tradicional; y tampoco falta la identificación del autor con la Revolución: “El sentimiento y la inspiración de Víctor Cordero encerrados en música y letra hablan del sentir del pueblo y representan su propia existencia por haber sido testigo de diversos sucesos de la revolución mexicana [...] Los corridos de su inspiración nacieron cuando cambió el fusil por la guitarra a raíz de ser herido gravemente de una pierna cuando combatía en Ometusco” [1971: 7-8]; no obstante, por su edad, participó sólo en un episodio crepuscular de la *guerra cristera* en 1928 con 14 años, y, como dice la misma biógrafa: “Estando en Los Ángeles, un grupo de mexicanos residentes en esa ciudad le pidieron que compusiera canciones en las que se contara la historia de México. [...] Empezó a componer por tanto un sinnúmero de corridos con esta finalidad, entregándoselos a los editores” [Ibíd.: 26]; dado que Cordero vivió en Los Ángeles entre 1945 y 1955, su lejanía de los hechos históricos referidos es evidente, como también, por cierto, el señalado vaivén del género a un lado y otro de la frontera<sup>268</sup>. Mas ni siquiera es preciso acudir a los datos contextuales, bastando la constatación de la factura culterana de sus textos; como los corridos se analizan más adelante, valgan de ejemplo algunas estrofas de una pieza sobre el propio corrido [Concepción, Ibíd.: 8-9]:

---

<sup>268</sup> Como se desprende de los datos aportados por Concepción, no sólo pasó una década en L. A., sino que allí escribió todos los corridos famosos mencionados, además de los históricos y revolucionarios de encargo (entre los que destacan el “Corrido del general Lázaro Cárdenas”, “Pánfilo Natera”, lugarteniente de Villa, o “Cinco de mayo”, sobre la batalla de Puebla durante la intervención francesa). Caso parecido es el de Felipe Valdez Leal (1899-1988), a quien a veces se atribuye “Lucío Vázquez”, de hechura trágica clásica, y autor del “Corrido del petróleo”, sobre la nacionalización de Lázaro Cárdenas, quien vivió –Valdez– 20 años en Los Ángeles, donde fue además director artístico de la importante compañía discográfica Brunswick.

Este era un charro afamado / que se llamaba el corrido;  
montaba su buen caballo / corriendo por los ejidos...

Con su guitarra cantando / del pueblo fue buen amigo;  
traía listones floreado / en las ferias los domingos...

O se volvía una paloma / de alas blancas, el corrido,  
volando sobre las lomas / por cañadas y caminos.

En justicia, debe reconocerse que los versos citados presentan maneras más rebuscadas que las exhibidas por los corridos de Cordero, los cuales, aunque reflejen su autoría letrada y la intención comercial, son de calidad expresiva popular, aún tratándose de una emulación estilística: toda antología del género, impresa o fonográfica, contiene, junto a los preceptivos temas tradicionales y vulgares de asunto revolucionario, uno o varios de los señeros del autor, lo que constituye una nueva muestra de que la decadencia atribuida a los textos de difusión fonográfica se funda sólo en el abandono del tema revolucionario, que además no es absoluto, pues ya se ha dicho que Cordero y otros destacados autores lo cultivan ocasionalmente, p. e. José (Pepe) Albarrán en su famoso “Caballo prieto azabache”; más aún, tal abandono es estrictamente temático, no alcanzando al tono épico, que preservan los panegíricos de Cordero y muchos corridos de tintes legendarios, como el de José Alfredo Jiménez sobre otro caballo célebre, “El caballo blanco”.

El corrido fonográfico *popular* se diferencia del vulgar, en primer término, en este ámbito del emisor, porque sus creadores suelen ser de extracción más humilde, partir de una posición más marginal en la industria, y a veces son incluso analfabetos. Si estos rasgos reflejan la incidencia del nuevo medio, que propicia el retorno a la primacía de la percepción auditiva y por consiguiente una concepción oral más pura, así como la tendencia a la *retribalización*, que se traduce en la marginalidad social y semiótica, no conviene dejarse arrastrar por el determinismo mediático: también los autores de éxito comercial pueden partir desde abajo en la música y la escala social, y, analfabetos o no, están a buen seguro familiarizados con la tradición oral. Por ello se apuntaba que se trata más bien de una potencialidad, es decir, que se dan las condiciones para crear corridos conforme a la poética de la oralidad primaria, lo cual no impide que muchos compositores se inspiren en los temas vulgares de hoja suelta, abrazando la mentalidad tipográfica.



Lo que sí resulta determinante es la *democratización* que tiene lugar en el marco productivo, pues, antes de la llegada del medio fonográfico, ningún autor popular podía aspirar a difundir sus corridos en las ediciones impresas de los centros urbanos, reservadas a escritores, ni, en consecuencia, a través de los intérpretes profesionales que difundían oralmente los textos; en cambio, así como los primeros programadores de radio y los responsables de las casas discográficas veían en las creaciones folclóricas una línea de negocio, los gestores de la industria musical consolidada hacia la mitad del siglo XX se han mostrado abiertos a toda suerte de piezas populares, lo que ha derivado en un aumento de las posibilidades de compositores próximos a la tradición de propagar sus creaciones a escala amplia<sup>269</sup>. A ello se suma la democratización material, i. e., la proliferación de pequeñas disqueras, e incluso la producción casera de obras musicales<sup>270</sup>, que facilitan cierta difusión local o regional, sin descartar el salto, improbable más no imposible, al gran mercado, y por tanto al éxito masivo. De hecho, es el caso de los corrideros prominentes estudiados aquí, algunos analfabetos hasta edad avanzada y todos de procedencia rural, cuyos corridos nunca se habrían editado en pliegos sueltos ni cancioneros de haber vivido en el tiempo de la transmisión oral mixta.

Como se advierte en la nota sobre el corrido “El contrabando de El Paso”, la producción modesta y democrática del corrido fonográfico popular se desarrolla también en primer lugar en EE.UU., ya desde los años veinte, por lo común en pequeñas discográficas y cadenas de radio chicanas dirigidas por empresarios

---

<sup>269</sup> Ilustrativo al respecto es el singular y agudo artículo de G. Hernández “En busca del autor de ‘El contrabando de El Paso’” [2005], corrido donde se relata en primera persona un traslado de prisioneros de El Paso a Kansas en 1924, incluido en la antología de esta primera parte; tras consultar prensa y documentos con información sobre los reos y el traslado, y contrastarla con la contenida en el texto, Hernández llega a identificar a su autor de entre los presos, quien lo escribió en la cárcel y lo habría enviado, o entregado tras salir en libertad, al integrante de un dúo que lo interpretó y grabó en la fecha indicada (existe correspondencia entre el preso y un músico). Además de la mayor accesibilidad de autores populares al registro de sus obras, el estudio ilustra la relevancia de los intérpretes en el proceso, semejante a la de los recitadores de textos impresos, aunque con menor grado de recreación, acaso porque el auténtico carácter popular de muchas piezas hace innecesaria su adecuación cómplice con la audiencia.

<sup>270</sup> Estamos aquí ante el corrido auténticamente popular, equiparable al de transmisión oral mixta descrito por tratarse de autores sin miras profesionales que, siendo músicos o teniendo acceso a las técnicas de grabación, difunden unas pocas copias caseras de circulación restringida al margen del mercado. En este grupo se incluirían también las obras de autores e intérpretes precarios que las distribuyen en mercadillos, estaciones, autobuses y otros espacios públicos, aunque en este caso existe cierta intención comercial que los separa del aficionado local. Un último tipo es el de los abundantes corridos de propaganda política, sin fines ni distribución comerciales pero que, por su función doctrinaria de masas, están más próximos al corrido vulgar de hoja suelta que al popular en cualquiera de sus formatos, semiótica y literariamente.

de origen mexicano, destacando Texas los primeros decenios, prácticamente hasta inicios del periodo contemporáneo en los años setenta, cuando California toma el testigo del liderazgo, sin perjuicio de que, desde un principio, abundan las grabaciones y emisiones en las capitales culturales del país, como Nueva York, Los Ángeles o Chicago. En México, salvo excepciones desconocidas, la creación en formato fonográfico no parece arrancar hasta los años cuarenta, ya que, según se ha apuntado, en los treinta se trataba aún del registro de temas preexistentes; puesto que tal arranque coincide con la eclosión de la industria audiovisual, el papel de las disqueras y autores marginales es insignificante en el panorama nacional del corrido igualmente hasta los setenta<sup>271</sup>, cuando, por el efecto de arrastre del renacimiento corridero en California, va formándose un tejido productivo local o regional que difunde muestras nuevas del género.

Si el elemento del emisor y ciertos aspectos del contexto productivo distinguen al corrido fonográfico popular del vulgar, la impronta comercial de ese mismo contexto y, en consecuencia, la recepción de los textos, serían en principio análogos. Sin embargo, la marginalidad de autores y productores en el negocio musical incide también en el público, que, por supuesto, no ejerce una recepción activa como en el proceso trasmisor tradicional, pero tampoco acude al corrido por mero entretenimiento o consumo: sea a modo de fetiche, en los términos *apocalípticos* de Adorno y Horkheimer, o de macromito, en la visión *integrada* de McLuhan, el corrido desempeña en este contexto una función integradora, en tanto que referente de una identidad sociocultural a la que busca adherirse el receptor, aunque sea también un consumidor. Sin duda, lo dicho es aplicable a toda suerte de corrido, siempre portador de ideología, y no en menor grado al tipo vulgar, tanto de transmisión oral mixta como mediatizada, debido a su veta propagandística. Mas la diferencia estriba en que el mensaje ideológico vulgar es centrípeto, proponiendo la integración en torno a un gran núcleo masivo nacional y homogéneo, mientras que en el corrido popular –y el tradicional– se apela a una identidad comunitaria por definición marginal; así, la relación entre emisores y receptores es distinta, planteándose en el tipo vulgar *de arriba abajo*, es decir, de emisores cultos que transmiten una ideología

---

<sup>271</sup> A excepción de la región norestense fronteriza con Texas, por razones obvias de intenso intercambio cultural, donde destacan las principales ciudades fronterizas (N. Laredo, Reynosa y Matamoros), así como Monterrey.

dominante a modo de entretenimiento doctrinario, o viceversa, a receptores que pueden sentirse partícipes pero no en un plano de igualdad con el emisor; y en el tipo popular horizontalmente, porque el emisor pretende compartir un relato simbólico que refuerza la identidad del grupo marginal al que pertenecen tanto él como su público.

En síntesis, si en el siglo XXI subsisten comunidades de transmisión oral tradicional; autores semiprofesionales o aficionados que hacen corridos sobre sucesos y de propaganda locales, conservados o no por escrito pero en todo caso ajenos a la órbita folclórica e inmersos en la oralidad mixta; y si el corrido sigue siendo esencial en el repertorio de los interpretes en toda fiesta popular, cantina y borrachera, la difusión fonográfica viene no obstante imponiéndose desde los años treinta del siglo XX por su enorme potencial difusor y la mayor accesibilidad material del producto, lo que hace de esta modalidad transmisora el medio principal en que vive el género. En su seno, existe una variedad vulgar promocionada por la gran industria y creada por autores letrados, y otra popular surgida de grabaciones caseras y en pequeñas disqueras de EE.UU. desde los años veinte que, por la condición más popular de sus autores y la marginalidad del circuito trasmisor, propicia semióticamente una relativa vuelta a la tradición. Literariamente la distinción no es tan automática, pues ya se vio con Eco que, por comerciales e imitativos que sean los fines de un autor para las masas, es posible que haga una interpretación original y de calidad del modelo tradicional, mientras que la condición popular genuina no asegura una recreación sensible del estilo clásico. Aún así, como se espera demostrar a lo largo de este largo estudio, en el corrido discográfico contemporáneo, predominantemente popular a pesar de su plena inserción en la industria musical, prima la tendencia a la refolclorización de formas y contenidos, impulsada sin duda por el contexto semiótico descrito, y el histórico que se aborda a continuación.

#### 4.1.4 Transmisión impresa

El corrido goza también de presencia en la literatura impresa convencional, pues, a partir sobre todo de los años treinta, una vez cuajado su prestigioso maridaje con la Revolución, algunos escritores se aplican a componerlo. Sin ánimo de exhaustividad y considerando sólo textos –o series– publicados en edición monográfica, cabe destacar los de Francisco Castillo Nájera (*Corrido de Durango. Los tres Amigos* [s. f.]; *El Gavilán* [1934]), Miguel N. Lira (*Corrido de Domingo Arenas* [1932]; *Corrido de Catalino Maravillas* [1959]<sup>272</sup>), o José Muñoz Cota, que tiene series dedicadas a Zapata y R. Flores Magón [1936 y 1963<sup>273</sup>], además del vasto corrido-epopeya de C. Serrano *El Coyote* [1951a]. Por supuesto, infinidad de autores, e incluso investigadores o músicos sin obra literaria, han compuesto corridos sueltos sobre los más diversos temas, que podrían integrar una vasta antología-anecdotario<sup>274</sup>. De otro lado, la condición dramática del género permite no sólo insertarlo en obras teatrales, sino incluso desarrollar algunas completas a partir de un texto; es el caso de *Corrido de Juan Saavedra* [1929], de M<sup>a</sup>. Luisa Ocampo; *La Güera Chabela* [1931], de Concha Michel; o *Lorenzo: Corrido del vengador* [1954], de Dagoberto Cervantes<sup>275</sup>. En fin, la acogida y empleo del corrido en la literatura culta proporcionaría material suficiente para un estudio monográfico<sup>276</sup>; baste indicar que, a diferencia de los textos impresos distribuidos en hojas sueltas, éstos estrictamente literarios no trascienden a la oralidad mixta popular: nacen en la letra impresa, y en su círculo cerrado permanecen.

---

<sup>272</sup> A título de curiosidad, Lira ganó la Flor Natural en los Juegos Florales de Saltillo (Coahuila) en 1948 con su “Corrido de Manuel Acuña”, hecho revelador del enorme crédito del género en todos los niveles de cultura, y a lo largo del siglo entero, incluso, a juzgar por la fecha, en plena supuesta decadencia.

<sup>273</sup> La publicación es a buen seguro muy posterior a la composición.

<sup>274</sup> La anécdota más llamativa es tal vez el “Corrido de Don Vicente T. Mendoza”, compuesto por José Sandoval, miembro del Dueto Sandoval, con ocasión del fallecimiento del ilustre folclorista en 1964, y recogido por G. Moedano [1971].

<sup>275</sup> O. Peña Doria menciona también el curioso caso de la pieza *Elena la traicionera*, de Isabel Villaseñor, representada en 1931 y 1947 pero inédita, basada en *Bernal francés* [2002: 3-6].

<sup>276</sup> Avitia [1997, I: 29-30] dedica un breve epígrafe al “corrido culterano” donde menciona, también sin ánimo de exhaustividad, algunos de los títulos consignados aquí, y otros varios. De otra parte, un ámbito de especial interés lo constituye la literatura chicana, donde no se trata de una recreación *culterana*, sino de la búsqueda de raíces para construir la identidad cultural en un contexto de marginación. Para una visión panorámica del ascendiente del corrido en la prosa chicana, véase R. Saldívar, “The Folk Base of Chicano Narrative. Américo Paredes’ *With His Pistol in His Hand* and the *Corrido* Tradition” [1990: 26-43].

\*\*\*

En resumen general, el corrido se crea y propaga de manera oral e impresa. Se dan desde luego los extremos puros, tanto la tradición oral folclórica como las piezas insertas en obras literarias; una y otras son empero minoritarias. Las dos grandes modalidades de transmisión son por tanto la oral mixta primero y la mediatizada después; en ambas se dan oscilaciones e influencias entre lo popular más auténtico, por serlo también los creadores y los rasgos semióticos y funcionales del texto, y lo popular masivo, caracterizado por la autoría letrada y la asimilación de la estética e ideología uniformes que imponen el medio difusor y sus promotores. Por su parte, los receptores han pertenecido a las clases populares principalmente, a las que están dirigidos los corridos con independencia del tipo de creación y difusión, salvo en el caso de los ejercicios literarios, si bien la enorme celebridad del género le han hecho acreedor del aprecio y relativo conocimiento no sólo de la mayoría de los mexicanos, sino de los americanos e hispanohablantes del mundo entero.

## 4.2 Historización

La dimensión temporal, como se advertía, resulta difícil de aislar, habiendo sido ya abordada en cierto sentido al analizar el tránsito del romance al corrido y la convivencia entre ambos, así como en el epígrafe anterior al hilo del marco semiótico. Así, se acomete ahora una suerte de reescritura de la evolución del género con énfasis en el contexto sociopolítico, sin perjuicio de la necesaria remisión, que tiene algo de reiteración, a los aspectos semióticos y literarios.

### 4.2.1 Nacimiento y periodización

Entendiendo por *nacimiento* la consolidación del corrido con rasgos propios, y no, como planteaba Simmons en su artículo generador de la polémica con Paredes, el origen del género, dicho nacimiento lo sitúa Mendoza en el último cuarto del siglo XIX<sup>277</sup>, datación que secundan la mayoría de los estudiosos con leves variaciones, que van desde la mitad del siglo [G. Hernández, 1997a: xi;] a finales del mismo [M. Zavala, 2006: 126]. Por supuesto, entre el origen en el sentido de *filiación* genérica y el nacimiento en el de *crystalización* bien puede establecerse un vínculo, pues, según la idea que se tenga de ese origen, se estimará que las muestras cristalizadas aparecen antes o después; así, según su concepción del corrido, ciertos investigadores ubican su aparición como género definido a principios del siglo XIX [Avitia, 1997, I: 31-2; C. Esparza, 1976: 5]. Debe empero reiterarse que no es el caso de Simmons, pues, aunque en su artículo arranque rebatiendo la datación de Mendoza, admite la ausencia de textos completos pertenecientes al género en la primera mitad del XIX, lo que precisamente lo lleva a buscar trazas comunes derivadas del romance en otros modelos expresivos y, en fin, a relativizar la entidad singular del corrido.

---

<sup>277</sup> Tanto Simmons como Paredes señalan un cambio de postura de Mendoza, quien afirmaría primero que “la elaboración de nuestro corrido como forma definitiva ocupa todo el siglo pasado” [1939: 131], y más tarde, en un pasaje ya citado [1954: xiv], niega que las coplas en cuartetas octosilábicas aparecidas “entre los años de 1800 y 1850” pertenezcan al género. Cabe añadir que también varía la datación una vez ubicado el nacimiento, pues, tras señalar el último cuarto del siglo XIX [1954: xv], en un ensayo posterior adelanta la fecha unos 15 años: “Dentro de nuestras luchas intestinas y guerras extranjeras, por mejor decir, durante la Intervención Francesa, es cuando, con motivo del fusilamiento de Nicolás Romero, la muerte del Emperador Maximiliano o la entrada del Presidente Juárez a México, hallamos ya verdaderos corridos mexicanos” [1956: 19]. Los vaivenes obedecen, ya se ha dicho, a la elaboración menos sistemática de su teoría sobre el género; tal vez por ello, y sintiéndose aludido, Mendoza “manifestó su intención de opinar sobre la discusión Simmons-Paredes, mas su fallecimiento le impidió hacerlo” [G. Hernández, 1997: 86].

La insistencia en la polémica Simmons-Paredes no obedece a una obsesión por el detalle académico, sino al carácter de referente que tiene la postura de Paredes, por cuanto exige, como se dijo, que las teorías sobre el género, se apoyen en el análisis de un *corpus* textual de amplitud razonable. Dado que, a mi juicio, Paredes es el único que se ha plegado a su propia exigencia en la búsqueda de los primeros corridos, se parte aquí de su fijación del nacimiento genérico en torno a 1870, fecha a la que llega tras considerar múltiples textos orales recogidos directamente, y no sin cautela; de hecho, empieza por afirmar que el corrido “no data de antes de la mitad del siglo XIX” [1958: 129], lo que sugiere la posibilidad de que existieran piezas desde 1850, si bien, estudiando algunas, concluye que son antecedentes embrionarios; aún así, guiándose por los informantes populares, que “suelen distinguir con bastante claridad décimas, danzas, canciones líricas y corridos”, y habiendo registrado algún fragmento, presume la existencia de varios corridos dedicados a las *guerras* del rancho, político y guerrillero Juan N. Cortina contra EE.UU. tras la anexión de Texas (1859-61) [ibíd.: 139-41]. Con todo, el texto *completo* más antiguo que logra recoger es el “Corrido de *Kiansis*” (o “Kansas”, también llamado “Los quinientos novillos”), testimonio de un transporte de ganado a Kansas desde Texas, que empezaron en 1867, calculando que se compondría poco antes de 1870, razón por la cual identifica la fecha con el brote efectivo del género.

A la propuesta de Paredes cabría hacer dos objeciones; la primera es su restringido enfoque regional, pues se ocupa sólo de la zona fronteriza del río Bravo, al tiempo que afirma la ausencia de muestras anteriores en el resto de México; mas, examinada concienzudamente la compilación de Avitia en cinco tomos [1997], que reúne casi todos los textos de las principales antologías precedentes y muchos otros recónditos, siendo la más completa a pesar de su criterio histórico restrictivo y de incluir cuantiosas piezas ajenas al género, no he encontrado, en efecto, muestra alguna anterior a 1870 con el acabado del “Corrido de *Kiansis*”, que cabe así estimar así semilla cabal del corrido.<sup>278</sup> En

---

<sup>278</sup> La cabalidad ha de entenderse, en términos literarios, como la presencia de una cantidad suficiente de rasgos distintivos del género ya consolidado, porque, al margen de las “Mañanas de Hidalgo” y alguna otra pieza de la primera mitad del XIX, que son, como advierte Mendoza y reconoce Simmons, canciones *copleadas* con un alguna estrofa donde se atisban trazas del corrido, o más bien del romance vulgar, hay en la antología de Avitia textos datados entre 1850 y 1870 que pueden estimarse embriones de corrido, pero todavía con fuerte impronta ora lírica, ora de la décima y la canción política, no pudiendo tenerse por muestras plenas del género.

esta condición seminal reside empero la segunda objeción, porque aquélla es también atribuible a “*Kiansis*”, ya que Paredes no acredita ningún otro corrido fechado o fechable en el decenio de 1870; puesto que, en todas las demás colecciones rastreadas, he hallado sólo tres piezas representativas del modelo primigenio (“Los trancoseños”, “Macario Romero” y “Jesús Leal”), la tradición sólida que reclama habría florecido con plenitud a partir de la siguiente década, siendo la de 1870 discretamente fundacional. De otra parte, las contribuciones recientes de Avitia y otros antólogos confirman la existencia en ese decenio de cierto número de temas vulgares (una media docena), aún muy próximos al romance de ciego y con influencias líricas o de la décima pero ya atribuibles al género, pudiendo afirmarse, en definitiva, que el corrido empieza a desgajarse con nitidez de sus géneros mentores a partir del último tercio del siglo XIX, tanto en su variedad tradicional como en la vulgar, pero la primera, que le confiere gran parte de su personalidad literaria, debe estimarse cristalizada en el último cuarto del siglo, o en sus dos últimas décadas, desde 1880.

Convenida una fecha aproximada a partir de la cual empieza a detectarse un *corpus* suficiente que permita afirmar el arranque de la andadura adulta del corrido, procede abordar su **periodización**. De nuevo, la primera propuesta se debe a Mendoza, la cual, como tantas otras hipótesis del estudioso pionero, se ha aceptado y tomado por canónica sin apenas disenso, al menos sobre el fondo del planteamiento<sup>279</sup>. Su preciso encuadre histórico, la enumeración y datación de varios corridos decimonónicos, cuyo número es como sabemos reducido, y su postura respecto a la supuesta decadencia del género, que es el aspecto más relevante de este apartado cronológico, imponen una extensa cita casi completa [1954: xv-xvi]:

---

<sup>279</sup> Salvo, naturalmente, por parte de quienes datan el surgimiento del corrido a principios del XIX. Un caso curioso es el de Avitia, que desplaza por este motivo, y de acuerdo con la crítica nacionalista, los “tres periodos principales” (“el primero abarca desde la Independencia hasta el ascenso de Porfirio Díaz al poder [1876]; el segundo desde los principios de la Dictadura Porfirista hasta 1910; y el tercero desde principios de la Revolución hasta nuestros días”), al tiempo que refuta la idea de decadencia que abanderara no sólo dicha crítica, sino también, en ocasiones, los estudiosos más reputados. La refutación se deduce de la inclusión en un solo periodo final del corrido revolucionario y posrevolucionario, y la glosa Avitia a renglón seguido: “Aunque existe la tendencia a descalificar a los corridos postrevolucionarios y a considerar que el género, desde la cuarta década del siglo XX, entró en decadencia, sin embargo, a lo largo de este trabajo se podrá observar que, salvo algunos periodos de corta ausencia, el corrido continúa vigente” [1997, I: 32].



Señalo, dentro de la trayectoria del corrido en su vida independiente como forma literaria, tres lapsos fundamentales [...]:

*Primero.* El último cuarto del siglo XIX, cuando se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista, es propiamente el principio de la épica en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio a la vida: corridos de Macario Romero (1878), de Los Mártires de Veracruz (1879), de Leandro Rivera, de Juan Alvarado, de Valentín Mancera (1882), de Heraclio Bernal (1885), de Reyes Ruiz (1893), de Temamatla (1895) y de Demetrio Jaúregui (1896), y puede agregarse los de Carlos Coronado (1900), del 28 Batallón (1900), de Bruno Apresa (1903), de Jesús del Muro (19010), hasta llegar al de Benito Canales (1913), como una prolongación de esta especie.

*Segundo.* La Revolución Maderista con todos sus antecedentes desde los motines de Río Blanco (1907) hasta la caída del general Porfirio Díaz, la Revolución Orozquista, la Decena Trágica con sus consecuencias, la revolución Carrancista, seguida del villismo, la Convención de Aguascalientes hasta la muerte de don Venustiano Carranza e implantación del régimen obregonista, con la caída de éste y el movimiento llamado de “los cristeros”, liquidado en 1929. Esta etapa, la más rica en manifestaciones, coincide con el sacudimiento total del país y engloba todo el movimiento zapatista [...].

*Tercero.* De 1930 a la fecha el corrido se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular: tiende a constituir la literatura mexicana en manos de auténticos valores intelectuales; pero por otra parte ha perdido su frescura y fluidez, su espontaneidad en la pluma de escritores mediocres; se le estudia, colecciona y clasifica; se imita su lenguaje, su forma, su entonación; pero sólo sirve para reseñar hechos políticos o sociales, la desaparición de algún prócer, y para hacer campañas políticas, no sólo a la Presidencia de la República, sino también a la de los municipios. Todo esto denota, en suma, la decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular.

Como se apreciará, aparte de los elementos estrictamente históricos, el criterio definitorio que articula esta periodización es el carácter *épico*, que suscriben los estudiosos casi sin excepción, en especial para fundamentar el certificado de defunción del género; sin embargo, al retratar la fase *decadente*, Mendoza no alude tanto a la difuminación épica como a la vulgarización por vía culterana desde un punto de vista literario, a menos que la sorprendente afirmación de que los textos de este último periodo abordan temas “políticos o sociales”, como si los anteriores hablaran de otra cosa, se refiera al abandono del tenor épico-histórico, como es presumible; siendo así, estamos ante la extendida identificación del declive de lo popular genuino en lo literario con el abandono del contenido heroico en lo funcional y semiótico, que implica la omisión de la pérdida de autenticidad popular en la etapa revolucionaria.

Paredes es quien ha tratado la periodización con mayor detenimiento, aportando su propio esquema más allá de la alusión al de Mendoza. Aunque coincide con éste en tener el factor épico por criterio básico para el deslinde

cronológico, introduce, entre la etapa inicial y la revolucionaria, una de vulgarización ligada a la difusión masiva de hojas sueltas y el abuso de los temas trágicos y sensacionales; sin precisar la fecha del tránsito desde el corrido primigenio, afirma que “la tradición épica se había terminado, y los únicos corridos que la gente cantaba en 1910 procedían de pliegos sueltos y hablaban de ladrones y forajidos. Con la Revolución, el corrido recobró la vida y entró en su segundo y mejor periodo épico”<sup>280</sup> [1958a: 130].

A pesar de que la inserción de esta cuña popularizante supone reconocer la importancia del factor semiótico a lo largo de toda la evolución genérica, y no sólo cuando sobreviene el declive, Paredes omite también que las condiciones transmisoras que impulsan el corrido vulgar rigen, y de manera especialmente intensa, durante ese segundo e ideal tramo épico; su propuesta adolece pues de la misma amalgama de parámetros semióticos y temáticos –ideológicos– que aqueja al planteamiento de Mendoza, ante lo cual es preferible atenerse al de éste, siquiera sea porque, al margen de tales parámetros, coincide con circunstancias históricas sociopolíticas tan definidas y determinantes que resulta hace natural guiarse por ellas. Por consiguiente, y sin perjuicio de los matices y ajustes que puedan hacerse, década arriba o década abajo, la evolución del corrido puede dividirse, a grandes rasgos, en una etapa inicial *decimonónica*, una segunda *revolucionaria*, y una *postrevolucionaria* que se prolongaría hasta el comienzo del periodo objeto de estudio, cuya identidad distinta sólo ha podido vislumbrarse en fecha reciente, una vez adquirida cierta perspectiva histórica.

#### 4.2.2 Época fundacional: el corrido decimonónico

El corrido primigenio, en el que “se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista”, como indica Mendoza, se inscribe en el marco histórico de la dictadura del general Porfirio Díaz (1877-1910), que cierra un siglo de guerras (Independencia, anexiones de EE.UU., intervención francesa) y se caracteriza, en lo que interesa para el corrido, por la típica dicotomía de los caudillajes decimonónicos, cifrada en el progreso económico de la burguesía

---

<sup>280</sup> “The epic tradition ended, and the only *corridos* people were singing in 1910 were broadsides about thieves and outlaws, With the Revolution the *corrido* sprang again into life and entered its second and its best epic period”.

urbana y la miseria y explotación del campesinado, lo cual, sumado al frágil monopolio de la violencia estatal sobre el vasto y a menudo inaccesible territorio, suscita las consabidas turbulencias sociales en el ámbito rural y el brutal desempeño gubernamental para mantener el orden público por medio de los célebres *rurales*, cuerpo militar-policial de control y *pacificación* del campo. Paredes detalla así el surgimiento del corrido heroico: “La ocupación francesa deparó al pueblo mexicano una serie de héroes populares encarnados en los líderes guerrilleros que combatieron a las fuerzas ocupantes. Al final de la guerra, México estaba repleto de cabecillas locales independientes, muchos de los cuales se habían rebajado al bandidaje. En sus expediciones a la caza del bandido, los *rurales* de Porfirio Díaz cometían atrocidades contra la gente humilde de los pueblos [...]. Fueron los hombres que se echaron al monte escapando de las medidas represivas de Díaz quienes se convirtieron en los primeros héroes del corrido en México”<sup>281</sup> [1958a: 136]. Esta fundamentación sociológica del carácter del héroe corridero original le lleva a su vez a una distinción de la naturaleza de la épica en los dos periodos a los que atribuye tal rasgo definitorio: “Fueron pues el peón rebelde, el indio desplazado y el lépero urbano quienes engrosaron las filas de las bandas de forajidos, así que el corrido mexicano arrancó con un periodo no heroico, sino proletario. Los primeros héroes de corridos roban a los ricos para repartir entre los pobres, revelando su conciencia de clase inicial. En ellos está ya sin embargo la semilla del periodo heroico”<sup>282</sup> [Ibíd.: 137].

A pesar de lo interesante de la diferenciación, resulta inevitable objetar la concepción de la épica que entraña, pues, obviamente, Paredes la identifica aquí, al menos en su condición máxima, con la encarnada en los episodios nacionales de la Revolución, es decir, con la Gran Historia, en detrimento de la

---

<sup>281</sup> “The French occupation gave the Mexican people a number of popular heroes in the guerrilla leaders who fought the occupying forces. The end of the war found Mexico filled with independent-minded local chieftains, many of whom had descended into banditry. In their bandit-hunting expeditions, Porfirio Díaz’s *rurales* committed outrages against the humble village folk. [...] It was the men who took to the hills to escape Díaz’s repressive measures who furnished the first heroes for the Greater Mexican *corrido*”. Paredes emplea *Greater Mexico* en alusión general al territorio de la República para distinguirlo de la región México-texana fronteriza.

<sup>282</sup> “So it was the rebellious peon, the transported Indian, and the city *lépero* who swelled the ranks of the outlaw bands, and the Mexican *corrido* began not with a heroic period but with a proletarian one. The first *corrido* heroes rob the rich and give to the poor, showing their class-conscious origins. In them, however, are the seeds of the Greater Mexican heroic period”. El *lépero* es el pobre de solemnidad, el miserable.

esencia folclórica que tiene en los primeros corridos. Además, si la Revolución triunfante encumbra a los combatientes rebeldes al Olimpo de la República, ello no significa que su heroísmo carezca de sustrato ideológico proletario: siendo la primera revolución socialista del mundo, el calificativo de *proletaria* se ajusta a la perfección a este periodo épico, por más que se haya escrito luego en clave nacional. La apreciación de Paredes es así tan contradictoria como la de Mendoza de que los corridos postrevolucionarios son decadentes por tratar temas “políticos y sociales”, si bien éste, a propósito de la época decimonónica, ubica el carácter heroico en “la valentía de los protagonistas y su desprecio por la vida”, acercándose más fielmente a la idea primaria de lo épico en el corrido, y en la literatura oral toda. La contradicción de Paredes se hace aún más llamativa teniendo en cuenta que, en su gran estudio del corrido y el héroe fronterizo [1958], enarbola justamente esta última noción básica de lo épico, haciendo hincapié en la rebeldía intrínseca del hombre que “defiende su derecho” apegado a una lógica individual, o cuando menos local, ajena en todo caso a los mensajes de la alta cultura difundidos masivamente, ya se trate de la lucha de clases marxista o la legitimación conservadora del orden establecido; así, puede concluirse que dicha contradicción no se debe en el fondo a un planteamiento populista del estudioso, sino a su afán de diferenciar el corrido en la frontera noreste, a cuyos héroes primeros asigna ese espíritu más próximo al del *western* que al de Robin Hood, del surgido en México central, en el que quiere ver el antecedente directo de la épica revolucionaria de contenido social que florecerá a partir de 1910.<sup>283</sup>

Por consiguiente, es preciso matizar la visión legendaria del héroe como *bandido generoso* en todo el corrido primigenio, con independencia del lugar de creación: entre los héroes rebeldes los hay de distinta condición y propósito, desde el forajido montaraz empujado por la pobreza y la represión pero que actúa por cuenta propia con más ánimo de supervivencia que de justicia social, pasando por el típico pendenciero cuyo interés reside en imponer su voluntad por la vía de las armas sin que sus actos impliquen una postura política, hasta

---

<sup>283</sup> De hecho, refiriéndose en concreto al corrido fronterizo inaugural, explicita la diferente idea del héroe que expresa, en relación con el de México México: “Los forajidos fronterizos no son Robin Hoods. Ni se arrepienten en el patíbulo en versos moralizantes. Son abiertamente bribones –realistas, egoístas y habitualmente impenitentes” [1958: 143-4]. [“Border robbers are not Robin Hoods. Neither do they repent on the scaffold in moralizing verses. They are quite frankly rogues –realistic, selfish, and usually unrepentant”.]

el ranchero o personalidad local con poder que se resiste a las imposiciones del lejano gobierno central para mantener sus privilegios. De hecho, la mayoría de los protagonistas de los corridos aludidos por Mendoza en su periodización corresponden a alguno de estos perfiles antes que al del bandido generoso, razón por la cual incluye muchos en el epígrafe temático de los *corridos de valientes*, siendo infrecuente encontrar en ellos menciones a la injusticia social, y planteándose casi siempre el conflicto en términos de pugna entre hombres armados de valor. Por supuesto, los textos estudiados por Paredes son igualmente ilustrativos de esta clase de heroísmo, desde el mismo “Gregorio Cortez”, que se alza contra una injusticia a título personal.

En definitiva, la conjugación del contexto histórico con el potencial narrativo épico del género propicia en efecto la eclosión de una temática heroica en el periodo inaugural decimonónico, cuyo denominador ideológico común es la rebeldía al poder constituido, que admite múltiples matices, entre los que prima el individual, por más que exista también el utópico colectivo, lo cual hace razonable, siempre que se admita su justa dimensión, establecer un vínculo entre esta clase épica y la revolucionaria. Por lo demás, debe recordarse que el corrido es asimismo vehículo expresivo de ficciones novelescas o crónicas tremendistas desde un principio, lo que se ajusta igualmente al trasfondo histórico de la sociedad de masas; la recreación oral de romances como “Bernal Francés” o “Delgadina”, la presencia en las listas citadas (Strachwitz y Mendoza) de los corridos más antiguos de relatos sobre catástrofes (“El gran descarrilamiento”, “Corrido de Temamatla”), o la fama de tragedias pasionales como “Rosita Alvérez”, atestiguan no sólo la presencia, sino también la pareja importancia de la modalidad popularizada ya en torno al cambio de siglo.

#### **4.2.3 El período revolucionario: apogeo**

La segunda etapa del corrido coincide con el periodo de la Revolución Mexicana en sentido lato, es decir, hasta el fin del sexenio presidencial de Lázaro Cárdenas en 1940, cuando el sistema revolucionario puede darse por consolidado y se pone fin a las revueltas sociales, los magnicidios, las pugnas entre caudillos y, en fin, las transformaciones y acontecimientos excepcionales que sacudieron al país durante tres decenios y constituyeron la fuente temática

principal del género. Mas a pesar del ascendiente de este marco histórico, el corrido aborda naturalmente otros asuntos varios, como varios son los modos de creación y transmisión y los rasgos formales correspondientes, de manera que es crucial distinguir entre el corrido *de tema revolucionario* y el del periodo revolucionario. La distinción no importa sólo a efectos temáticos: la adaptación del género a las necesidades expresivas del momento histórico, su potencial propagandístico y difusión masiva durante el periodo suscitan la identificación de la variedad temática estelar con el estadio culminante del corrido en todos sus aspectos, y así la convicción de su decadencia posterior.

Para partir de la imagen canónica del corrido revolucionario, valga de nuevo la formulación de Mendoza: “Ya a fines de 1910, los acontecimientos políticos y las acciones guerreras y revolucionarias fueron de tal calidad y en tal número, los cancioneros y trovadores populares los crearon en tal cantidad, que al hacer el recuento de estas producciones fue preciso reconocer que existía ya entre el género corrido una especie bien definida, la que hubo que clasificar como corrido revolucionario, y éste continuó con más ímpetu y vigor durante la segunda y tercera décadas”<sup>284</sup> [1956: 19]. Si, en efecto, el aumento productivo y el registro de gestas bélicas confieren al corrido revolucionario una indudable significación histórica, deben señalarse una vez más los factores semióticos y literarios que impiden asimilarlo en rigor al apogeo genérico. En primer lugar, la intensa fertilidad creativa no se debe, como quiere Mendoza, a la intensidad y variedad de los hechos, sino más bien a las condiciones de producción masiva que alcanzan su auge durante ese tiempo. Por ello mismo, este tipo no ha de considerarse expresión genuina popular; sin perjuicio de que haya textos de asunto revolucionario aceptados popularmente de larga vida y calidad, y de que sean éstos los que han contribuido en mayor medida a la fama del género, las loas al corrido revolucionario como voz pura del pueblo se contradicen con el hecho de que sus textos sean los principales agentes del debilitamiento folclórico; dicho de otro modo, lo más notable de esta época de esplendor es precisamente la vulgarización del corrido, con la consiguiente convivencia de la oralidad primaria y la mixta, la creación popular y la culta, de lo propagandístico y lo testimonial puro, etcétera. Además, la exaltación populista lleva aparejada

---

<sup>284</sup> Nótese que la inclusión en este periodo de la “tercera década” contradice la afirmación de la decadencia del género “de 1930 hasta la fecha” que hace Mendoza en 1954.

la consideración de los textos como documentos históricos veraces, lo cual dista mucho de ser exacto, y, como acaba de comprobarse en el planteamiento de un investigador por lo demás tan riguroso como Paredes<sup>285</sup>, el talante heroico de las composiciones se ha tomado por la quintaesencia de la épica, cuando también aquí se constata un distanciamiento de su idea original en el contexto folclórico auténticamente popular. Es más, al margen de esta vertiente narrativa, el corrido (de tema) revolucionario se caracteriza igualmente por la introducción en el género de piezas de carácter expositivo donde, en lugar de un relato, se despliega una argumentación ideológica, lo cual, aunque pueda como sabemos proceder de la décima de raíz folclórica, es obra de autores cultos y en ningún caso asimilable al terreno épico. Por último, el mismo tema se expresa desde muy distintas ópticas, y no sólo desde la oficial prevalente *a posteriori*: los contenidos revelan posturas favorables a distintas facciones enfrentadas, y ya se ha mencionado el ejemplo de los corridos *cristeros*, de asunto revolucionario por cuanto cubren un aspecto concreto del mismo conflicto, pero cuya ideología es contraria a la de la Revolución triunfante<sup>286</sup>.

La percepción del corrido de tema revolucionario como modelo expresivo épico-histórico y popular por excelencia del género supone no sólo una imagen desajustada de esta variedad temática, sino la fagocitación de las restantes que se dan en el mismo periodo. Naturalmente, si ya en la fase decimonónica hay asuntos novelescos o cronísticos de intención sensacionalista, éstos no pueden sino incrementar su número en el marco comercial que domina la etapa revolucionaria. Pero el problema epistemológico que genera la canonización del tema va más allá del desconocimiento de las demás clases genéricas (temáticas, funcionales, de transmisión), pues el prestigio de aquél comporta la minusvaloración de éstas, y así el estigma de *decadentes* de los textos creados posteriormente, aunque muchos no se diferencien de sus equivalentes de la etapa asimilada a la cumbre genérica.

---

<sup>285</sup> La crítica que viene ejerciéndose de las teorías de Mendoza y Paredes a este respecto no pretende desacreditar a las dos máximas autoridades en el corrido, a quienes se debe sin duda gran parte del conocimiento científico del género, sino tan sólo poner de manifiesto el poderoso efecto de arrastre de la visión nacional-populista, que, además de suscitar numerosos textos meramente propagandísticos carentes de toda utilidad en los ámbitos literario y semiótico, llega a afectar algunas apreciaciones de los investigadores más solventes.

<sup>286</sup> Tal vez por ello, o, más precisamente, por la marginalidad que implica tal disenso, estos corridos se han creado, transmitido y preservado de manera más tradicional que muchos de los revolucionarios canónicos, como nos indicaba Altamirano en pasaje citado.

#### 4.2.4 El período postrevolucionario: una presunta decadencia

La enunciación explícita de la decadencia que hace Mendoza en su citada periodización del género es de por sí ilustrativa de la tesis a la que se viene aludiendo, si bien debe tenerse presente que el estudioso se apoya al menos en un intenso conocimiento y escrutinio del corrido, lo cual no es representativo del planteamiento habitual de la cuestión, que suele acometerse de acuerdo con consideraciones históricas y políticas no comprobadas en los textos, y que se ilustra aquí con otras citas con el fin de reflejar su abundancia, así como su persistencia en el tiempo, ya que, si Mendoza se pronuncia en los cincuenta todavía al calor de la estela revolucionaria, muchos años después se sigue enarbolando la certeza incierta.

Un ejemplo relativamente moderado es el de C. Esparza, quien en su antología y comentario del corrido zacatecano afirma que el género “comienza a declinar debido a que sus versiones se hacen novelescas y a que su función informativa es rebasada por medios más rápidos y efectivos, por lo cual ya no será utilizado para narrar hechos heroicos, sino simplemente como medio propagandístico en las campañas políticas o como embajador folclórico en eventos culturales y sociales; pero las viejas versiones, aquéllas más emotivas, dramáticas y reales, no se pierden” [1976: 9]. Aparte del discutible punto de partida épico con desarrollo hacia lo novelesco, y de la identificación del clasicismo con lo “emotivo” y “dramático”, rasgos aplicables a casi todo corrido, resulta que, cuando detalla su eficaz recogida de 206 textos de transmisión oral en el estado de Zacatecas, salvo “La toma de Zacatecas”, lógicamente, casi todos los que menciona como los más recurrentes o los recolectados de forma completa (“Belén Galindo”, “El gran descarrilamiento”, “Lino Zamora”), son novelescos o cronísticos vulgares.

Un caso extremo, aunque no único, lo representa L. Aubage en su ensayo sobre la crisis del género desde los cuarenta [1976: 35]:

El corrido se vuelve una forma de expresión convencional que cultiva el espectáculo de todas las desviaciones (carácter mórbido y gusto por lo macabro –cosas muy diferentes de la tradicional fascinación mexicana por la muerte-, desplazamiento imaginario del erotismo y transferencia sexual en valores mixtificadores, sumisión a la fatalidad y a las catástrofes, resignación, pasividad y respeto al status quo del orden de las cosas), de la inframitología y de la subcultura de las masas tal como uno las puede



encontrar en las telenovelas y la prensa amarillista. El Corrido se deshace de su razón histórica de ser (inmortalizar el destino nacional y social de México) para convertirse, en el mejor de los casos, en una colección folklórica de recuerdos revolucionarios, o en una novela de aventuras, y en la peor de las situaciones, en el receptáculo de todos los desperdicios de la enajenación.

Algunas aseveraciones son puros despropósitos (el confuso enfoque freudiano-sexual de una cuestión casi inexistente en el corrido; la sumisión... ¿es posible la insumisión a una catástrofe natural?); otras, rigurosamente falsas, como que los corridos posteriores a 1940 son respetuosos con el *status quo*, al menos en mayor grado que muchos de asunto revolucionario; y otras, las referidas a la naturaleza popular y de masas del género, podrían suscribirse si se expresaran con menos metáforas de censor del *arte degenerado*, y, sobre todo, asumiendo que lo descrito es el proceso común a toda poesía y música populares en el siglo XX, incluyendo el corrido desde sus comienzos, y no consecuencia de su pérdida de “razón histórica”, existente sólo *a posteriori* en los escritos-sermón de vena nacionalista.

Mas estos pronunciamientos iracundos no son corrientes en los trabajos de calidad académica, como demuestra la postura de Paredes, quien, si asigna el más alto valor al talante épico y concuerda por tanto en su decaimiento en el tramo postrevolucionario, habla tan sólo de un “estado de preservación”, como hace en terminos semejantes y con idéntica prudencia J. Limón al referirse a una “actividad residual” [1986: 9]. Aún así, la contestación de la idea de una trayectoria descendente es inusual hasta fecha muy reciente, y, aunque se encuentra esbozada p. e. en los ensayos de Avitia [1997, I: 32] y G. Hernández [1992: 326-7], sólo J. Nicopoulos, en un artículo de elocuente título (“The Heroic Corrido: A Premature Obituary?”), proporciona una revisión completa.

Nicopoulos empieza por examinar las enunciaciones de decadencia más sobresalientes, en particular las de Mendoza y Paredes, haciendo hincapié en su fundamento, i. e., en la identificación de lo heroico con lo genuino, así como en los rasgos tradicionales que expresan la esencia épica de acuerdo con los principales investigadores de la forma genérica. Hecho esto, dirige su mirada a las manifestaciones del corrido a partir de 1940, no hallando en este decenio ni el siguiente textos nuevos que respondan al molde heroico encumbrado, lo cual explica por la desaparición de un contexto sociocultural propicio; sin embargo,

atendiendo a la incipiente industria discográfica, subraya la conservación del corrido tradicional, como hacen Hernández, Strachwitz o el mismo Paredes en relación a los años treinta: “Desde finales de los años cuarenta en adelante hubo una increíble proliferación de pequeñas discográficas en EE.UU., muchas propiedad de empresarios mexicoamericanos, que editaron cientos, si no miles de corridos [...y que] tuvieron un papel crucial en la preservación del corrido heroico. [...] De hecho, un estudio sistemático bien podría revelar que su contribución en los cincuenta excedió la mera preservación del corrido heroico en un estado residual, pues ya entonces se dedicaban también a la producción y difusión de textos nuevos”<sup>287</sup> [1997: 120].

La nueva creación de corridos de carácter épico o sociohistórico prolifera en todo caso a partir de 1960, asegura Nicopopulos, quien señala un ciclo sobre el asesinato del presidente J. F. Kennedy en 1963 (recogidos y comentados en una monografía por D. Dickey [1978]), que asigna al tipo del panegírico del héroe fallecido<sup>288</sup>, y sobre todo los de protesta social de finales del decenio, como los relativos a la lucha agraria en California liderada por César Chávez, o el célebre “Los rinches de Texas” (Willie López), clásica expresión del conflicto fronterizo. Iniciados los setenta, destaca los dedicados al movimiento guerrillero de Lucio Cabañas en Guerrero, de los que recopila una docena de muestras, haciendo un minucioso comentario de “El Tigre de Atoyac”; los primeros narcocorridos, analizando asimismo en profundidad “El rey de la pipa roja”, ejemplo pionero procedente de Tierra Caliente (región serrana de Guerrero y Michoacán); y, en general, el renovado vigor de los textos de neta impronta heroica que narran conflictos entre el pueblo y las autoridades, que ilustra con el escrutinio de “La muerte de Juan Ortíz”. De todo ello concluye [Ibíd.: 134-5]:

Una lucha épica se sucede día tras día entre la gente de las culturas rurales tradicionales en México y las fuerzas del gobierno central, que son vistas como “extraños entrometidos” de igual modo que lo eran los *rurales* o los *rinches* para la gente de la frontera a principios de siglo según lo describiera

---

<sup>287</sup> “From the late 1940’s on there was an incredible proliferation of small labels in the United States, many owned by Mexican-American businessmen, which issued hundreds, if not thousands, of corridos. [...] played a crucial role in the preservation of the heroic corrido [...] in fact, systematic study may well reveal that their contribution in the 1950s already went beyond preserving the heroic corrido in a residual state, and actually included the production and dissemination of new texts”.

<sup>288</sup> Nicopoulos apunta que, si los textos no llegan a alcanzar una condición épica pura, ponen de manifiesto la robusta salud del corrido y la prolija actividad de algunos compositores poco conocidos de esos años, como Willie López, José Morante y Salomé Gutiérrez. [1997: 121]

Paredes. Con independencia de que haya o no una “revolución” reconocida en marcha, lo que McDowell define aproximadamente como la comunidad del corrido concibe estos encuentros violentos en términos épicos, como un conflicto entre quienes viven de acuerdo con los valores tradicionales y los que pertenecen a las fuerzas “corruptas” de los “fuereños”. [...] A ambos lados de la frontera internacional, el obituario del corrido heroico pronunciado en los años cincuenta se ha revelado en efecto prematuro.<sup>289</sup>

Aunque en este remate Nicopoulos se centra en los aspectos contextuales que definen el corrido épico en su concepción folclórica, es preciso insistir en que la excelencia de su ensayo reside también en la selección y afinado análisis comparativo de los textos modernos con el modelo heroico, de suerte que, a diferencia de la mayoría de los vaticinios meramente especulativos sin refrendo textual, sus conclusiones resultan tan nítidas como fundadas. De acuerdo con ellas, puede decirse que lo único que pierde el corrido a partir de los años 40 es su prestigio institucional como emblema nacional populista, o, más bien, el favor de los propagandistas que lo habían fomentado. Su creación y recepción auténticamente populares, en cambio, apenas se ven alteradas, más allá de las variaciones temáticas que imponen los nuevos tiempos.

Un ejemplo desde la perspectiva de la recepción, aprovechando el trabajo de Nicopoulos, surge del cotejo entre el ciclo de corridos sobre Lucio Cabañas y su revuelta popular en Guerrero, y la serie de la compositora e intérprete Judith Reyes acerca del movimiento estudiantil de finales de los sesenta y la masacre de Tlateloco perpetrada en 1968 por la policía y el ejército. En cuanto a los primeros, el investigador subraya su prohibición por el PRI a través del sindicato oficial de músicos, en lo que constituye un notable antecedente de lo que sucederá con el narcocorrido a partir de los ochenta, lo cual no impidió su amplia difusión oral en las zonas rurales<sup>290</sup>, ni fonográfica en cintas de una pequeña discográfica capitalina [1997: 124-5]. Los de Reyes, por el contrario, a

---

<sup>289</sup> “An epic struggle goes on day after day between the people of traditional, rural cultures in Mexico and the forces of the central government, viewed just as much as ‘interloped outsiders’ as either the *rurales* or the *rinches* were by the border people described by Paredes in the early century. Regardless of whether or not there happens to be a recognized ‘revolution’ in progress, what McDowell loosely defines as the corrido community conceives of these violent encounters in epic terms, as something between those who live by traditional values and those who live by the ‘corrupt’ forces of the ‘outsiders’. [...] On both sides of the international frontier, the obituary pronounced on the heroic corrido in the 1950s has proved to have been premature indeed”.

<sup>290</sup> Nicopoulos afirma haber oído él mismo corridos sobre Cabañas en las cantinas y autobuses nocturnos en Guerrero a principios de los setenta, y cita a C. Héau, quien asegura que, a pesar de la completa censura en los medios de masas, el ciclo ha pervivido en la tradición oral y aún se escucha “hasta en las playas de Acapulco” [1991: 58].

pesar de la buena acogida en los medios cultos urbanos y su presentación como ejemplo de revitalización del género en el sentido funcional de sintonía con el pueblo y los ideales insurgentes, nunca fueron populares ni circularon oralmente en México; A. González asegura haberlos conocido en París, en una edición de *Musiques du Monde*, y no por su difusión en el movimiento estudiantil ni su presencia en la calle<sup>291</sup>.

Naturalmente, podrá objetarse que Reyes es compositora culta y la rebelión estudiantil cosa de jóvenes burgueses, mas también los autores de corridos de asunto revolucionario eran en su mayoría letrados, y en la Revolución, salvo Villa y Zapata, los héroes y líderes sobre quienes se canta son igualmente de extracción burguesa, por tratarse de políticos instruidos o militares de carrera. Si a ello le sumamos que el contenido ideológico no difiere demasiado en ambos casos, y que el estilo de Reyes no es inferior en su imitación al de algunos escritores de hoja suelta, cabe poner en duda no ya la decadencia del género tras el *periodo* revolucionario, sino la misma validez del corrido de *tema* revolucionario como modelo del esplendor genérico: aunque la excepcional confluencia de intereses políticos propicia como se dijo la recepción popular de creaciones vulgares, pocas llegan a tradicionalizarse o circular en la oralidad semifolclórica, siendo pues, en todo caso, el patrón original decimonónico el referente adecuado para calibrar la persistencia de la genuina épica popular. En la medida en que ésta renace, como muestra Nicopoulos, en los textos sobre Lucio Cabañas y el narcocorrido, parece razonable negar la decadencia en la etapa postrevolucionaria y, más todavía, afirmar cierta recuperación de la esencia folclórica del género a partir de los setenta.

No obstante, la datación del inicio de una cuarta fase en el desarrollo del género a comienzos de los setenta, y su fundamento en la recuperación de las trazas folclóricas (formales, temáticas, semióticas), parecieran desembocar en la misma idea de decadencia del periodo anterior, aunque sea por otra vía de razonamiento. Así, es preciso recordar que, si el argumento de quienes afirman el declive se basa en el criterio de la presencia de lo épico en los textos (razón por la cual Nicopoulos acomete su refutación desde ese punto de vista), tal elemento, aún tomado en su carácter primigenio folclórico y no en el vulgar y

---

<sup>291</sup> Comunicación personal, marzo de 2006.

nacionalista que impera en la etapa revolucionaria, no constituye el único para evaluar la naturaleza y evolución del corrido.

Por consiguiente, respecto a la etapa del medio siglo, llamada también *postrevolucionaria* por el prestigio y explosión productiva de la precedente, cabe decir que, en su transcurso, de la tradición oral siguen recolectándose corridos, novelescos los más, épicos-históricos otros, y algunos que son romances preservados durante siglos; Aumenta el número de composiciones populares sobre sucesos espectaculares, propagandísticas y laudatorias con poderes locales, y algunas burlescas, la mayoría perdidas por su contingencia; El corrido continúa siendo prestigioso para los compositores cultos, que crean nuevos textos de homenaje o inspiración modélica (es el caso mencionado de José Alfredo Jiménez, entre otros) o lo emplean transformado profusamente en su obra (como hace Óscar Flores en sus sátiras urbanas del Distrito Federal), y sobre todo para los *ingenios menores* profesionales del género, que acometen una intensa producción en efecto desprovista de contenido sociohistórico por la desaparición del marco necesario, mas no de talante épico en su recreación vulgarizada del heroísmo primitivo, como revela el extraordinario caso de Víctor Cordero, cuyos corridos facticios se tienen por canónicos, en buen grado por su sabor popular heroico; Además, el desarrollo de los medios de comunicación de masas catapultó al corrido, que es difundido ampliamente en la radio, grabado en casetes y discos a medida que progresa la industria, y tiene una fuerte presencia en el cine y la televisión; los grandes intérpretes populares, de Jorge Negrete a Chavela Vargas, no descuidan el género en sus repertorios, con predilección por los temas novelescos y más emotivos, muchos creados en esa misma época, aunque canten asimismo corridos antiguos.

Todas estas manifestaciones pertenecen, se quiera o no, al género corrido, y su valoración debe partir, más allá del marco histórico, del contexto productivo y semiótico, y por supuesto de su naturaleza literaria popular inserta en una tradición formal y temática mixta. Desde este punto de vista, la tercera época del corrido supone una clara continuidad con la anterior, salvo en la abundancia de los temas épico-históricos, lo cual, una vez más, no es motivo suficiente para afirmar su decadencia.

### 4.3 Cartografía del corrido

La ubicación geográfica del corrido en el ancho territorio mexicano, que comprende, en cuanto a su presencia, el hoy estadounidense perteneciente a México hasta 1848, es un último factor contextual relevante. Por supuesto, la dimensión espacial está ligada a la temporal, pues trazar un mapa del corrido equivale a determinar las zonas donde ha existido tradición genérica, que es obra del tiempo, y también porque la evolución cronológica conlleva cierto movimiento en el espacio. Sin embargo, a pesar de los matices que cabe observar y las diferencias de intensidad en algunos momentos, las áreas más productivas han sido prácticamente las mismas desde los inicios del género.

Precisamente, en la cuestión de los orígenes se da un particular vínculo entre los aspectos temporal y espacial, debido a la hipótesis de Paredes que sitúa el nacimiento del género en la región fronteriza norestense a orillas del río Bravo o Grande, según se mire. En efecto, su estudio del corrido fronterizo lo lleva no sólo a distinguir la tradición heroica de esa región de la del resto de México, sino a considerarla más apegada al modelo folclórico surgido del romance, de lo que se deriva su percepción seminal [1958a: 140-1]:

Que el corrido mexicano dio sus primeros pasos en la frontera sur del río Grande –impulsado por el conflicto fronterizo– es una tesis que nunca se podrá probar terminantemente, pero que merece consideración. [...] Sería casi un milagro que hubiese brotado de repente en dos lugares distintos en dos momentos distintos. O el corrido fronterizo debe su existencia a la forma aparecida en el México central, o el corrido de México central está en deuda con el más localizado texanomexicano. Hasta que se recojan auténticos corridos que daten de fechas anteriores al ataque de Cortina a Brownsville [1859] y los transportes de ganado a Kansas [desde 1867], la teoría de que el desarrollo del corrido de México central se ha visto influido por la tradición texanomexicana es plausible.<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> “That the Mexican *corrido* went through its first stages on the Lower Rio Grande Border – under the impulse of border conflict- is a thesis that could never be definitely proved. But it is one worthy of consideration. [...] It would be little short of wonderful if the *corrido* had suddenly come into being at two different places and two different times. Either the Lower Border *corrido* owes its existence to the Greater Mexican form, or the Greater Mexican *corrido* is indebted to the more localized Texas-Mexican ballad. Until true *corridos* are collected in Greater Mexico that go back farther than Cortina’s raid on Brownsville and the cattle drives to Kansas, the theory that the development of the Greater Mexican *corrido* has been influenced by Texas-Mexican balladry is a plausible one”. “*Lower Border*” designa no el lado sur de la frontera, sino el gran valle final del río Grande antes de su desembocadura, que constituye el núcleo y paradigma de la interacción fronteriza. Con “*Greater Mexico*” Paredes se refiere al territorio político mexicano, o a su meollo central e histórico para distinguirlo del México fronterizo, que incluye el que quedó del lado texano, razón por la cual se ha traducido por “central”.

Como se ha reconocido, la base material demostrativa del estudioso confiere a sus argumentos una solidez inusual en los estudios corridísticos, difícilmente objetable, si bien en este caso puede replicarse, como hace Simmons en el marco de la mentada polémica, la premisa de la *aparición súbita*, que Paredes aduce por la señalada falta de muestras del género consolidado anteriores al último tercio del siglo XIX, pero que no significa que dichas muestras primeras respondan a un brote repentino; como el propio Paredes acredita con solvencia para el caso de su corrido fronterizo, éste se configura por la herencia recibida de distintos tipos del romance y otros géneros populares orales, es decir, por su inserción en una tradición literaria que, a pesar de las diferencias regionales, la posible disparidad cronológica en la cristalización y la disponibilidad de ejemplos textuales probatorios, es esencialmente la misma en el territorio de la antigua Nueva España. Dicho de otro modo, la cuestión del origen genérico podrá plantearse en términos de precedencia temporal de unas zonas sobre otras, pero ello no implica que las más precoces hayan influido en las más tardías, sino que aquéllas han digerido la influencia de los géneros antecesores con mayor premura; lo plausible, entonces, es presumir la diversidad de ritmos de desarrollo, lo cual no permite empero atribuir una prelación significativa a un entorno geográfico dado, dentro de las zonas que atesoran una producción notable, claro está.

Mendoza ve por su parte en el estado de Michoacán el núcleo geográfico del género, no en términos de antigüedad sino de solidez de sus tradiciones musicales populares: “Michoacán es en nuestro país la zona que aparece como más rica, musicalmente considerada, no sólo en cuanto a la música indígena, cuyo valor es innegable, sino en lo que respecta a la implantación de la cultura musical española: vemos así que en su seno florecen muchos géneros derivados indudablemente de formas hispánicas. [...] Por lo antes dicho, no me parece aventurado señalar que la tierra del corrido entre nosotros es propiamente Michoacán” [1939: 151-2]. No obstante, admite también la idea de A. Duvalier, quien amplía dicho núcleo, incluyendo, además de Michoacán, los estados de Jalisco, Guanajuato, Querétaro y San Luis Potosí [1937a: 13].

Aunque juzgo más apropiado para el escrutinio de la distribución geográfica el criterio de la implantación tradicional que el del origen, las tesis de Paredes y Mendoza/Duvalier resultan complementarias, por cuanto, de hecho, los focos

del corrido han sido las áreas central y norteña de México. Mas la designación de estos dos grandes polos es aún muy vaga, ya que, sumados ambos, ocupan al menos dos tercios de la extensión del país, incluso tres cuartas partes largas si se incluyen los estados hoy pertenecientes a EE.UU. De otra parte, antes de delimitar áreas concretas, conviene un apunte explicativo de la ausencia o la escasez del género en las demás zonas, y la fortaleza en las principales, a saber: el contexto en que éste se consolida en el siglo XIX es el de los conflictos sociales que se producen en las altas sierras, altiplanos y grandes extensiones, y tienen por protagonistas no tanto a indígenas y campesinos como a mestizos o criollos relacionados con el entorno ganadero, o vaquero, que han recibido además la tradición armada y rebelde fermentada en la primera mitad del siglo; ello explica las similitudes argumentales e ideológicas con el *western* de los primeros textos épicos y la vital importancia del caballo, entre otros aspectos, así como la observación de Avitia de que la única zona donde no se han recogido corridos sea la península del Yucatán [1997, I: 21-2], a la que, salvo excepciones, cabe sumar Chiapas, Tabasco, y el este o sureste<sup>293</sup> de Oaxaca<sup>294</sup> y Veracruz, todas regiones subtropicales más bien pantanosas, o cuyas elevaciones forman parte de la selva impracticable para la caballería, muy distintas pues de los parajes serranos secos, de difícil acceso por las colosales dimensiones de las montañas y su abrupto terreno, que son el marco natural donde se desenvuelven las historias del primer corrido.

La referencia cronológica no equivale a retomar la cuestión del origen, sino a reconocer la incidencia del factor temporal en el espacial a medida que avanza el género, sobre todo por lo que se refiere al estallido de la difusión

---

<sup>293</sup> Téngase presente que, desde Guatemala hasta pasado el Istmo de Tehuantepec, la tierra mexicana discurre en horizontal de este a oeste, para luego dar un giro brusco y ensancharse avanzando en sentido sur-norte, de manera que, en contra de la impresión cartográfica que solemos tener, los estados *selváticos al sur* de los altiplanos centrales se encuentran más bien al sureste, cuando no directamente al este, como Tabasco, e incluso al este-noreste, como la península del Yucatán, donde p. e. la ciudad de Mérida se halla en una latitud superior a la del Distrito Federal o Guadalajara. La inminente mención de casi todos los estados mexicanos y las varias indicaciones geográficas hacen aconsejable para quien no esté familiarizado con el mapa de México tener uno a la vista al recorrer estas páginas, que habría incluido aquí si no constituyese un anacronismo en la era digital, además de una opción más incómoda que el cotejo, pues obligaría a hojear adelante y atrás en este mismo documento.

<sup>294</sup> Una rara excepción en Oaxaca son las composiciones de la región zapoteca en el sur del Istmo de Tehuantepec, realizadas por juchitecos en su propia lengua y próximas al corrido en contenidos y funciones sólo. Naturalmente, su existencia ha servido para refutar el influjo del romance en el corrido. Existen dos pequeñas antologías de idéntico título y año de publicación, *Corridos del Istmo* [1980], debidas a V. de la Cruz y a M. Matus/F. Toledo.



masiva primero en hojas sueltas y luego en grabaciones, que reduce la lejanía física e imprime su homogeneización a escala nacional. De ahí que deba distinguirse entre la cartografía de producción del corrido y la mera alusión geográfica en el contenido de los textos, ya que, como apunta Avitia, “muchos de los corridos sobre sucesos de provincia eran inventados en la Ciudad de México, y esta situación propició que existieran corridos sobre sucesos acaecidos en lugares donde no existía la tradición corridista” [1997, I: 21]. La observación vale asimismo para los textos de tema revolucionario y político.

Junto a las regiones sureñas y selváticas, han de excluirse las costeras, cuya baja intensidad corridera se debe tanto a las condiciones sociopolíticas menos aptas para el surgimiento del corrido como al factor de la implantación tradicional, porque, según se indicó a propósito de la distribución del romance en América, en las costas a tales latitudes suelen predominar otros géneros, como el son o el huapango, de fértil presencia en Veracruz y Tabasco, p. e.<sup>295</sup>. Naturalmente, muchos estados ribereños del Pacífico, de Guerrero a Sonora, destacan en la geografía del género, pero esto se debe a la proximidad de la Sierra Madre Occidental a las costas, donde se da una considerable recepción de corridos cuyo fermento y contexto creativos se encuentran no obstante montaña arriba; lo mismo es aplicable a Tamaulipas en el Atlántico, si bien allí las estribaciones de la Sierra Madre Oriental distan mucho más del litoral, pudiendo inferirse que la vitalidad deriva de su condición fronteriza. Asimismo, es preciso mencionar una curiosa excepción, el *corrido afromestizo* de la Costa Chica, franja que comparten los estados de Guerrero y Oaxaca, donde los únicos habitantes de raza negra llegados como esclavos, en su aislamiento, han conservado fórmulas y giros lingüísticos de neto arcaísmo procedentes de géneros orales, sobre todo del romance, en la elaboración de sus corridos, cuyo número es por lo demás limitado, residiendo así el interés en lo singular del fenómeno, y no en el vigor de su tradición<sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> Mendoza precisa: “Es un fenómeno bien observado el que regiones donde dominan propiamente la canción, el gusto, el son, el huapango, la zandunga, la bomba, el cantar, o alguna otra manifestación preponderante, no presten mucha atención a los corridos” [1939: 151]. Con todo, existe una monografía regional del estado de Veracruz, de G. Trigos [1989].

<sup>296</sup> Sobre el corrido afromestizo, véanse M. Gutiérrez Ávila [1988], G. Moedano [1988] y McDowell [2000].

Atendiendo ya a los grandes focos donde vive el género, y comenzando con el que llamaremos *central*, ni que decir tiene que su fuerza procede de la suma de los factores considerados, pues su centralidad, más sociocultural e histórica que geográfica, le otorga un papel protagonista en la recepción y recreación de las tradiciones orales hispánicas; favorece las condiciones para que se den los conflictos sociales rurales que impulsan la épica decimonónica; constituye un escenario privilegiado de los sucesos históricos desde la Independencia hasta hoy recogidos en los textos; y, por la presencia del Distrito Federal y muchas ciudades principales de México, integra el meollo de producción vulgar a escala masiva, impresa y fonográfica. En su seno pueden distinguirse, con titubeos ante las múltiples intersecciones, tres zonas diferenciadas.

La Ciudad o el Valle de México no precisa de ponderación en cuanto a su importancia en todos los sentidos semióticos, desde la creación, salvo la de tipo folclórico, hasta el consumo o recepción, pasando por la difusión nacional e internacional del corrido<sup>297</sup>. Una segunda zona, en cambio, integrada por los estados aledaños al Distrito Federal salvo por el oeste, participa con menor intensidad, o de manera *sui generis*, como ilustra Mendoza: “En los estados del centro: Puebla, México [Estado], Hidalgo, Tlaxcala y Morelos, el corrido se manifiesta en formas muy diferentes; acepta otros metros literarios y en consecuencia otros compases, resultando de esto que el corrido en dicha zona se ve influido por otra música y otra literatura” [1939: 153]. Entre las formas diferentes a las que alude el folclorista ha de contemplarse la bola suriana, típica como se dijo de Morelos y algunas comarcas de Guerrero, mientras que en los demás estados se trata de corridos menos tradicionales que incorporan más rasgos líricos, así como de una menor fertilidad, siendo escasos los temas clásicos –de cualquier periodo– aportados desde allí al *corpus* del género<sup>298</sup>.

La otra zona central neurálgica corresponde pues a las llamadas regiones de Occidente y El Bajío, constituida la primera por partes de Guerrero, Michoacán y Jalisco, y la segunda por los valles mesetarios de Querétaro,

---

<sup>297</sup> Si bien carece de sentido hablar aquí de estudios o antologías *regionales*, las ediciones de pliegos sueltos, como las de E. Guerrero, u otras colecciones de textos vulgares similares, bien pueden tomarse por el estilo capitalino dominante en el corrido de transmisión oral mixta. Aunque de criterio compilatorio histórico y temático, debe mencionarse la antología comentada de Avitia *Corridos de la capital* [2000].

<sup>298</sup> De los aquí mencionados, sólo el Estado de México cuenta con antología regional propia, o antologías, pues a su corrido ha consagrado M. Colín múltiples colecciones y estudios [1948, 1949, 1952 y 1972].

Guanajuato y Aguascalientes, y algunas comarcas de Jalisco y Michoacán, de nuevo, que dibujan un arco en sentido noroeste visto desde el Valle de México. El Estado de Guerrero, ya se ve, ostenta una rica singularidad, compartiendo con Oaxaca en sus costas el raro corrido afromestizo, con Morelos el cultivo de la *bola*, y con Michoacán la región de Tierra Caliente, cuna de corridos épicos de valientes desde el inicio del género hasta el narcocorrido de hoy<sup>299</sup>; retratado ya Michoacán en su tradicionalidad primordial, tampoco Jalisco, cuna del mariachi, necesita presentación, constituyendo la prolongación natural del eje centro-noroeste y siendo su capital Guadalajara, segunda ciudad del país, con lo que ello implica en términos de difusión y consumo industriales de masas<sup>300</sup>. El Bajío posee a su vez una de las tradiciones culturales más ricas del país, y gran protagonismo sociohistórico en el siglo XIX, la Revolución o los movimientos cristero y sinarquista, que no ha decaído hasta hoy y abandera tal vez el estado de Guanajuato, en lo que respecta al corrido<sup>301</sup>.

El otro pilar geográfico lo conforma el corrido *norteño*, cuyo territorio es hasta cuatro veces mayor que el central, máxime si se incluye el *lado* hoy estadounidense. El Norte tiene una marcada personalidad cultural, distinta en muchos aspectos de la del centro y el sur, en la que no cabe adentrarse aquí, pudiendo tan sólo recordarse que el relieve de la cultura ranchera y vaquera, sumada al espíritu rebelde que fomentan la lejanía de los centros de poder y la tradición de autonomía aparejada, hacen del corrido norteño decimonónico el prototipo heroico del género, que se ajusta además con facilidad en su tránsito al periodo revolucionario, ya que muchas de sus gestas tuvieron por escenario las ciudades y campos de batalla de la vasta zona septentrional del país. A ello

---

<sup>299</sup> Sin embargo, mientras que existen los varios estudios indicados acerca de la variedad afromestiza, y C. Serrano ha tratado la bola [1952a, 1989] y el romance en el estado [1951], el corrido épico o de estilo clásico no se ha abordado extensamente, aunque sí se dispone de las observaciones mencionadas de Nicopoulos, y de dos capítulos de E. Wald en su *Narcocorrido* [2001], uno sobre los corridos populares cantados en los autobuses regionales, y otro sobre los temas guerrilleros actuales de la zona de Atoyac, en la estela de la serie de Lucio Cabañas.

<sup>300</sup> No hay empero, hasta donde sé, ninguna monografía o artículo sobre el corrido jalisciense, ni tampoco, claro está, del pequeño estado costero vecino de Colima. En cuanto a Michoacán, aparte de que los estudios citados en la nota anterior sobre Guerrero lo incluyen cuando se trata de la región de Tierra Caliente, existen un artículo de T. Rico [1948] que no he alcanzado a consultar, y la introducción y muestras presentes en el *Cancionero Michoacano. 1830-1940* de A. Ochoa y H. Pérez [2000], que incluye canciones, coplas, cantos y corridos.

<sup>301</sup> De hecho, Querétaro y Aguascalientes carecen también de antologías específicas, mientras que el corrido en Guanajuato ha sido amplia e incisivamente estudiado por J. D. Razo [1983a, 1987, 1995, 2006, 2007].

hay que añadir el peso de la dimensión fronteriza, que imprime en los corridos norteños, épicos o expositivos, el signo del conflicto intercultural o identitario, el cual se hace referencia ideológica en el género, y en su concepción como vehículo expresivo del sentir nacional mexicano por excelencia.

De otra parte, el término *norteño* es musicalmente particular, pues designa un estilo distinto del tradicional en el que se ha interpretado el corrido, con guitarra básicamente, y acompañamiento con percusión, instrumentos de viento o violines, como es el caso del mariachi y otros modos musicales; el norteño se caracteriza en cambio por el uso del acordeón y el bajo sexto<sup>302</sup>, que confieren a la interpretación mayor viveza y sonoridad, lo cual se adapta mejor a la grabación fonográfica. Originaria del noreste, la *música norteña* se ha ido imponiendo a lo largo del siglo XX como la variedad popular típica de México entero, sobre todo de cara al exterior, y en especial al enorme mercado estadounidense; aunque en este estilo interpretativo se tocan diversos géneros (ranchera, huapango, polka, redova, etc.), su aceptación popular y comercial ha suscitado una asociación corrido-música norteña muy beneficiosa para el prestigio y la propagación del género.

En el mapa del corrido norteño puede establecerse también una bifurcación esencial entre el este y el oeste, si bien la distancia entre el centro y la frontera es tal que cabe distinguir dos regiones sucesivas en cada rama, cuando no tres si se estima que, más allá de la línea divisoria, fermenta un tipo de corrido distinto. El gigantesco ensanche del territorio a partir del área central del país, que supone que entre el punto más noroccidental y el más nororiental, a lo largo de la frontera, medien 3.185 km., invita incluso a una división tripartita, de la cual me abstengo empero por estimar que los estados *centrales*, Chihuahua y Coahuila, no exhiben una tradición lo bastante particular como para no poder asimilarlos a los ejes oeste y este. En todo caso, la distribución no se ajusta estrictamente a la geografía política, ni a una cómoda armonía geométrica, debiendo tomarse su dibujo a título orientativo.

---

<sup>302</sup> Se trata de un instrumento de 12 cuerdas agrupadas en seis pares, que tiene su antecesor en el *bajo quinto*, usado en el México central en el siglo XIX, procediendo ambos a su vez de las bandurrias y laudes españoles también de doble cuerda. La introducción del acordeón suele atribuirse en cambio a la emigración centroeuropea. Junto a estos dos instrumentos distintivos, el conjunto norteño incorpora habitualmente bajo, percusión, y saxofón en lugar de trompeta.

El primer segmento del eje oeste lo integran los estados de Zacatecas, Durango y Sinaloa<sup>303</sup>, que entroncan, por su gran relevancia, con el núcleo central-occidental. Esta se aprecia ya en el hecho de que las designaciones alternativas más comunes del género, *tragedia* y *mañanas*, provengan como se dijo de esta zona; por supuesto, las creaciones allí surgidas aportan ricamente al caudal del corrido desde la primera etapa decimonónica, no decaen en la revolucionaria, antes al contrario, y ostentan un papel protagonista en la contemporánea, tanto por la viva persistencia de la tradición local como por su recreación y difusión en EE.UU., en particular en California.

Al norte de esta terna, Sonora y Chihuahua<sup>304</sup> gozan de prestigio corridero parejo, si bien su aporte en la fase inicial es menor que el de sus vecinos al sur, y en la etapa revolucionaria, aunque constituyen el escenario de importantes batallas, las muestras no son tan abundantes ni su raigambre tan popular; así, cabe introducir aquí una dicotomía distributiva, asimilándose la producción en las áreas serranas sureñas a la de Sinaloa y Durango, con los cuales integran una misma región geográfica y sociocultural, y dándose una progresiva merma en la intensidad a medida que la alta montaña se diluye en elevaciones menores, llanos y desiertos en su camino hacia la frontera. En ésta, la vitalidad aumenta por supuesto en los núcleos urbanos, mas tampoco en este caso, con la excepción de Ciudad Juárez-El Paso (Chihuahua -Texas) y en menor grado de Nogales (Sonora/Arizona), es equiparable a la del tramo final del Bravo en la zona noreste, precisamente porque, desde Ciudad Juárez hacia el oeste, la ausencia de un río caudaloso hace que esa región desértica sea poco apta para el asentamiento humano, y así el desarrollo de tradiciones sólidas; con

---

<sup>303</sup> Sobre Zacatecas se dispone de la amplia antología citada de Esparza [1976], y un artículo sobre su corrido revolucionario de la reputada folclorista C. Díaz de Ovando [1946]. De Durango, contamos con dos monografías de Avitia, una general sobre el estado [1989] y otra sobre la comarca de La Laguna [1994], una antología del escritor y corridista culto F. Castillo, que compila corridos y canciones del XIX [1945], y otra más de los temas revolucionarios de E. Arrieta [1990]. Sinaloa, a pesar de su relevancia, no ha merecido estudios específicos, que yo sepa, salvo los relacionados con el corrido de narcotráfico actual, en el que el estado integra un tándem estelar con California, siendo protagonista de un capítulo de la monografía de Wald [2001], y mención invariable en toda aproximación a este tipo temático, y a la época actual. Nayarit, estado costero menor entre Jalisco y Sinaloa, tiene una modesta tradición lógicamente vinculada a la de sus prominentes vecinos, y ningún estudio dedicado de mi conocimiento.

<sup>304</sup> Para la única pero interesante monografía sobre el corrido en Sonora, véase M. Serna [1988]. Del corrido chihuahuense tampoco he encontrado texto alguno, y mucho menos sobre la Baja California, geográficamente parte del noroeste *alto*, de la que apunta Avitia: "Dada su baja densidad de población hasta épocas recientes, tiene producción de corridos, aunque en menor cuantía que en el México continental. [...] El metro y estilo de las composiciones bajacalifornianas obedece a las formas del corrido norteño" [1997, I: 20].

todo, el progreso técnico y la creciente interacción económica a lo largo del siglo XX han inducido un gran incremento de población en múltiples puntos de esta parte de la línea divisoria, y con él cierto vigor corridero, destacando sumamente Tijuana, tránsito principal de emigrantes y contrabando que la han convertido en los últimos decenios en cuna y referencia del corrido limítrofe, a la altura de las urbes fronterizas más legendarias<sup>305</sup>.

En la otra rama del corrido norteño, de dirección centro-noreste, la dualidad descrita se invierte, pues la región adyacente a la central, que comprende *grosso modo* San Luis Potosí y el sur de Nuevo León y Tamaulipas, atesora una tradición más débil que la de sus vecinos de El Bajío al sur, y sin duda que la del gran foco norestense formado por Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, el cual exhibe mayor intensidad cuanto más cerca se halla la frontera<sup>306</sup>. Sin perjuicio de que al sur de ésta bien entrados en México, máxime en torno a las ciudades capitales de Saltillo (Coahuila) y Monterrey (N. León)<sup>307</sup>, se registre una notable actividad productiva y difusora en todas las fases, puede asumirse con Paredes que el núcleo germinal de la zona se sitúa en las riberas del Bravo que separan Tamaulipas y Texas, sobre todo en el tramo entre las ciudades

---

<sup>305</sup> De oeste a este, además de Tijuana destaca en la frontera entre californias Mexicali, de muy reciente despegue mas hoy de gran tamaño y tránsito (su ciudad-espejo al otro lado, Calexico, es menor), escenario de algunos corridos. Entre Sonora y Arizona acompañan a Nogales (cuya ciudad-espejo homónima es también mucho menor) San Luis Río Colorado y las pequeñas pero matonas en el imaginario corridero Sonoyta y Agua Prieta. En Chihuahua, Juárez, sólo rebasada en población recientemente por Tijuana en toda la frontera, es tal vez la primera en prestigio corridero, sobre todo en combinación con su vecina texana, El Paso. Aunque el resto del tramo chihuahuense desde allí es más largo, y a pesar de estar formado ya por el río Bravo, no hay en él ninguna otra ciudad de relieve, salvo la pequeña Ojinaga, que tiene su solera. No obstante, la división bimembre fronteriza en oeste y este tiene su punto divisorio óptimo en C. Juárez, siendo pues todo enclave al este asimilable a la tradición nororiental.

<sup>306</sup> La afirmación es discutible en el caso de Coahuila, cuyas dos ciudades limítrofes de cierta envergadura, Ciudad Acuña y Piedras Negras, son menores que todas las principales del resto de estados fronterizos, y de escasa resonancia corridera, mientras que Saltillo y Torreón son focos de cultura tradicional notables, fueron escenario de batallas revolucionarias, y así marco de creación y difusión del corrido. Aún así, no he dado tampoco con monografías centradas en el estado, a menos que *Corridos y voces del pueblo*, de R. de la Cruz [1978], publicado en Torreón y al que no he tenido acceso, sea un estudio o antología de enfoque regional o estatal.

<sup>307</sup> Debe señalarse la singularidad de N. León, que, debido a la demarcación territorial, tiene sólo unos 20 km. de frontera, donde se asienta el enclave nuevo de Colombia, al tiempo que desde éste hasta la altura aproximada de Reynosa, casi 300 km. al este, su límite estatal corre en paralelo al río Bravo, del que dista variablemente entre 10 y 50 km. De ello resulta que los puntos fronterizos norestenses clave pertenecen todos administrativamente a Tamaulipas, lo cual no es óbice para que el tercio norte de N. León sea parte del corazón fronterizo noreste, incluida en buen grado Monterrey, que se ubica a menos de 200 km. de la línea divisoria, distancia desdeñable en la vastedad de Norteamérica. Bibliográficamente, se dispone del estudio de referencia de G. Berrones e I. Vivales, *El corrido norteño en Nuevo León* [2006], y de la tesis de licenciatura de M. Ruiz de Velasco enfocada en Monterrey [1965].

opuestas de Nuevo Laredo-Laredo al oeste y Matamoros-Brownsville casi en la desembocadura, desde donde el género se propaga tanto hacia el norte como hacia el sur. Conocidos por Paredes la tradicionalidad y el clasicismo heroico del corrido fronterizo nororiental (que, primigenios o no, resultan indiscutibles en el periodo inicial y se han mantenido tal vez con mayor firmeza que en otras áreas del país en las fases posteriores, incluida la presente) y el énfasis en los contenidos de conflicto intercultural y refuerzo de la identidad mexicana, sin olvidar su relevancia en la difusión fonográfica desde los años treinta, ni la apuntada influencia del estilo musical de la región<sup>308</sup>, resta sólo por plantear, partiendo de esta variedad geográfica, la cuestión de la entidad de un corrido *chicano* distinto del existente al sur de la línea divisoria.

El corrido en Texas<sup>309</sup>, cuya frontera con México es de 2.018 km., los que recorre el río Grande desde El Paso hasta su desembocadura, difícilmente puede distinguirse del norestense recién ubicado, salvo en la dicha incidencia en los contenidos de tipo identitario, y aún en este aspecto tampoco difiere del creado al sur de la frontera en la cercanía del río; en todo caso, este matiz diferencial ideológico no llega a plasmarse de modo determinante en el estilo, pues el modelo narrativo de expresión de un conflicto tiene más peso que el contenido concreto de tal conflicto. En cuanto al contexto semiótico, las áreas de producción y difusión a ambos lados del Bravo están íntimamente ligadas, mientras que, respecto a la faceta sociocultural, debe insistirse en que los

---

<sup>308</sup> Los estudios sobre el género en Tamaulipas, debidos a la ingente labor de F. Ramos [1988, 1990, 1994, 1996 y 1997], son por supuesto al tiempo estudios sobre el corrido fronterizo. Entre éstos destacan además *Vida y muerte en la frontera. Cancionero del corrido norestense*, de A. Ortiz [1992], la introducción de Strachwitz y el texto de Sonnichsen en el libreto adjunto al doble CD *Corridos y tragedias de la frontera* [1994], así como, claro está, los trabajos de Paredes, en especial el clásico sobre "Gregorio Cortez" [1958], *A Texas-Mexican Cancionero* [1976] y la compilación de sus artículos clave sobre el corrido y la cultura fronteriza [1996]. Deben también mencionarse la antología de temática específica *El río Bravo es charco. Cancionero del migrante*, de G. López Castro [1995], y la tesis doctoral citada de Zavala [2006], que atiende a la tradición oral en el nordeste.

<sup>309</sup> Además de la obra de Paredes, pueden destacarse las monografías de C. Shotwell [1988], estudio musical sobre el corrido popular de difusión discográfica en Texas entre 1955 y 1985, y la de Dickey [1978] sobre los corridos dedicados a la muerte de Kennedy, asesinado en Dallas y compuestos allí por chicanos. Asimismo, la intensa labor de los folcloristas activos en la Texas Folklore Society comprende desde luego el interés por nuestro género, al punto de que, recuérdese, el primer texto sobre éste, universalmente, es el artículo de J. Lomax [1915] "Two Songs of Mexican Cowboys from the Río Grande Border". En la larga lista de artículos sobre el corrido en Texas, donde se analizan textos concretos o se reflexiona sobre la variedad tejanomexicana, cabe indicar: P. Taylor [1935, 1954, 1954a], A. Woolsey [1945], B. McNeil [1946, 1954, 1954a], F. Dobbie [1954], F. Goodwyn [1954], E. Miles [1985] y R. Flores [1992].

creadores, al margen de su residencia, beben de una misma tradición, la cual, por lo demás, difiere sólo en algún aspecto de la del corrido mexicano todo. Estas consideraciones son extensibles al concepto general de *corrido chicano*, del que a menudo se tiene una idea demasiado centrada en la expresión de la diferencia cultural<sup>310</sup>, cuando los elementos de juicio literarios y semióticos apuntan más bien a la existencia, si acaso, de una variedad temática.

En los estados de Nuevo México y Arizona, el género apenas ha tenido arraigo, siendo inútil plantearse la existencia de una especie chicana donde no existe siquiera una tradición sólida. Ello se debe principalmente a la aridez de los territorios y su escasa población, de lo que deriva la escasez de centros urbanos con potencial de proyección cultural, o más bien la de comunidades mexicanas activas cuando el corrido comienza a desarrollarse. Aunque en los últimos años ha aumentado la emigración, sobre todo a Arizona, el volumen masivo acogido por California y Texas no es ni remotamente comparable con el de estos estados, por las mismas razones socioeconómicas señaladas, persistiendo así hasta hoy su modesta contribución al género<sup>311</sup>.

En California<sup>312</sup>, si las condiciones para el desarrollo de comunidades mexicanas estaban ya presentes cuando surge el género, existiendo además una intensa herencia cultural hispánica, su gran lejanía de regiones y ciudades con tradición corridera por la misma interposición de tierras desérticas hizo que ni la etapa decimonónica ni la revolucionaria fueran allí relevantes en cuanto a la creación y difusión de corridos. Ahora bien, la potencia de Hollywood y su industria del entretenimiento desde inicios del siglo XX revertirán pronto las circunstancias, convirtiéndose el estado, y en especial Los Ángeles, en el

---

<sup>310</sup> Una formulación canónica de este concepto es la de J. Reuter, que estima la emergencia de “un nuevo corrido como arma de lucha social que crea entre los llamados *chicanos* una profunda conciencia de la necesidad de oponerse organizadamente a la secular discriminación de que son objeto de parte de los *blancos*” [1980: 130].

<sup>311</sup> Testimonio de la presencia del corrido, aunque sea discreta, son los artículos de E. Lamadrid [1988] y R. Sifuentes [1982], que estudian textos sobre hechos locales en N. México y Arizona, respectivamente.

<sup>312</sup> Al margen de la bibliografía sobre el corrido contemporáneo en California, que se manejará en la segunda parte de este trabajo, se dispone sólo de unos pocos artículos: el pionero de T. Hansen [1959], consistente en la recolección oral de 17 versiones de otros tantos corridos, desde el de “Doña Elena”, pasando por algunos revolucionarios, hasta el clásico vulgar “Lucio Vázquez”, y que ofrece un panorama de la transmisión tradicional en los cincuenta; y los de B. Lomax [1974] y J. Villarino [1992], que examinan textos populares sobre sucesos locales. Naturalmente, buena parte de los ensayos sociológicos que abordan tangencial o directamente el corrido chicano se deben a investigadores activos en California, que se apoyan en el corrido allí existente para formular sus tesis, como es el caso de la profusa y variada obra de M<sup>a</sup>. Herrera-Sobek y otros muchos.



principal centro de transmisión fonográfica a ambos lados de la frontera ya desde los años treinta. La eclosión industrial comporta además la afluencia de compositores y músicos al calor de los recién consagrados derechos de autor, de suerte que no sólo la difusión, sino también la misma creación cobra fuerza a partir del periodo postrevolucionario; baste recordar los sorprendentes casos de que el mayor *juglar* de la Revolución (Samuel Lozano) y el más exitoso *ingenio* comercial de la posguerra (Víctor Cordero) residieron parte de su vida en L.A., habiendo compuesto este último allí algunas de las piezas más inmortales del género; la tendencia persiste y se reproduce en nuestro tiempo, como se ha anticipado y se detallará con insistencia. Al margen de los medios comerciales, la masiva emigración reglada de braceros desde 1942, y la irregular paralela dedicada a los servicios en la metrópolis y otras ciudades de voraz crecimiento, conllevan la proliferación de las comunidades mexicanas marginales donde, a la larga, se compondrán corridos populares, de los que la serie relativa a la lucha campesina de César Chávez en los sesenta constituye el ejemplo de mayor relieve; a pesar de su popularidad genuina, de estas muestras puede decirse lo mismo que de las no menos auténticas, y más antiguas, de Texas, i. e., que no constituyen primordialmente una expresión de lo chicano, al ser el conflicto y los valores comunes de rebeldía justiciera y heroicidad lo que mueve a los compositores a expresarse en la forma *corrido*.

No obstante, en el corrido actual ha emergido una vertiente que puede tenerse por un tipo chicano específico, el llamado narcocorrido *duro*, o *explícito*, en el cual se hace apología provocadora y radical no sólo del tráfico y sus líderes-héroes, sino del consumo mismo, exaltándose también la violencia, las armas, el lujo, la ostentación, etc., según el modelo del *rap* afroamericano triunfante en los ochenta; estos corridos los componen y cantan jóvenes de barrio mexicano de segunda o tercera generación nacidos en EE.UU., que fagocitan la tradición antes que plegarse a ella, forzando el molde formal y, sobre todo, transformando las referencias y valores ideológicos inveterados, de tal manera que, aquí sí, la condición chicana prevalece sobre cualquier otro elemento de juicio semiótico o literario.

En síntesis, merced a múltiples factores sociohistóricos, geopolíticos y de herencia cultural y literaria, existen tres grandes zonas de creación y difusión

del corrido en México y el sur de EE.UU. antes mexicano: la *central*, donde destacan el Valle de México y los estados de Michoacán y Guanajuato, y casi a la par Guerrero y Jalisco; la *noroeste*, que continúa la anterior y tiene por núcleo Zacatecas, Durango y Sinaloa, sin olvidar Sonora y Chihuahua; y la *noreste*, integrada por Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, siendo los dos últimos y su región fronteriza el foco más vital. El papel crucial de la frontera en el noreste hace que el corrido en Texas, presente ante todo en las riberas del río Grande, pertenezca a esa misma tradición, no pudiéndose identificar una variedad chicana distinta salvo en puros términos geográficos; en cambio, la rama noroeste tiene su centro de gravedad al sur, siendo la integración con el entorno fronterizo y California más relativo, y en todo caso más tardío, lo cual sugiere la posibilidad de situar allí una cuarta zona principal, máxime teniendo en cuenta su potencia industrial única y el reciente surgimiento de un tipo chicano particular y diferenciado del norteño clásico.

Aparte del panorama regional, cabe hacer mención de las ciudades clave en el corrido, pues, salvo en la primera etapa, la transmisión oral mixta y la mediatizada parten de las creaciones urbanas. En México descuella el Distrito Federal, lógicamente, y junto a éste las otras dos grandes urbes por población y peso industrial y cultural, Guadalajara y Monterrey, siendo esta última más prominente en virtud de la rica tradición norestense; en fecha más reciente, y con un tejido productivo más modesto, destacan también Culiacán (Sinaloa) y las fronteras Tijuana (Baja California) y Reynosa (Tamaulipas); en la frontera deben considerarse asimismo Ciudad Juárez (Chihuahua) y las tamaulipecas Nuevo Laredo y Matamoros. Del otro lado, los puntos fronterizos destacados son El Paso, McAllen y Brownsville, todos en Texas, donde San Antonio es por sus dimensiones el referente industrial. En fin, huelga reiterar que Los Ángeles es hoy no ya la capital del corrido chicano, sino del género todo, tanto en términos de difusión como, incluso, de creación.

## 5. SIGNIFICANTES Y ESTRUCTURAS

Al acometer la descripción literaria general del corrido, es necesario hacer algunas precisiones previas. En primer lugar, existen, como se ha expuesto, diversas especies genéricas, que dependen además en buena medida de las variables contextuales –semióticas, históricas, geográficas–, a las que será preciso remitir incluso al abordar el modelo literario; por consiguiente, importa recalcar que se parte del patrón inicial del género tal y como se ha enmarcado hasta aquí, es decir, de la variedad de raigambre folclórica de transmisión oral primaria desarrollada en el último tercio del siglo XIX en el centro y norte de México, predominantemente de tipo narrativo, tono épico y contenido relativo a conflictos rurales que interesan a la comunidad local popular donde se crea y trasmite. Por supuesto, se atenderá también a las principales variaciones y evoluciones de este modelo seminal, pero a modo de contraste, por cuanto el objetivo de este trabajo es examinar la persistencia del corrido primigenio en la clase fonográfica contemporánea analizada. En segundo lugar, la descripción no puede ser concluyente, a falta de un *corpus* que permita validar el acierto y alcance de las observaciones vertidas; por este motivo cobra mayor utilidad el centrarse en los aspectos esenciales y más constantes del patrón original, ya que se podrán identificar a continuación en las muestras analizadas de textos contemporáneos. Por último, dado que la compleja diversidad del corrido afecta incluso a sus límites, i. e., al terreno definitorio, debe recordarse que muchos estudios y antologías aducen ejemplos textuales cuya pertenencia al género es más que dudosa, de suerte que no se emplearán a título ilustrativo si no es para desmentirlos, ni se considerarán probatorios de la existencia o relieve de presuntos rasgos predominantes en el corrido<sup>313</sup>.

---

<sup>313</sup> La gran cantidad de ejemplos y la reducida extensión material de algunos de los elementos examinados hacen aconsejable proporcionar referencias (nombre del corrido citado y fuente de procedencia) sólo cuando la cita abarque al menos una estrofa, salvo excepciones.

## 5.1. Prosodia

El patrón métrico base del corrido es la cuarteta de versos octosílabos y rima diversa en los pares, evolución de la tirada de hexasílabos con hemistiquio de monorrimia asonante del romance tradicional, que, por influencia de su variedad vulgar y la lírica popular toda, se fragmenta en estrofas y se desdobra en octosílabos, rimando el segundo y el cuarto. Salvo contadas excepciones, que responden a recepciones singulares y/o locales del modelo, a una autoría culta o semiculta temprana, o casos limítrofes desde el punto de vista genérico, no existen desviaciones durante el periodo inaugural (hasta 1910), pudiendo tomarse como uno de los referentes de partida más sólidos para examinar el paradigma inicial del corrido y su evolución.<sup>314</sup>

### 5.1.1. Verso

La relevancia del verso octosílabo en la poesía oral tradicional o popular ha sido ya abordada y no necesita de reflexión ulterior. Las alternativas son casi inexistentes en verso de arte menor, a menos que se quiera estimar por separado el doble hexasílabo que integra en ocasiones un dodecasílabo, o los hemistiquios pentasílabos y heptasílabos identificables en ese mismo metro largo. Otra excepción desdeñable cuantitativamente es el heptasílabo, debida a la natural imperfección técnica de la creación popular, aún así muy infrecuente.

En cuanto a los versos de arte mayor, los de medida impar no encuentran acomodo en la concepción prosódica del género<sup>315</sup>, salvo el tridecasílabo en algún texto vulgar, como el célebre “Juan Charrasqueado” de V. Cordero:

Voy a cantarles un corrido muy mentado,  
lo que ha pasado allá en la Hacienda de la Flor,  
la triste historia de un rancho enamorado,  
que fue borracho, parrandero y jugador.<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> El estudio prosódico más detallado se debe a D. Castañeda [1943], que adolece empero del defecto de ejemplificación errónea derivado de una concepción hipertrófica del género, de lo cual resulta que la mayoría de los textos citados no pueden tenerse por corridos ni aplicando el criterio más laxo, tratándose de coplas, canciones, himnos y otras piezas líricas. No obstante, se aludirá a algunas observaciones pertinentes, válidas para toda la poesía popular mexicana.

<sup>315</sup> Incluso Castañeda, con toda la laxitud de su criterio, afirma: “Respecto al metro de nueve, debo manifestar que su aplicación en los casos concretos no presenta la frecuencia ni la claridad necesarias para que se le pueda tomar en cuenta como perteneciente al corrido mexicano” [1943: 47]. Tampoco el endecasílabo parece darse, salvo excepción recóndita.

<sup>316</sup> **190**, 3. (Recuérdese que las citas procedentes de discos se identifican según su número en la discografía, si bien sólo están numerados los álbumes que incluyen temas contemporáneos).

Las únicas variedades métricas que, con ser ocasionales, gozan de cierta acogida en las realizaciones popularizantes del género son pues el *decasílabo*, tal vez por influjo de la décima, aunque no necesariamente, ya que se halla por ejemplo en “El prisionero de San Juan de Ulúa”, de obvia herencia romancera,

Pues me llevaron para el juzgado / donde se me hizo mi acusación;  
entre soldados, aprisionado, / pasé yo a dar mi declaración.<sup>317</sup>

y sobre todo el *dodecasílabo*, utilizado en cierto número de corridos de autoría culta, como en “El caballo blanco”, de José Alfredo Jiménez [190, 2],

Este es el corrido del caballo blanco, / que un día domingo feliz arrancara;  
iba con la mira de llegar al norte / habiendo salido de Guadalajara.

o en el ya mencionado y muy difundido “La Punitiva”, llamado asimismo “La persecución de Villa” o “Corrido a Pancho Villa”:

Patria México, febrero veintitrés, / dejó Carranza pasar americanos,  
dos mil soldados, doscientos aeroplanos, / buscando a Villa, queriéndolo matar.<sup>318</sup>

Además de solas en un texto, estas alternativas pueden darse en otros combinadas con el octosílabo en la misma estrofa, lo que es de hecho más frecuente, ya se trate del decasílabo,

Recuerdo que me dijeron: / “Pide un deseo pa’ ajusticiarte”.  
“Yo quiero ser fusilado / en mi caballo prieto azabache”.<sup>319</sup>

o –sobre todo– del dodecasílabo, que encontramos entreverado en otro famoso tema comercial de Cordero, “Gabino Barrera” [190, 5],

Gabino Barrera murió como mueren  
los hombres que son bragados,  
por una morena perdió como pierden  
los gallos en los tapados.

en el más conocido de asunto cristero, “Valentín de la Sierra” [190, 7], rematando una cuarteta por lo demás octosilábica,

<sup>317</sup> Mendoza, 1939: 601-3; tomado de hoja suelta impresa por Guerrero.

<sup>318</sup> Mendoza, 1954: 60-1. Procede de hoja suelta impresa por Guerrero. De otra parte, entre las variedades pares de arte mayor he hallado un ejemplo de alejandrino o tetradecasílabo en “A Sarabia”, que Mendoza [1954: 353-4] recogió de la oralidad en 1950 en la Ciudad de México: “Y fue la misma suerte que les marcó el destino, / que muertos a su patria tendrían que regresar: / Carranza halló la muerte en un rayo asesino, / Sarabia entre las aguas del río Potomac”.

<sup>319</sup> Pepe Albarrán, “Caballo prieto azabache” [190, 17].

Voy a cantar un corrido / de un amigo de mi tierra,  
llamábase Valentín, / que fue fusilado y colgado en la sierra.

e incluso en uno de los corridos de sucesos recolectados más antiguos, “El descarrilamiento de Temamatla” [Mendoza, 1954: 334-5]:

El jueves veintiocho del mes de febrero / del año noventa y cinco,  
todos en Ameca para la estación / iban con gran regocijo.<sup>320</sup>

Esta combinación, alternada con estrofas octasilábicas (una o varias), es propia de la bola suriana, como se indicó; de hecho, aunque el destino del tren es Temamatla, al sureste del Estado de México cerca de Puebla, el accidente se produce en Tenango, localidad también del Estado de México mas situada al suroeste del Distrito Federal, cercana a Morelos, donde es característica la bola. Otro ejemplo es el corrido-bola de “La muerte de Emiliano Zapata”, el gran héroe revolucionario morelense:

Escuchen, señores, oigan el corrido / de un triste acontecimiento,  
pues en Chinameca fue muerto a mansalva / Zapata, el gran insurrecto.

Abril de mil novecientos / diecinueve, en la memoria  
quedarás del campesino / como una mancha en la Historia.<sup>321</sup>

Si en la confección de estos versos de arte mayor es común encontrar medidas imperfectas, en el casi ubicuo octosílabo, a buen seguro debido a su ajuste al tempo musical del corrido y gran parte de la poesía popular cantada, se aprecia por lo general una solvente precisión métrica; eso sí, para lograrla, los corideros se valen de todas las licencias a su alcance, algunas de las cuales, sin ser exclusivas del género, como quiere Castañeda en su por lo demás agudo escrutinio de tales licencias [1943: 77-86], merecen mencionarse por su asociación estética con el habla popular mexicana y la representación que de ésta hace el corrido.<sup>322</sup>

Muy brevemente, cuando la exigencia métrica obliga a reducir la cantidad silábica, además de la preceptiva *sinalefa*, la equivalente<sup>323</sup> *elisión* de vocal(es)

<sup>320</sup> A pesar de su antigüedad, procede también de hoja suelta impresa por E. Guerrero.

<sup>321</sup> Mendoza, 1939: 690-5. El texto tiene autor culto conocido, Armando Liszt, como se refleja en los bruscos encabalgamientos y los hipérbatos.

<sup>322</sup> Estas licencias constituyen, desde la perspectiva de la Retórica clásica, recursos expresivos fonológicos y morfológicos asignados a la categoría de las *figuras de dicción*, o *palabra*, y dentro de éstas a las llamadas *de transformación*, o *metaplasmos*.

<sup>323</sup> Equivalente en sentido funcional, pues en la sinalefa no hay supresión del timbre vocálico.

final(es) ante palabra que principie por vocal, y la supresión inicial, media o final de sílabas (*aféresis*, *síncopa* y *apócope*), de las que huelga aducir ejemplos, destaca la conversión en diptongo de hiatos en el interior de las palabras, o *sinéresis*, que se obtiene haciendo recaer el acento en la vocal fuerte en lugar de en la débil (*páis* por país, *óido* por oído, etc.), o en la átona de un par de vocales fuertes (traer por traer); como señala Castañeda a propósito de este segundo caso, “es tan fuerte esta tendencia en el cantor popular mexicano que en este tipo de combinaciones acentuales una de las vocales fuertes, que en castellano no forman diptongo, se transforma en débil (generalmente la ‘e’ en ‘i’ y la ‘o’ en ‘u’)” [Ibíd.: 85], de lo que resultan las voces *lión* (león), *rial* (real), *pueta* (poeta), y tantas otras; variante también notable de esta dislocación acentual es la *sístole*, que consiste en desplazar el acento no ya a la otra vocal del par en cuestión sino a la de la sílaba anterior, con lo cual se logra asimismo la conversión del hiato en diptongo (*décia*, *todavía*).

Cuando la necesidad prosódica impone la adición de una sílaba, el corridero acude, naturalmente, a los recursos contrarios a los apuntados: *dialefa* en lugar de sinalefa, conversión de diptongos en hiatos, adiciones silábicas en la palabra (*prótesis* al inicio, como en *afusilar*; *epéntesis* en el medio, como la usual *traiba*; y *paragoge* al final, como en el uso de la voz latina *vide* por “vi”, que se encuentra en algunos temas viejos). En este sentido pero con enfoque morfológico, Paredes [1958: 211-6] señala que la preferencia por el imperfecto frente al indefinido en los verbos *dicendi*, comprobable en la abrumadora presencia de “decía” (y otros como contestar, gritar, etc.), obedece inicialmente a este designio supletorio, y subraya también la adición no ya de sílabas, sino de palabras enteras (monosílabas o bisílabas), entre las que resaltan el demostrativo *ese* (“esos rinches del condado” en lugar de “los”), el adverbio *ya*, sobre todo al inicio del verso, donde es frecuentísimo (“ya mataron a...”), el determinante *muy* (“bastante muy enojado”), o la conjunción *y*, tanto al principio (“y fue un veintiocho de junio”) como en posición intervocálica, donde rompe la sinalefa para sumar una sílaba más (“se encontró y a un mexicano”).

Como apunta Paredes, si estos recursos responden en un principio a las exigencias prosódicas, se convierten pronto en una convención estilística del género [Ibíd: 211]. Esto conlleva, de un lado, curiosas evoluciones, p. e., el mantenimiento del imperfecto “decía” aún siendo métricamente innecesario, y

aunque suponga incluso que el verso mida nueve sílabas, lo cual soluciona el corridero con la referida licencia de la sístole (*décia*); caso semejante es el de la “y” inicial antepuesta a palabras que principian con consonante, siendo su función, en lugar de estrictamente métrica, prosódica en sentido lato, es decir, útil para la entonación musical. El arraigo convencional de estas licencias viene a confirmar que la poética del corrido primigenio, con ser intuitiva y responder a las necesidades de la transmisión oral, constituye un estilo coherente en el que lo pragmático y lo estético se aúnan con personalidad bien definida. Por ello, aunque las plumas instruidas tiendan a imitar el estilo genérico para dotar de sabor popular a sus piezas, lo hacen a menudo sin reparar en su funcionalidad, prodigándose en combinaciones métricas extrañas al ritmo poético oral.

### 5.1.2. Rima

Las maneras de combinar los versos, mediante la rima y la distribución en estrofas, son también limitadas en el patrón inicial del género, así como en su evolución. En lo tocante a la rima, el primero de sus dos aspectos principales, la disyuntiva entre asonancia y consonancia, es el más controvertido. En principio, cabe partir de la idea de que, por herencia de la tirada del romance tradicional, la rima asonante es la opción más antigua y folclórica, salvo en el extremo de la monorrimia distintiva de la balada hispánica, que no asume nunca el corrido; mas Simmons observa que “la técnica de utilizar una rima variada en cada cuarteta y, en particular, la radical divergencia que supone el uso de la rima consonante, han de ser innovaciones instituidas tras la llegada del *romance vulgar* a América, pues, hasta donde sé, no existen baladas narrativas hispánicas con esas características” [1963: 12]<sup>324</sup>. En efecto, como se observaba en las citas aportadas, el romance *de ciego* peninsular mantiene la asonancia heredada del viejo, y en ocasiones la monorrimia, a diferencia de las realizaciones vulgares en América; mas los ejemplos aportados datan de los siglos XVII y XVIII, mientras que en el XIX se da un incremento de la consonancia, con lo que el cambio parece más cuestión de desarrollo temporal que espacial, a ambos lados del Atlántico. En todo caso, con independencia de

---

<sup>324</sup> “The technique of employing varying rhyme in each quatrain, and particularly the radical departure of using consonantal rhyme, must have been innovations instituted after the *romance vulgar* came to America, for as far as I know there are no Spanish narrative ballads with these characteristics”.



los procesos de tradicionalización y el diverso grado de popularidad de los creadores e intérpretes, la especie romancera vulgar no deja de constituir un alejamiento de la genuina, pudiéndose así sostener, como suele hacerse en términos generales, que la asonancia es típica de la poesía oral tradicional. Cuestión distinta es que el corrido, por su configuración tardía a finales del XIX, se nutra desde un principio de las dos modalidades del romance, de lo cual se deriva la convivencia de ambos tipos de rima desde su fase fundacional<sup>325</sup>, que se halla además con frecuencia en un mismo texto. Aún así, puesto que la asonancia sigue representando el poso de la tradición folclórica, en el análisis de nuestro *corpus* contemporáneo, al calibrar el grado de tradicionalidad de los textos, se entenderá que la rima asonante entraña un estilo más tradicional.

La distribución de la rima en la estrofa ofrece en cambio pocas dudas por lo que al patrón básico se refiere, siendo éste ABCB en la típica cuarteta, i. e., rimando sólo los versos pares en virtud del desdoblamiento del hexasílabo del romance. Existen por supuesto no pocas excepciones, debidas en su mayoría a fusiones o influencias genéricas, y a la creación culta, siendo las variaciones más habituales ABAB y ABBA. Acerca de esta última, presente en una versión de hoja suelta de “Gregorio Cortez”, Paredes se muestra tajante al señalar la artificiosidad que entraña: “La estrofa propia del corrido se abandona en favor de la literaria redondilla. El más rígido esquema –*abba*– impone un lastre adicional al endeble talento del versificador, que debe recurrir a un modo de expresión sumamente abrupto y a veces a proposiciones del todo obscuras o irrelevantes para poder ajustarse a esta rima” [1958: 182]<sup>326</sup>. Pero el prestigio de los modelos literarios sofisticados incide tanto en los ingenios comerciales como en los semiprofesionales enraizados en la tradición, de modo que no es insólito encontrar estas rimas más complejas en piezas tradicionales, aunque no suelen mantenerse en todo el poema con regularidad; por ello, si el tipo ABCB es predominante y distintivo del corrido original, la mera presencia de otros tipos en los textos no permite siempre excluirlos del estilo tradicional.

<sup>325</sup> Paredes, al estudiar las versiones del clásico “Gregorio Cortez”, indica el predominio de la rima consonante [1958: 207]. Por su parte, tanto Castañeda [1943: 53] como McDowell [1981: 57] apuntan la posible utilización de ambos tipos, sin atribuir la preeminencia a ninguno ni considerar uno más tradicional que el otro.

<sup>326</sup> “The *corrido* stanza is abandoned in favor of the literary *redondilla*. The more rigid rhyme scheme –*abba*– imposes an additional burden on the weak talents of the versifier, who has to resort to extremely awkward phrasing and sometimes to completely obscure or irrelevant statements to be able to work in his rhyme”.

### 5.1.3. Estrofa

De las distintas clases de estrofa empleadas en el género, la *cuarteta* es la principal, y prácticamente la única en la etapa inicial, como corresponde al alejamiento de la tirada continua del romance tradicional y la proximidad a las formas líricas. Castañeda [1943: 48] señala asimismo las posibilidades de la quintilla, sextilla, octava y décima. De ésta última apenas se han documentado casos, siendo todos ellos, de hecho, valonas tomadas por corridos. Tampoco la octava puede considerarse variable significativa; si bien existe algún ejemplo, la mayoría consiste en la acumulación de dos cuartetas en corridos deudores de la escritura, como en “Cogida de Rodolfo Gaona”<sup>327</sup>, dispuesto en gran parte en cuartetas, pero que se remata con cuatro octavas; he aquí una de ellas:

México de luto está, / porque muriendo Gaona  
seguro se quedará / sin esa gloria sazona  
que conquistan los toreros; / pero cuando son a prueba  
valientes y verdaderos, / así les truene o les llueva.

Aparte de que sintaxis, léxico y rima indican claramente el distanciamiento del estilo popular, nótese que esta última varía entre los cuatro primeros versos y los cuatro últimos, revelando una concepción en cuartetas a pesar del prurito culterano. Otros ejemplos aducidos son directamente ajenos al género, como el que ofrece M. Prieto [1944: 30], canción lírica con base de copla:

Cuando bailas el jarabe, / pareces una amapola,  
en donde luces tus formas / y tu pantorrilla gorda,  
imitas a las manolas / que bailan allá en Sevilla,  
y lo haces con mucha gracia; / por eso gritan que vivas.

Mas, como en la distribución de la rima, no puede negarse categóricamente la presencia de esta opción estrófica en la primera fase del género, ni descartarse su inspiración en el estilo tradicional, como se ve en “La muerte de Antonio Mestas”, corrido-crónica local sobre el accidente mortal de un vaquero en 1899 en Nuevo México, compuesto por un lugareño aficionado que, al margen de la calidad de su pieza y las concesiones hechas al estilo de hoja suelta, busca sin duda inscribirse en la tradición del corrido inicial [J. Robb, 1951: 14-16]<sup>328</sup>:

<sup>327</sup> Mendoza, 1954: 375; publicado en hoja suelta por Guerrero.

<sup>328</sup> Robb dedica el artículo a este corrido, haciendo un profundo trabajo de campo que incluye la recolección oral de 4 versiones, la identificación del autor (Gino Gonzales) y varias entrevistas (en 1949, medio siglo después) con familiares, amigos y vecinos de la víctima, y

Año de mil ochocientos / ochenta y nueve pasó,  
que el día cinco de julio, / mi Dios lo determinó,  
que al finado Antonio Mestas / un caballo lo mató  
en el lugar de El Mogote, / ese lugar escogió.

La quintilla, por su parte, es tan infrecuente como extraña a la intuición prosódica del género, tratándose los ejemplos aportados por ciertos estudiosos –y las inclusiones en antologías– casi siempre de cuartetos en las que el último verso se duplica por transcribirse la interpretación musical del texto, o donde se repite un hemistiquio (pentasílabo o hexasílabo) cuando presentan verso de arte mayor, como en el “Corrido del Norte” (*Pepe Guízar*), composición culta a caballo entre la canción y el corrido [M. Kuri-Aldana y V. Mendoza, 2001: 456]:

Nací en la frontera de acá de este lado,  
de acá de este lado, puro mexicano;  
por más que la gente me juzgue tejano,  
yo les aseguro que soy de este lado,  
de acá de este lado.

No obstante, se dan casos en los que el quinto verso sí tiene autonomía, ampliando el sentido de la segunda unidad estrófica, i. e., del segundo doble octosílabo, p. e., en el “Corrido de Margarito” [G. Hernández, 1996: 106]:

Le respondió Margarito, / con gran valor mexicano:  
“No tengo miedo a coyotes / que aúllan entre los montes,  
*cuantimás* perros echados”.

La sextilla es, en definitiva, la única alternativa sólida a la cuarteta, siendo hasta cierto punto frecuente en los primeros años del corrido, y muy habitual a medida que evoluciona, hasta el punto de que, desde la mitad del siglo XX, la proporción entre cuartetos y sextillas se va invirtiendo, siendo estas últimas ampliamente mayoritarias en la actualidad.

Las distintas modalidades estróficas son susceptibles de combinarse en un texto, como en el señalado caso de las octavas que rematan una composición por lo demás en cuartetos, o el de la última quintilla citada, una de las dos con que se inicia el corrido, desarrollado después íntegramente en cuartetos, lo cual indica su excepcionalidad. La combinación más común es la de las formas

---

que lleva a la conclusión de que el texto se crea en un marco cuasifolclórico, lo cual no impide la adopción mayoritaria del estilo vulgar *de ciego* por el compositor. Se constata así de nuevo la amalgama estilística desde los inicios del género, lo que no significa que no exista un patrón predominante tradicional, al que la octava es decididamente ajena a pesar de las excepciones.

principales, cuarteta y sextilla, sobre todo hoy día, ya que los corridistas, si privilegian esta última, vuelven en ocasiones al modelo original, como hace *Chalino* Sánchez en “Mariano Félix” [149, 4]:

En la ciudad de San Diego, / es muy triste recordar,  
el motivo de su muerte / no se ha podido aclarar.

Mariano Félix Barraza, / de Sinaloa nacido,  
muchacha te recuerda / por valiente y decidido;  
fuiste preso en Araguato / por culpa de un homicidio.

La alternancia se halla también en los pocos corridos con estribillo, que suele acarrear una variación estrófica de impronta lírica; la más abundante es con el tercetillo<sup>329</sup>, como en “La muerte de Lino Zamora” [Mendoza, 1939: 484]:

¡Pobre de Lino Zamora! / ¡Ah, qué suerte le ha tocado!  
Que en el Real de Zacatecas / un torero lo ha matado.

Rosa, Rosita, flor de romero, / ya murió Lino Zamora:  
¡Qué haremos de otro torero!

Aunque el elemento del *estribillo* atañe más bien a la estructura del contenido, aprovecho su mención aquí para reiterar que, en opinión unánime de los investigadores “competentes”, como diría Simmons, el corrido carece de estribillo, por su raíz romancera narrativa y como su propio nombre indica. Sin embargo, las también reiteradas relaciones con los géneros líricos propician, además de los consabidos recursos que el corrido incorpora a su poética, el ocasional al estribillo, que aparece entreverado con una serie de estrofas ligadas por la temporalidad narrativa o la causalidad, pues, de lo contrario, no se trataría de corridos, sino de canciones y otras piezas líricas, asimiladas a nuestro género erróneamente por desconsideración de su esencia narrativa.

#### 5.1.4. Extensión

Por último, cabe abordar aquí también el aspecto de la extensión de los textos, que depende en buen grado del contexto transmisor, en especial si éste corresponde a la oralidad mediatizada, ya que, como se dijo, la industria musical impone una brevedad ajustada a la duración óptima del registro en el soporte fonográfico, donde lo habitual es encontrar textos de entre 8 y 10

---

<sup>329</sup> Recuérdese que así, o *tercerilla*, se denomina a las estrofas de tres versos cuando son de arte menor, reservándose *terceto* para aquéllas cuyos versos son de arte mayor.

cuartetas, o de 6 a 8 sextillas, lo cual arroja una media aproximada de 30 a 50 versos. Al margen de los temas de autoría culta y propagación sólo escrita, y recordando que se trata aquí de observaciones generales sin comprobación estadística sobre un *corpus* dado, parece claro que los corridos vulgares de difusión oral (mixta) son de considerable extensión: los corridos-crónica de tipo histórico-heroico que refieren con minuciosidad gestas revolucionarias, los de sucesos que mueven al asombro y sirven al ejemplo, para lo cual se demoran en los detalles escabrosos y las conclusiones aleccionadoras, y la mayoría de los expositivos de cualquier causa y tiempo, oscilan a simple vista entre las 20 y las 40 estrofas, lo que supondría una media de en torno a los 120 versos. En cambio, al corrido de oralidad primaria suele atribuírsele mayor brevedad, debida a las imposiciones mnemotécnicas de la transmisión, mas también, sostiene Paredes [1972: 143], a la percepción romántica del folclor:

Cuando el estudio de la poesía folclórica conservaba todavía trazas del romanticismo literario, la moda académica era preciar las versiones más cortas y estructuradas de baladas como las más viejas –las originales–, mientras que las versiones largas y detalladas se desestimaban al tenerse por redacciones vulgares de juglares contemporáneos, cantantes ciegos y otros especialistas en la canción folclórica que ejercían su oficio en la plaza pública. Especialmente valoradas en tanto que vestigios de un pasado mitopoyético eran las canciones folclóricas compuestas casi por completo de diálogos, que en unas pocas estrofas pintan vívidamente una situación dramática, o implican un relato sin llegar de hecho a narrarlo.<sup>330</sup>

La observación es pertinente, pues, como el corrido folclórico se conoce sólo a través de las recolecciones orales, el hecho de que se hayan acometido con tal criterio impediría saber si existían versiones más largas. En todo caso, la extensión en sí es secundaria, mera referencia para determinar si el corridero tradicional se inclina por depurar el material recibido, o bien por enriquecerlo. La tarea resulta compleja, ya que, como pudo constatar en el examen de las versiones orales del romance-corrido “Bernal Francés/Doña Elena”, no pocas son tradicionalizaciones de la del editor Guerrero, lo cual implica que la suma de versiones de un corrido de transmisión oral, que conforman el corrido

---

<sup>330</sup> “When the study of folk poetry still retained traces of literary romanticism, scholarly fashion was to prize the shorter and more highly structured variants of ballads as the oldest –the original ones– while long and detailed versions were dismissed as vulgar redactions done by contemporary minstrels, blind singers, and other specialists in folksong who plied their trade in public places. Especially valued as survivals of a mythopoeic past were folksongs composed almost exclusively in dialogue, which in a few stanzas vividly depict a dramatic situation or imply a narrative without actually telling it”.

mismo, no es susceptible de rastreo evolutivo lineal, ni puede deducirse de ella la quintaesencia de un presunto texto original. De otra parte, la recepción oral de vastas composiciones de origen escrito pone de manifiesto que el factor de la memoria no es tan determinante, siendo enorme la capacidad de retentiva de cualquier individuo en las culturas de intensa oralidad. Así, y en definitiva, cabe presumir una tendencia a la parquedad en el corrido primigenio, comparado con el de autoría culta y transmisión oral mixta, mas dicha tendencia responde antes a cierta concepción estilística que al contexto comunicativo (siendo el creador tradicional propenso a la expresión sobria, y el instruido al adorno barroco), y, sobre todo, no debe tenerse por regla indiscutible, pues, así como los textos vulgares largos son sometidos a profundos recortes para su difusión fonográfica, los folclóricos recogidos de la oralidad están igualmente sujetos a amputaciones operadas de acuerdo con el criterio que equipara brevedad con autenticidad, lo que se comprueba en la variada extensión de las versiones de textos tradicionales disponibles en antologías y estudios.

## 5.2. Sintaxis

La prosodia, salvo los aspectos fonológicos y morfológicos relativos al metro del verso, se inscribe en la dimensión sintáctica, entendida como estructura del discurso, constituyendo el verso una evidente unidad estructural, la rima un modo de conectar tales unidades, y la estrofa otro de agruparlas. Ahora, se abordan otros rasgos sintácticos notables del género, vinculados a la misma prosodia, a la sintaxis en su acepción gramatical, o a los recursos discursivos. Asimismo, cabe en este epígrafe algún apunte de orden morfológico, al carecer éste de apartado propio, que se suman a los expuestos en el punto anterior.

### 5.2.1. Doble octosílabo

El rasgo distintivo del corrido en este ámbito es la unidad básica del doble octosílabo, herencia romancera del hexadecasílabo formado por hemistiquios; según ilustra M. Frenk, “a pesar de su molde externo –la cuarteta–, el corrido tiende a usar el doble octosílabo como base de su agrupación sintáctica [...] No obstante la ruptura formal que el estrofismo y la rima varia implican, la influencia del romance sigue haciéndose notar en la disposición de las unidades de sentido. Además, es posible que en esta división binaria también haya influido que en la tradición mexicana abundan coplas líricas de cuatro versos e idéntica distribución sintáctica” [1975: xxiv]<sup>331</sup>. Prosódicamente, este patrón supone que no haya encabalgamiento entre el segundo y tercer verso, uno de los indicadores más fiables del estilo folclórico; aunque en muchas citas anteriores se aprecia la diferencia, valgan nuevos ejemplos en atención a su relevancia; una cuarteta inicial típica de un corrido tradicional sería:

En la población de Nieves / ha fallecido Belem,  
el diecinueve de octubre / del año de ochenta y tres.

En cambio, una de factura popularizante sería:

Pues han de saber ustedes / que el ocho del mes de marzo  
del año que va corriendo / fue Millán encapillado.<sup>332</sup>

<sup>331</sup> Aunque el concepto de *unidad* que se maneja en este plano es sintáctico, resulta inevitable identificarlo, como hace aquí Frenk, con el semántico, por el indisociable vínculo de significante y significado. Dicho de otro modo, si la unidad sintáctica equivale a una proposición o frase completa, la compleción, además de en la presencia de todos los componentes básicos de la oración, se percibe y comprueba también en el significado cabal que expresa.

<sup>332</sup> Citas de “Belem Galindo” y “El fusilado Rosalío Millán” [Mendoza, 1939: 401 y 154].

A pesar de su nitidez y utilidad a efectos de diferenciación estilística, esta opción distributiva presenta una faceta más compleja cuando se entiende que no constituye la unidad discursiva mínima, sino una intermedia entre la estrofa y el verso, como hace Paredes [1958: 206]:

La pausa intermedia al final del segundo verso no se quebranta nunca, y cada cuarteta termina con un punto y aparte. Cada verso tiene también su pausa al final, no habiendo encabalgamientos. Así, el corrido se compone de cuartetas independientes, cada cual compuesta de dos partes de dos versos, que a su vez se componen de dos partes iguales. Esta estructura equilibrada se extiende a la agrupación de las cuartetas.<sup>333</sup>

Sin dejar de compartir el entusiasmo de Paredes por la redondez estructural, es preciso advertir que la autonomía del octosílabo es relativa, o mejor, incompleta a menudo, pues la pausa se da más bien entre sintagmas, y no frases plenas, como se observa en el citado “Belem Galindo”; sin duda, hay estrofas donde cada verso se vale por sí mismo (p. e.: “Le ensillaron su caballo/y agarraron el camino/y entraron a la cantina/comenzando a tomar vino”)<sup>334</sup>, pero son las menos. Con todo, puesto que, de un lado, sí abundan las estrofas donde al menos un unidad doble alberga sendos versos independientes (“Esos *rinches* ‘e la Kineña/dicen que son muy valientes:/hacen llorar las mujeres,/hacen correr a las gentes”)<sup>335</sup>, y que, de otro, la cesura entre octosílabos es común en términos sintácticos, debe reconocerse el peso de esta tendencia, por más que no se imponga al doble octosílabo en tanto que unidad estrófica básica.

Otro aspecto reseñable es el carácter binario que explicita Frenk y sugiere Paredes en su dibujo simétrico, tal vez desdibujado luego por la consideración del octosílabo autónomo. Por supuesto, el concepto de *doble octosílabo* implica una esencia binaria; sin embargo, la *Ley del tres* que enunciara Olrik terció en el diseño dual cuando comprobamos que éste encaja también en la sextilla, de creciente uso en el género, que alberga entonces tres unidades dobles, como en el tema revolucionario “Corrido de Madero” [Mendoza, 1954: 26]:

---

<sup>333</sup> “The half stop at the end of the second line is never violated, and every quatrain ends with a full stop. Each individual line is also end-stopped, there being no run-on lines. Thus, the ballad is made up of individually independent quatrains, each made up of two parts of two lines each, which in turn are made up of two equal parts. This balanced structure is carried into the grouping of the quatrains”. McDowell suscribe esta idea estructural [1972: 213-4; y 1981: 57-8].

<sup>334</sup> Mendoza, 1939: 466; recogido de la oralidad y fechado en el texto en 1893. Otro ejemplo se halla en la estrofa “Me dejó enfermo de bilis,/no he podido ver la mía;/el Señor lo llamó a juicio, /de veras le convendría” (“Teodoro Barajas” [Mendoza, 1954: 249]; recogido de la oralidad).

<sup>335</sup> “Los sediciosos” [Paredes, 1976: 72].



Madero con su asistente / sufrió muy crueles tormentos,  
vino conquistando gente / y formando regimientos,  
para echar fuera a Porfirio / con todo su ayuntamiento.

Las disposiciones trimembres no constituyen pues excepciones a un binarismo exclusivo, perteneciendo ambas opciones por igual al acervo constructivo del folclor, y así del corrido; además, no resultan excluyentes, como reflejan las sextillas, donde se conjugan. Ahora bien, puesto que la sextilla tiene base dual, la conjunción parece ser no sólo posible, sino necesaria para la presencia del diseño terciario; por ello, el único verso de arte menor de cierta independencia, aparte del octosílabo, es el hexasílabo, y, entre los de arte mayor, abunda el dodecasílabo más que ningún otro; lo mismo sucede en el terreno estrófico, donde sólo cuartetos y sextillas arraigan en el género. En el mismo sentido, lo ocasional del patrón cuatripartito, presente en las estrofas que adoptan el solo octosílabo como unidad, y en las octavas, revela tanto las varias posibilidades de realización como la fortaleza de la binaria.

Al margen de estas reflexiones, lo esencial es retener la suma importancia del doble octosílabo como unidad sintáctica distintiva del estilo tradicional, que permite al tiempo reconocer las piezas cultas que de él se alejan, ya sea en la primaria cuarteta o la más moderna sextilla, como en “El general brigadier A. Rueda Quijano” [Ibíd.: 165], donde se incurre en el encabalgamiento sin reparar en el ritmo necesario para que el intérprete no pierda el aliento:

Era el general Quijano / un brigadier muy valiente  
del Veintiséis Regimiento / que comandaba el sector  
de la ciudad de Texcoco / al mando de mucha gente.

### **5.2.2. Jerarquía de las relaciones sintácticas**

Un segundo aspecto sintáctico indicativo de tradicionalidad, que no es exclusivo del corrido sino tendencia general de la expresión folclórica, es el predominio de la coordinación y la yuxtaposición frente a la subordinación. Aunque el fenómeno pertenezca al ámbito de la sintaxis en estricto sentido gramatical, responde también al contexto transmisor, i. e., al ajuste al ritmo recitativo oral, estando pues vinculado con la prosodia: la unidad del doble octosílabo se realiza mediante oraciones yuxtapuestas o coordinadas breves, mientras que la subordinación implica casi por fuerza el encabalgamiento de

los versos, siendo una y otro típicos de los textos vulgares, extremo ilustrado ya al examinar las versiones de *Bernal Francés*, del que pueden aportarse otros muchos ejemplos de todas las etapas genéricas: En esta versión del corrido de “*Kiansis*” (o “Los quinientos novillos”), las unidades dobles se coordinan en ambas estrofas, y en la primera se observa una aposición adjetiva que cabe considerar yuxtaposición con elisión verbal:

Llegan cinco mexicanos, / todos bien enchivarrados,  
y en menos de un cuarto de hora / los tenían encerrados.

Esos cinco mexicanos / al momento los echaron,  
y los treinta americanos / se quedaron azorados.

En cambio, en esta versión de “La toma de Ciudad Juárez”, que datará de 1911, cuando tuvo lugar el hecho revolucionario, se aprecia un intenso empleo de la subordinación, lo que tal vez explica el uso de la más larga sextilla:

Muchachas de Ciudad Juárez / se vieron muy azoradas  
de verse en tantas batidas, / de verse en tantas batallas,  
de ver a los maderistas / componiendo sus metralas.

¡Ah, qué valor de Madero / cuando a ese México entró!  
Con sus ametralladoras / Orozco lo acompañó  
haciendo fuego cerrado / hasta que no los venció.<sup>336</sup>

Pero, una vez más, se trata aquí de una cuestión de tendencia y predominio que no ha de tomarse en términos absolutos; sin ir más lejos, la versión de la pieza más vieja principia “Cuando salimos pa’ *Kiansis*”, y abundan en el corrido, además de las temporales, las subordinadas de lugar (“La tragedia de éste fue/en la cueva de Los Lobos,/donde don Felipe López/trató de acabar con todos”), modales (“Principió a tirar balazos/a todos los federales,/matando hombres y caballos/y haciendo barbaridades”), finales (“luego se fue pa’ Celaya /para ver a su querida,/despidiendo a sus amigos,/y los dejó en la partida”), causales (“Se apeó y apretó su silla/alboreando la mañana,/porque se vino rodeando/de todas las acordadas”) y de toda índole<sup>337</sup>. Por lo tanto, acaso la diferencia entre el estilo tradicional y el vulgar radique en que el primero, como

<sup>336</sup> Ambos textos se hallan en Paredes, 1976: 55 y 82, respectivamente; “enchivarrados”, según indica en su glosario [p. 183], significa enfundados sus pantalones en chaparreras, que en México se llaman también coloquialmente *chivarras* por estar hechas de cuero de chiva.

<sup>337</sup> Estrofas de “Ignacio Parra” [Mendoza, 1954: 212], que datará del siglo XIX, pues Parra fue lugarteniente de Heraclio Bernal, “Benito Canales” [Ibíd.: 185], “Valentín Mancera” [Ibíd.: 177] y “Demetrio Jáuregui” [Ibíd.: 182], fechados en el texto, respectivamente, en 1913, 1882 y 1896.

se ve en las estrofas citadas, respeta por lo general el doble octosílabo aún cuando acude a la subordinación, siendo su práctica menos enrevesada que en manos de los ingenios popularizantes. En todo caso, en el análisis del *corpus* contemporáneo, la prevalencia de la sintaxis basada en la yuxtaposición y la coordinación se entenderá rasgo distintivo del estilo más tradicional.

### **5.2.3. Recursos clave: Paralelismo y repetición**

En este apartado cabe examinar además los recursos estilísticos de orden sintáctico, mas no de manera sistemática, por varias razones. La primera es la reiterada generalidad de esta panorámica, que no se sustenta en un *corpus*, resultando todo elenco arbitrario. La segunda es la generalidad de los mismos recursos, que no son específicos del género, ni de la literatura folclórica oral, aunque ésta se valga de algunos de ellos asiduamente. La tercera apela al desequilibrio que supondría aplicar el inmenso y complejo cuerpo doctrinal de la retórica a textos ajenos a su órbita; a esto podrá objetarse que, habiéndose insistido en la óptica literaria, procede analizar el corrido según los principios de la disciplina, sean o no los creadores conscientes del uso de los recursos que la disciplina identifica y cataloga, como se ha hecho con la prosodia; pero hay, a mi juicio, una diferencia sustancial entre ambos planos, porque el poeta folclórico, desconociendo la teoría métrica, es un hacedor consciente de versos que opta por una cantidad silábica, una rima y una estrofa dadas, que entiende pertenecientes a una norma; en cambio, si se vale intuitivamente de la técnica de la repetición, por ejemplo, no sospecha que está reglada, de modo que le es indiferente si se ajusta a un quiasmo o un retruécano, digamos; retomando la segunda razón esgrimida, puede afirmarse que la mayoría de las figuras de *palabra* o *dicción* tasadas en la preceptiva retórica no pertenecen a la poética del corrido, de suerte que su rastreo exhaustivo se revela desproporcionado respecto al objetivo de esbozar sus principales atributos. Por consiguiente, me limito a señalar las manifestaciones básicas de los dos mecanismos sintácticos más constantes en el corrido primigenio, el *paralelismo* y la *repetición*, los cuales, además de muy vinculados entre sí, pueden relacionarse conceptual y respectivamente con la yuxtaposición y la coordinación.

La disposición paralela, debida a la sencillez sintáctica y la naturaleza de la expresión en verso, es constante en el género, como se observa, entre tantos ejemplos, en el viejo tema de “Juan Alvarado” [Mendoza, 1954: 243],

Serían las tres de la tarde, / lo invitaron a tomar;  
serían las diez de la noche, / lo invitaron a bailar.

o en la también añeja tragedia de “Rosita Álvarez” [Ibíd.: 331],

Rosita ya está en el cielo / dándole cuenta al Creador,  
Hipólito en el juzgado / dando su declaración.

En la realización de esta técnica debe señalarse un matiz diferencial entre una y otra cita, tratándose en la primera de un paralelismo *distributivo*, que expresa dos alternativas sin oponerlas, y en la segunda de una formulación antitética<sup>338</sup>, donde rige la *Ley del contraste* de Olrik; tales opciones representan las dos grandes tendencias en el ejercicio del paralelismo. De otra parte, éste puede extenderse más allá de una estrofa, y de hecho lo hace muy a menudo, p. e., en “José Mosqueda” [Paredes, 1976: 63]:

En el rancho de La Lata, / donde se vio lo bonito,  
en donde hicieron correr / al señor Santiago Brito.

Más allá, en El Calaboz', / donde se vio lo muy fino,  
en donde hicieron correr / al diputado Justino.

Como se ve, el paralelismo va acompañado de la repetición, siendo común encontrar ambos recursos combinados<sup>339</sup>. Su manifestación típica en poesía es la *anáfora*, que puede darse en su acepción restringida, limitada a una palabra al inicio de varios versos (“ya agarraron a Cortez,/ya terminó la cuestión;/la pobre de su familia/la lleva en el corazón”), pero se observa más a menudo en la dimensión del sintagma<sup>340</sup> o la frase completa, en cuyo caso, por la brevedad del octosílabo, suele coincidir en extensión con él, e incluso con dos versos<sup>341</sup>. Pero de los ejemplos se desprende que la repetición, sobre todo cuando

<sup>338</sup> En la doctrina retórica, la *antítesis* es figura *de pensamiento*, i. e., semántica; para sortear la cuestión del deslinde de significante y significado, se adopta la noción de *contraste*.

<sup>339</sup> En casi toda clasificación retórica, el paralelismo se incluye en las *figuras de repetición*.

<sup>340</sup> El sintagma es frecuentemente verbal, como se ve en las citas y en la conocida expresión formularia “se agarraron a balazos,/se agarraron frente a frente”.

<sup>341</sup> La coincidencia entre la frase reiterada y el verso o doble verso tiene una notable salvedad en el uso formulario de la interjección *adiós*, que funciona sintácticamente como una oración y se repite con frecuencia anafórica y paralelamente en una variante de la fórmula *de despedida*.

abarca el sintagma o la oración y se reproduce en más de una estrofa, no es exacta, sirviendo de base a la *variación*<sup>342</sup> discursiva, que puede realizarse insertando cambios en todo el sintagma o la frase replicados, como en el citado “José Mosqueda” o en el “Nuevo corrido de Laredo”<sup>343</sup>,

Este puerto de Laredo / es un puerto muy lucido [...]  
Este pueblo de Laredo / es un puerto muy mentado [...]

o bien manteniéndose fija una parte, normalmente la primera, y modificándose otra, como en estas estrofas sucesivas de “Fusilamiento de Felipe Ángeles” [G. Hernández, 1996: 54]:

Ángeles era muy hombre, / y de un valor sin segundo [...]  
Ángeles era muy hombre, / y de un valor verdadero [...]

Este sistema de permutaciones leves a partir de un molde iterativo y paralelo es tan consistente en la técnica compositiva del corrido que adquiere un valor paradigmático semejante al de las fórmulas; además, aunque se trate de un recurso distributivo del significante, su extensión a lo largo del texto, o un buen tramo del mismo, lo acerca también a una función estructurante del significado. Si el detalle del mecanismo se hace patente en las citas expuestas, merece la pena aportar un ejemplo de texto entero, ilustrativo de su largo alcance y útil al tiempo para conjurar la aridez teórica y la visión fragmentaria que ofrecen las transcripciones dispersas. Se trata de “Agripina” [Avitia, 1997, IV: 94-5]:

Señores, con el permiso, / prestándome su atención,  
voy a cantar el corrido / de la tal Revolución.

“¡Ay!”, decía doña Agripina / con sus armas en la mano:  
“Yo me voy con esta gente / para el Cerro Zamorano”.

Decía el señor de la Torre, / con todos sus valedores:  
“Yo me voy con esta gente / para ese Pinal de Amoles”.

Decía el general Rivas: / “Yo traigo parque de acero;  
no pierdo las esperanzas / de acabar con los del cerro”.

<sup>342</sup> *Variación* ha de entenderse aquí en sentido general, o musical (*variaciones sobre un tema*), y no como concepto lingüístico o literario: en Retórica, entre las figuras *de palabra* se identifica el tipo llamado *de transformación*, o *metaplasmos*, que consisten en las variaciones fonéticas y morfológicas enumeradas y nombradas técnicamente a propósito de la métrica (sinalefa, etc.); las sintácticas no pertenecen a este grupo, integrándose, según consista la variación en una adición (repetición) o supresión (omisión), en una de estas categorías.

<sup>343</sup> [C. Strachwitz, 1994: 151].

Decía el general Cedillo: / “Rivas, espérate, aguárdate,  
no se te vaya a voltear / lo de atrás para delante”.

Vuela, vuela, palomita, / con tus alitas muy finas;  
anda, llévale a Agripina / estas dos mil carabinas.

Vuela, vuela, palomita, / con tus alitas doradas;  
anda, llévale a Agripina / este parque de granadas.

“¡Ay!”, decía doña Agripina, / que estaba ya en desatino:  
“Divisa desde aquel cerro, / a ver si viene el auxilio”.

De ese Cerro del Pino / bajó la caballería;  
iban a ver a Agripina, / que sitiada la tenían.

Se fueron los agraristas / con muchísimo valor,  
formándole un sitio grande / a Agripina alrededor.

De esa cañada mentada / de ese Cerro del Mural  
acabaron al gobierno / de San Pedro Tolimán.

De San Pedro Tolimán / estaban pasando lista,  
nomás se veía el tiradero / de puritos agraristas.

“¡Ay!”, decía doña Agripina / a todos los prisioneros:  
“Digan si son agraristas, / para darles sus terrenos”.

Ya con ésta me despido / parándome en una esquina:  
aquí termina el corrido / de la señora Agripina.

Antes de examinar la fértil repetición paralela con variación, cabe subrayar que este corrido resulta ejemplar en múltiples sentidos y para todos los planos de análisis, siendo su lectura útil para una recapitulación general *in media res* de las trazas del corrido primigenio sobre la base de una muestra completa y representativa. En el plano del discurso, se observan algunas de las licencias métricas destinadas a la realización precisa del verso octosílabo, la alternancia de rima asonante y consonante, la presencia de ciertas fórmulas distintivas del lenguaje poético del género —en particular las introductorias del estilo directo—, la abundancia del diálogo y su papel tanto narrativo —el carácter *actualizador* de la dramatización— como emotivo, al ubicarse la carga significativa en las voces de los personajes. En el semántico-estructural, el texto ejemplifica el encuadre del relato entra los bloques de apertura y cierre, así como el empleo de las fórmulas correspondientes, destacando la incrustación de la de apóstrofe en plena intriga. En tanto que tipo narrativo, representa la lógica propia del relato folclórico, por cuanto los hechos se refieren de modo difuso y simbólico, buscándose la proyección épica antes que la información, ya conocida por la

audiencia, lo cual es además revelador del común maridaje entre las funciones noticiera y propagandística<sup>344</sup>. En los ámbitos temático e ideológico, constituye una muestra de la importancia del conflicto armado en el género, y de los valores de rebeldía y valentía que encarnan sus héroes, y al tiempo un caso excepcional al tratarse de una mujer, que, hasta fecha reciente, tenía reservado el papel de víctima o de personaje secundario propiciatorio de la desgracia del héroe, por traicionarlo o suscitar su imprudencia temeraria. Por último, siendo el marco histórico la guerra cristera, refiriéndose un suceso acaecido en 1928, es también útil para probar la pervivencia del modelo folclórico aún a fines de la *edad dorada*, siempre y cuando se den las condiciones contextuales propicias, que no son las de la propaganda de masas forjada en los centros urbanos por autores cultos y difundida en hojas sueltas en forma de corrido popularizante, sino las del entorno rural y la posición excéntrica del compositor y la comunidad donde se propaga respecto al poder central y la cultura dominante<sup>345</sup>.

Volviendo a la dimensión sintáctica, nótese que, de las 14 estrofas, sólo la inicial, la final y la 10ª son únicas en cuanto a su estructura, presentando el resto cuatro tipos de repetición en el primer verso, dos fijos (“¡Ay!”, decía doña Agripina” en la 2ª, 8ª y 13ª, y “Vuela, vuela, palomita” en la 5ª y 6ª) y dos cambiantes, uno por constituir la introducción al parlamento de personajes distintos (3ª, 4ª y 5ª) y otro al tratarse de adverbios de lugar varios (9ª, 11ª –que exhibe además una repetición permutada en el segundo verso– y 12ª), consistiendo el paralelismo en el molde *adverbio + pasaje narrativo*; nótese que el esquema cambiante “Decía” + *nombre* cobra en la 3ª estrofa una forma diversa, incluyéndose una fórmula introductoria del estilo directo en el segundo

---

<sup>344</sup> Esto ha generado alguna lectura errada del contexto: el mismo Mendoza incluye este corrido en su gran antología [1954: 89-91] entre los de asunto *agrarista*, tema que también le atribuye M. Herrera-Sobek, quien lo comenta abordando el presunto contexto [1990: 95-6]. Pero, según el más documentado comentario histórico de Avitia [Ibíd.], Agripina era una rebelde cristera que auxiliaba al coronel Frías, cuyas fuerzas conjuntas tomaron en efecto S. Pedro Tolimán, como narra el corrido, tras un choque en “la Sierra Pinal de Zamorano con las caballerías agraristas del general potosino Saturnino Cedillo, quien operaba con sus fuerzas auxiliares irregulares en la región de Sierra Gorda y los límites con Querétaro, apoyado por las fuerzas regulares del general Rivas”, ambos mencionados en el texto. Se trata así de un episodio bélico que enfrenta a los rebeldes cristeros con el Gobierno y los agraristas que lo apoyaban contra aquéllos, no pudiendo ser el tema agrarista, ya que la heroína y vencedora es Agripina. La confusión se debe tal vez a la penúltima estrofa, donde Agripina ofrece tierras a los vencidos, lo cual es muy probablemente producto de la intención propagandística del autor, que intenta presentar la conservadora causa cristera como solidaria con el campesinado.

<sup>345</sup> Recuérdese al respecto la citada afirmación de Altamirano [1990: 44-5] de que, por este motivo, los corridos cristeros se han preservado en mayor grado en la tradición oral.

verso, en simetría con la estrofa previa, simetría que se prolonga asimismo en la segunda unidad estrófica, donde también se reitera paralelamente el tercer verso. En las estrofas donde Agripina interviene, las segundas unidades no están vinculadas entre sí, pero la 2ª estrofa exhibe el apuntado paralelismo con la 3ª; en fin, las que albergan la fórmula de apóstrofe presentan la máxima regularidad, dándose repetición paralela exacta de los versos impares y variantes análogas en los pares, no exentos tampoco de elementos replicados.

Con menos empaque estructural, la repetición se da en su forma básica de réplica de una palabra, como se constata en el apóstrofe (“vuela, vuela”), o en “tiren, tiren, muchachitos,/tiren, tiren de a montón”. Otro recurso adscrito al dominio de la repetición, aunque de base más semántica que morfosintáctica, es la *enumeración* o *serie acumulativa*, frecuente en la lírica popular y de uso ocasional en el corrido: “Traigo una pana muy fina/y un cashimir de primera/y una buena carabina,/éntrenle ‘ora que hay manera”<sup>346</sup>. La cita sirve además para recordar que, en las manifestaciones de la repetición y el paralelismo, se dan también diseños tripartitos a pesar del predominio del binario, p. e. en el citado “Fusilamiento de Felipe Ángeles” (“Ahora, soldados cobardes,/no le teman a la muerte;/la muerte no mata a *nadien*,/la matadora es la suerte”), por más que el tono de arenga militar denote cierta lejanía del estilo folclórico.

Junto a los mecanismos expresivos basados en la repetición, que incluyen la disposición paralela y otros varios, en el elenco retórico se consideran otros dos grupos de figuras de dicción, las de *omisión* y de *posición*<sup>347</sup>. A pesar de que presentan menor diversidad y no son tan relevantes en el estilo folclórico como la repetición, el principal recurso de omisión, la *elipsis*, abunda en los géneros poéticos por las exigencias sintéticas del verso, y también en el nuestro, donde se elide principalmente el sintagma verbal (“quinientos novillos eran,/los quinientos muy livianos”; “en la bolsa traía plata/y en la cintura casquillos”). En cuanto a las alteraciones de posición, cifradas ante todo en la figura del hipérbaton, huelga señalar que encajan difícilmente en el ritmo natural del estilo oral, de manera que, salvo en alguna excepción debida a las

<sup>346</sup> “Mariano Reséndez” [Paredes, 1976: 97]. Con *base semántica* me refiero a que se trata de una reiteración de conceptos o elementos cuya expresión no es idéntica; por ello, se considera ortodoxa y oportunamente figura de *pensamiento*.

<sup>347</sup> En el entendido de que toda figura, sintáctica en este caso, supone una alteración de la norma expresiva, su mecanismo esencial pasa por añadir algún elemento, lo cual se hace en la *repetición*, por suprimirlo (*omisión*), o bien por modificar su *posición* (*permutación*).



necesidades rítmicas, su presencia en el corrido suele obedecer a un diseño sintáctico culto, como se observa p. e. en el texto revolucionario “Los combates de Celaya”, editado en hoja suelta por Guerrero [Mendoza, 1954: 53-6]: “De Salamanca a Irapuato/se concentraron los trenes [...] Tenían ellos guarniciones /de los más valientes hombres [...] y combatió muy formal/toda la Brigada Reyes [...] En la ciudad de Celaya/eran terribles las horas”.

#### 5.2.4. Elementos morfológicos

El aspecto morfológico del discurso presenta elementos merecedores de atención, la mayoría vinculados empero con otros planos de análisis. En el terreno prosódico, las licencias métricas apuntadas inciden obviamente en la forma de la palabra, aún cuando su mecanismo pertenezca al orden fonológico y su finalidad sea métrica; en este mismo ámbito, también los vocablos monosílabos o bisílabos contribuyen a la correcta medida del verso, como se indicó a partir de las observaciones de Paredes, quien va no obstante más allá de la mera función prosódica cuando glosa la introducción de ciertas palabras: así, el empleo del imperfecto en los verbos *dicendi* sirve además para transmitir una sensación de dinamismo e inmediatez a la narración; el del demostrativo (ese/a(s)/os) supone un tratamiento acentuado de los personajes mediante el cual se enaltecen o denigran; y el adverbio *ya* refuerza asimismo el efecto de inmediatez, añadiendo el matiz de la sucesión rápida de los acontecimientos [1958: 211-6]<sup>348</sup>.

Análogamente, algunos recursos sintácticos expuestos pertenecen al orden morfosintáctico, siendo la anáfora, en su acepción básica, iteración paralela de palabras, como la repetición simple<sup>349</sup>. La misma elipsis, aunque definida como omisión de sintagmas, se realiza las más de las veces con supresión del verbo u otra unidad morfológica. Y lo mismo puede decirse del hipérbaton, afectando la distaxia con frecuencia a un solo vocablo, y siendo comunes también en el

---

<sup>348</sup> A estos vocablos se añadía la conjunción *y*, cuya función adicional a la métrica es prosódico-fonética, como refuerzo de la entonación y el canto; recuérdese que su inserción reiterada se cataloga retóricamente como *polisíndeton*. De otra parte, Paredes desgana interesantes reflexiones sobre la combinación del imperfecto con el indefinido y el presente, y los efectos estilísticos que de tales combinaciones se derivan [1958: 212-3].

<sup>349</sup> Otro abundante recurso de reiteración limitado usualmente a la dimensión morfológica es el *pleonismo*, utilizado con graciosa imperfección por los corideros populares: “bastante muy”, “luego al momento”, “en público de la gente”, etc.

estilo culto las aposiciones y anteposiciones adjetivas con fines retóricos. Al margen de los recursos estilísticos, destaca el uso de diminutivos tan constante en México, que puede empero deberse también al ajuste métrico, al menos en el caso de “todito/a(s)”, ya que, p. e., no se utiliza en las despedidas del protagonista (“Adiós, todos mis amigos”), pues “adiós” aporta ya dos sílabas al verso, pero sí en otros puntos donde se precisa (“todita la gente andaba”). En fin, son llamativos los errores morfosintácticos propios del habla popular; los más usuales se dan en la concordancia singular/plural, en el pronombre de objeto directo, que asume el plural del indirecto (“yo sé por qué se *los* digo”), y el verbo (“señores, *pon* atención”).

En breve, el único aspecto que merece consideración particularizada por su autonomía es la proporción de uso de las categorías morfológicas capitales en un texto, que, como se indicó a propósito del romance, permite distinguir la sobriedad narrativa tradicional de la subjetividad lírica y la artificiosidad vulgar. Aunque no existen estudios comparativos<sup>350</sup>, y el corrido, por su inclinación valorativa, es propenso a la adjetivación, parece claro que los creadores más tradicionales prefieren la presentación desnuda de la acción mediante verbos y sustantivos, incluso en la construcción adverbial (“con timidez”, “con esmero”, etc.); también en el corrido actual, al *capo* se le llama p. e. “jefe de jefes” antes que “jefe máximo” o “supremo”, y “amigo de los amigos” en lugar de “fiel amigo”, por lo que habría optado tal vez el corridero culto, cuya preferencia por el empleo de adjetivos, y en menor grado de adverbios, ha quedado patente en citas previas. Con todo, si este aspecto se tendrá en cuenta en el comentario de algunas muestras, el examen en cada texto de la *proporción morfológica* no se llevará a cabo sistemáticamente en el análisis del *corpus*, pues el rasgo no es exclusivo del corrido, y su significación estilística, equiparable al contraste entre lo narrativo y lo expositivo, queda recogida en la consideración en cierto modo análoga de los modos de representación.

---

<sup>350</sup> Recuérdese que, en el campo de Romancero, se ha aludido al cotejo que hacen en este sentido B. do Nascimento y A. Sánchez Romeralo.

### 5.3. Léxico: Fórmulas

La premisa de atender sólo a los rasgos estilísticos distintivos del género, o a los de la literatura oral que inciden en éste, así como la precaución de no acometer descripciones sistemáticas sin base en un *corpus*, adquieren mayor sentido en el campo léxico, cuya vastedad lo hace inabarcable. Así, me limito a señalar aquí algunas peculiaridades de los textos, reflejo del habla popular mexicana, para abordar a continuación las fórmulas que integran el lenguaje propio del corrido, si no de manera exhaustiva, al menos con el máximo detalle que permite este acercamiento panorámico, y que aconseja la pervivencia formularia en la variedad contemporánea analizada en la segunda parte.

Si en el español de México, y de toda América, se mantienen arcaismos del castellano incluso en el lenguaje popular y cotidiano, como *platicar*, *aprehender* o *parejo*, entre tantos, la herencia del romance no puede sino acrecentar su presencia en el corrido, donde se encuentran además, p. e., *fierro*, y hasta el pretérito indefinido *vide*, entre las reminiscencias latinas; la vieja acepción castellana de *querer*, en el sentido incoativo de “estar a punto de”, presente en la fórmula “como queriendo llorar”; el rancio adjetivo *azorado*; *carabina*, que designa todo fusil; *alazán*, *tordo* o *tordillo*, y otros varios tipos de caballo; *licencia* junto al más común *permiso*; y un largo etcétera. Tan llamativo como la preservación es el uso conjunto con localismos, como en “Benito Canales”, cuyo caballo se describe con la remota voz *retinto*, que rima con “tantito”, o de quien se dice que “principió a tirar balazos”; otro ejemplo está en “El cuaco *lobo gatiado*” (“En una manada *vide*/un cuaco que me gustó”)<sup>351</sup>, donde se alterna el verbo latino con un sustantivo específico de México para el caballo.

De otro lado –muy brevemente y sin referencias textuales–, el corrido recoge las particularidades léxicas mexicanas –algunas panamericanas–, populares o no, ya sea empleando voces preexistentes con significado distinto al primario (*pararse*: erguirse o mantenerse en pie; *tomar*: beber alcohol; *pelarse*: escapar; *rifarse*: arriesgarse; *pizar*: recolectar, cosechar; *voltear*: girarse, darse la vuelta; *mocho* y *torcido*: defectuoso, malvado, impropio moralmente; *pelón*: soldado del gobierno porfirista; *mero/puro*: único o escaso; *bola*: reunión

---

<sup>351</sup> Sucesivamente, Mendoza, 1954: 185 y 361.

tumultuosa; *panteón*: cementerio; etc.), o acuñaciones propias (*gringo*; *güero*: rubio y, por extensión, estadounidense, o todo extranjero; *chueco*: cojo, y de ahí tramposo, impropio moralmente; *nomás*: nada más, solamente; *cuantimás*: más aun; *deveras* y *de a deveras*), que incluyen por supuesto las palabras autóctonas para nominar fauna, flora y objetos (*zopilote*, *nopal*, *sarape*...).

El estrecho contacto con EE.UU. genera por su lado la adaptación de voces inglesas: *rinche* (de *ranger*, policía militar rural para la represión del bandidaje, análoga a los *rurales*, pero que designa todo cuerpo policial de EE.UU.)<sup>352</sup>; *cherife* (*sheriff*); *dipo* (*depot*, almacén); coche (*coach*, diligencia o furgón); la tendencia aumenta en el siglo XX: *checar* (*check*, comprobar); *reportar* (*report*, informar, denunciar); *troca* –y su aumentativo *trocona*– (*truck*, camioneta o vehículo todoterreno); *rines* (*rims*, adornos, accesorios de un vehículo), *trailero* (de *trailer*, camionero), *guachimán* (*watchman*, vigilante), *jonrón* (*homerun*, carrera completa de un bateador en el béisbol, con sentido de triunfo, de “apuntarse un tanto”). También hay casos de uso en el original (*chance*: suerte, oportunidad); de españolización de topónimos (*Kiansis* por Kansas, *Foro West* por Fort Worth, *El Cinto* por Sinton) y de nombres propios (*rémintos* por Remingtons, marca de rifle en plural); y de *calcos sintácticos* (*Norte Carolina* por North Carolina; inversión de día y mes en las fechas: “junio siete”)<sup>353</sup>.

El uso de **fórmulas** para expresar el contenido constituye el rasgo estilístico más sobresaliente del género, no por su estricta originalidad, ya que es propio del folclor literario narrativo todo y procede en nuestro caso del romance, sino por su potencial paradigmático, al configurar el lenguaje que distingue al corrido específicamente. Aunque se hizo ya un apunte en el apartado sobre la oralidad (1.2), ampliado y ejemplificado a propósito de la teoría romancística y el breve examen de los subgéneros tradicional y vulgar (epígrafes 2.1.1, 2.1.2 y 2.1.3), conviene refrescar aquí someramente la noción de tan medular fenómeno.

<sup>352</sup> Paredes va más allá al afirmar que “todo americano armado y montado que sale a matar mexicanos es un *rinche* para la comunidad del corrido” (“Any American armed and mounted and out to kill Mexicans is a *rinche* to the *corrido* folk”) [1958: 220-1], en una detallada reflexión sobre el término donde examina su adaptación fonética y sugiere que es cacofónica y se asocia a voces como *chinche* o *pinche*. El estudioso señala además el singular caso de “perros *jaunes*”, de *hound dogs*, “sabuesos”, en “Gregorio Cortez”.

<sup>353</sup> Los anglicismos populares y los giros y voces coloquiales o particulares del habla mexicana presentes en los textos del *corpus* se ilustran en un glosario anexo; los que aparezcan en citas al margen del *corpus*, se anotan a pie de página.

Las fórmulas son enunciados que se reiteran de manera aproximadamente fija en múltiples textos. Por *enunciados* quiere decirse que pueden consistir en sintagmas u oraciones completas (principales o subordinadas) pero no en palabras aisladas. La repetición en varios textos es lo que permite reconocer su pertenencia al género, pues no se trata de recursos adscritos a una convención literaria general, sino particular, lo cual les confiere su potencial paradigmático. La fijeza relativa en la reiteración es lo más delicado a efectos definitorios, ya que, si la fórmula constituye un instrumento estilístico, expresa necesariamente un contenido, siendo preciso diferenciarla del *motivo*, unidad de significado reconocible asimismo por su ocurrencia reiterada en los textos; así, la distinción estribaría en que la fijeza de la fórmula se da en el significante, y la del motivo en el significado, que puede expresarse de diferentes formas; sin embargo, el contenido es clave en la percepción de las fórmulas, razón por la cual Catalán, recuérdese, las define como *sintagmas lexicalizados* y las considera el “léxico poético” del género romance.<sup>354</sup> Por tanto, la fórmula constituye un recurso estilístico *semántico*, consistente en la expresión más o menos fija de motivos, y más o menos compleja, porque, como se dijo, puede expresar el motivo por mera denotación o funcionar como un tropo, remitiendo su sentido primario a otro connotado que expresa el motivo, o a un segundo motivo; el típico ejemplo ya aportado es “con su pistola en la mano”, que, además de denotar que un personaje va armado, connota la valentía.

Para mayor complejidad, la fórmula tiene funciones adicionales a esta semántica, pudiendo responder su empleo a exigencias métricas o al diseño estructural, pues, además de contenidos, expresan marcas de la organización textual, particularmente en los bloques de apertura y cierre. Esta dualidad funcional repercute en el método analítico, donde se distinguen las *fórmulas narrativas* o de discurso, de función semántica, de las *metanarrativas* o *estructurales*, que, sin perjuicio de su valor léxico, tienen función distributiva, de modo que se incorporan con autonomía propia en la descripción de la intriga, combinadas con los motivos; éstas suelen corresponder a intervenciones del narrador, a diferencia de las primeras, que se dan en la representación diegética y mimética del texto; así, se abordan por separado ambas categorías,

---

<sup>354</sup> Recuérdese que Catalán, en su terminología para el romance, llama a éstas *fórmulas de discurso*, y *fórmulas de intriga* a los motivos.

por más que se entiendan pertenecientes al mismo concepto de fórmula característica del folclor literario. A continuación, enumero y comento las narrativas, si bien existen confluencias con las metanarrativas<sup>355</sup>.

A grandes rasgos y efectos expositivos, se estipulan cuatro grupos, definidos conforme a la función sintáctica o gramatical que desempeñan los enunciados formularios: *adverbial*, *atributiva*, *verbal* y *exclamatoria*.<sup>356</sup>

### 5.3.1. Fórmulas adverbiales

En este grupo se encuentran las más constantes y distintivas del género, lo cual se debe, de un lado, a que la narración sucinta y fragmentaria propicia el desplazamiento de la carga semántica a las precisiones adverbiales, y, de otro, a su mayoritaria inserción en los *complejos* formularios de *introducción al discurso directo*, *despedida* y *apóstrofe*, donde, por el ajuste al doble octosílabo como unidad semántica, el segundo sirve para matizar la acción que denota el primero (un parlamento, una despedida, un encargo). La despedida (“Ya con ésta me despido,/con tristeza y en jardín”) y el apóstrofe (“Vuela, vuela, palomita,/de la torre hasta el jardín”) pertenecen al terreno metanarrativo, en tanto que intervenciones del narrador externas al relato, de suerte que se examinan en el marco del bloque final de la coda. No obstante, el segundo octosílabo de estos complejos, incluido el introductorio en menor grado, está subordinado en términos de contenido al primero, cumpliendo muy a menudo la apuntada función métrica, lo que explica su notable apertura, al punto de que suelen reconocerse, antes que por su fijeza, por su ubicación y finalidad estructural junto al octosílabo más estable y netamente formulario.

La introducción tradicional al estilo directo sigue un patrón más o menos fijo que abarca el doble octosílabo: “1er verso: nombre y apellido del protagonista +

---

<sup>355</sup> Tales confluencias me llevan a posponer la mención a la clasificación seminal de A. Duvalier [1937], específica para el corrido, al capítulo dedicado al plano semántico-estructural. Los demás estudiosos que han abordado las fórmulas en el género parten de Duvalier u ofrecen ejemplos sin aproximación conceptual, excepto McDowell, que acomete un estudio de solidez teórica sobre las fórmulas y motivos en el corrido [1972].

<sup>356</sup> Aunque se viene insistiendo en la falta de un *corpus* textual de apoyo, para el examen de las fórmulas y otros elementos formales y de contenido he rastreado más de un centenar de textos de hechura más o menos folclórica, y muchos otros popularizantes que acogen los recursos tradicionales. Apelo pues a la confianza del lector en que las fórmulas enumeradas e ilustradas se dan en distintos corridos, los cuales, salvo en citas múltiples o extensas, no se identifican, debido a su gran número y su intertextualidad, ni se indican las fuentes, que son esencialmente las antologías de Avitia [1997], Mendoza [1954] y Paredes [1976], donde se incluyen a su vez la mayoría de las muestras incluidas en las demás compilaciones destacadas.

‘decía’ o viceversa; 2º verso: descripción del lugar, situación o actitud en que se encuentra el héroe en el momento de pronunciar su enunciado, o referencia directa al receptor del mensaje” [Altamirano, 1990: 101]. Según se vio en “Agripina” en ilustración del paralelismo, el complejo fórmulario suele repetirse en varias estrofas, como se aprecia también en “Heraclio Bernal”,

Heraclio Bernal gritaba / en su caballo alazán: [...]  
Heraclio Bernal decía, / cuando estaba muy enfermo: [...]  
Decía don Crispín García, / muy *enfadao* de andar: [...]

o en “Gregorio Cortez”:

Decía Gregorio Cortez / con su pistola en la mano: [...]  
Gregorio le dice a Juan / en el rancho de El Ciprés: [...]

De estos ejemplos se colige que incluso el primer verso del binomio está sujeto a desviaciones del molde descrito por Altamirano, cambiándose “decía” por “gritaba” o “le dice a”, que conlleva la supresión del apellido del héroe y la inclusión del nombre de su interlocutor. Huelga apuntar que este octosílabo reiterado con verbo *dicendi* no constituye una fórmula adverbial, debiendo adscribirse al tipo verbal si se quiere considerar independientemente, como hace McDowell [1972: 211], quien indica que se reserva para introducir la plática del protagonista, tendencia en efecto general a la que se encuentran no obstante excepciones, como se ve en “Heraclio Bernal”. En todo caso, su mención aquí resulta imprescindible, además de por el vínculo entre ambos tipos formularios, que integran un complejo rara vez disuelto, para mejor ilustrar el carácter y variedad de la categoría adverbial: en los versos citados se hallan sus principales modalidades, i. e., fórmulas *instrumentales* (“con su pistola en la mano”, “en su caballo alazán”), *modales* (“muy *enfadao* de andar”), *temporales* (“cuando estaba muy enfermo”) y *de lugar* (“en el rancho de El Ciprés”); si las del primer tipo ostentan mucha mayor fijeza y expresan motivos esenciales del género como son el *arma* y el *vehículo* del héroe, las restantes representan el segundo verso típico del complejo, cuya reiteración reside en la función más que en el enunciado, y que, si bien pueden expresar asimismo motivos, se emplean muy a menudo para completar la unidad del doble octosílabo, siendo así que su realización concreta depende ante todo del metro y la rima, que prevalecen sobre el contenido.

Teniendo presentes este importante aspecto multifuncional y la frecuente combinación con la introducción al discurso directo, que no se aprecian en citas sin contexto, veamos las variedades de fórmulas adverbiales.

#### 5.3.1.1. Instrumentales

Las dos fórmulas por excelencia del corrido épico primero son las relativas a la pistola y el caballo citadas, de gran relevancia semántica y simbólica por su aporte a la caracterización<sup>357</sup> del héroe a través de sus pertrechos esenciales. La procedencia del romance tradicional es incuestionable, como se constata en estos versos de *Bernardo del Carpio*:

Por las riberas de Arlanza    Bernaldo el Carpio cabalga,  
con un caballo morcillo    enjaezado de grana,  
gruesa lanza en la su mano,    armado de todas armas.

– **con su pistola en la mano**: Sin duda la fórmula más estable y representativa del género, se encuentra ya en varios corridos decimonónicos señeros, se mantiene con fuerza en los revolucionarios y posteriores de tono épico, y llega al corrido actual. Además de leves variaciones (“con *la* pistola en la mano”, “con su pistola en *las* manos”), hay casos de reemplazo de la pistola (“con sus armas en las manos”, “él con su Treinta en la mano”), incluso por objetos muy diferentes (“con mi *sombrero/guitarra* en la mano”), que se dan en segundos versos de despedida, revelando el influjo estilístico de la fórmula, recreada para expresar contenidos diversos; ejemplo curioso de este tipo pero ubicado en el complejo introductorio es “Ha llegado el ingeniero/*con su bandera en las manos*:/Voy a marcarles la punta/para entregarles los planos” (“El reparto de tierras” [Mendoza, 1954: 93]), donde el personaje, en un contexto muy distinto, sigue caracterizándose por el blandir del instrumento que le es propio; salvo aquí, lo común es que las realizaciones más alejadas del esquema no se hallen en su *entorno natural* introductorio, como sucede con los sombreros y guitarras de las despedidas y la variante citada de “Cananea” (“Me aprehendieron los gendarmes/al estilo americano:/como era hombre de delito,/todos *con pistola*

---

<sup>357</sup> Recuérdese que el estudio literario capital sobre el género lo titula Paredes *With His Pistol in His Hand (Con su pistola en la mano)* [1958], donde incide naturalmente en las manifestaciones y potencial simbólico de esta fórmula. También A. González estudia “El caballo y la pistola. Motivos en el corrido” [2001], sin particular atención a la vertiente formularia mas aportando cuantiosos ejemplos y observaciones. A ambos remitiremos en el capítulo siguiente.



*en mano*” [Ibíd: 223]), lo cual refleja de nuevo el sofisticado vínculo entre forma, contenido y función en la creación folclórica.<sup>358</sup>

– **en su caballo...**: De igual relevancia que la anterior en el lenguaje épico del corrido, su estabilidad es empero menor por la naturaleza del sintagma básico, que comporta la variación del calificativo del caballo. Aunque las opciones son numerosas, el adjetivo más reiterado es “alazán”, que, junto con “melado”, es también el más tradicional, ya que ambos proceden directamente del romance; otros comunes son “retinto”, “jovero” o “tordillo”. En ocasiones, se cambia el caballo por una yegua (“en su yegüita almendrada”, “en su yegua colorada”), varía todo el sintagma (“en su chico caballazo”, “montado en su buen caballo”), o desaparece el adjetivo (“en su caballo cantando”); como sucede con la fórmula de la pistola, el prestigio de la del caballo propicia su traslado fuera del complejo introductorio, p. e., “con su caballo alazán/y su silla vaquerilla”. Por otra parte, y a pesar de la importancia semántica del motivo equino, la variación del adjetivo, ubicado al final del verso, hace que la elección dependa a menudo de la rima: “En el charco de Palomas/se cortó un toro bragado,/y el caporal lo lazó/en su caballo melado” (“*Kiansis*”). En fin, la fórmula pasa al corrido actual, donde se sustituye la montura por el automóvil (“en un carro colorado”, “en su carro preparado”), abundando la inversión del patrón, al variar la denominación del vehículo y mantenerse fijo el adjetivo “del año”, i. e., “nuevo”, que connota riqueza y ostentación: “en sus *troconas* del año”, “en puros carros del año”; además, suele desvincularse del complejo introductorio, insertándose en retratos del héroe.

– **traer [tener]**: A pesar de que gramaticalmente es de esencia verbal, y de que suele aparecer en la plática de un personaje, pudiendo estimarse exclamativa, desde un punto de vista funcional, la fórmula con el verbo *traer* ostenta un obvio valor adverbial de instrumento, pues expresa las más de las veces el motivo del arma: “yo traigo parque<sup>359</sup> de acero”, “yo tengo pistola al cinto”, etc; cuando se inserta en el estilo directo, es común que venga seguida de un verso formado por una frase subordinada final: “traigo mis tres carrilleras/para hacer

---

<sup>358</sup> Ejemplo extremo del prestigio de la fórmula es la canción “Ya se ve la televisión”, parodia de la fascinación del chicano por el adelanto técnico donde se imita la despedida corridera (“Ya con ésta me despido/con el botón [mando a distancia] en la mano”) y se inserta una variante burlona de la fórmula épica por excelencia en tan burgués contexto [Paredes, 1976: 159, 168].

<sup>359</sup> *Parque* se emplea como sinónimo de *munición*, o *armamento*.

frente al Gobierno”; “aquí traigo más cartuchos/pa’ divertirnos un rato”. Entre las realizaciones curiosas, cabe mencionar “el parque traía en la mano”, influida por la fórmula base del arma; “en la bolsa traía plata/y en la cintura casquillos”, que denota además el motivo de la riqueza; y el paralelismo en dos estrofas de “Juan Urzúa” [Mendoza, 1954: 237], donde se combinan las fórmulas-motivo del arma y el caballo: “Juan Urzúa traía pistola,/buena rienda y buena silla [...] Juan Urzúa traía caballo,/buena reata y muy buen sable”. Por su idoneidad para expresar el enfrentamiento armado y las bravatas del valiente, persiste en el *narcocorrido*: “Ahí traigo un cuerno de chivo [fusil AK-47]/para el que le quiera entrar”.

– **con todo/a(s) su(s)**: Incluyo en este grupo las fórmulas que consisten en un complemento circunstancial de *compañía*, por cuanto indican las fuerzas con las que cuenta un personaje, al fin y al cabo *instrumentos* para su lucha. No son frecuentes, y se dan casi siempre en el complejo introductorio al diálogo: “con toda su compañía”, “con todos sus valedores”, “con toda su *polecía*”.

### 5.3.1.2. Modales

Esta especie del tipo adverbial es la más fértil de todo el acervo clásico del género. Integradas por lo común en el complejo de introducción al discurso directo, y en ocasiones en el de despedida, las fórmulas modales presentan la apertura propia de su función métrica adicional, reforzada en este caso por la mayor diversidad de los modos de la acción, con respecto a los instrumentos en ella empleados. Así, salvo en la primera clase, de suma tradicionalidad y fijeza, y alguna otra de relativa estabilidad, la *entrada* a efectos de comentario consiste en la unidad semántica básica expresada, que puede o no constituir un motivo tasado en el género.

– **como queriendo llorar**: De raíz romancera, su sentido, como se apuntó a propósito del léxico, no es volitivo sino incoativo (“a punto de”); Paredes sugiere que, tomándose la fórmula romancística *vino queriendo llorar*, “y añadiéndose el *como* de expresiones del romance del tipo *dijo el rey como turbado*, se produjo el verso convencional *como queriendo llorar*, utilizado en el corrido de *Kiansis*, y según su modelo desde entonces, en aposición al verso introductorio

con *decía*” [1958: 228]<sup>360</sup>. En efecto, su presencia en varios de los corridos más antiguos y muchos posteriores atestigua su influyente tradicionalidad, reforzada por una mayor estabilidad frente a otras fórmulas; con todo, se dan algunas variantes, como “Valentín quería llorar” o “andan queriendo llorar”, interesante recepción en un corrido expositivo político de los años veinte (el sujeto es “el clero y el capital”); asimismo, hay cambios semánticos con mantenimiento de la estructura formularia, p. e., “como queriendo gritar” o “como queriendo pelear”.

– **con una voz...**: Ligada obviamente al verso introductorio con verbo *dicendi*, la fórmula donde se califica el tono de voz del personaje al intervenir es de las más abundantes, y relativamente estable, según el modelo “con”+ determinante +“voz”+“muy”+adjetivo: “con su voz muy natural”, “con una voz muy formal”, “con una voz muy ufana”; como de costumbre, existen leves alteraciones por razones métricas (“con aquella voz divina”, donde desaparece “muy” por la longitud de “aquella”; “con voz muy despavorida”, donde el largo adjetivo se compensa con la supresión del determinante; “decía con su voz divina”, que incluye el verbo), y es común el cambio preposicional de “con” por “en” (“en una voz y sin sueño”, “le responde en alta voz”, “les gritaba en alta voz”).

– **Acción**: En el segundo octosílabo del complejo formulario de introducción al diálogo se inserta con frecuencia una oración subordinada modal que denota la acción simultánea del personaje, de manera que tiene también matiz temporal, p. e. “acabando de llegar” o “parándose en los estribos”; aparte del uso del gerundio, las expresiones son poco fijas y su base léxica variada, si bien se observan reiteraciones aproximadas, que permiten identificar algunos subtipos:

**Enfrentamiento**: “echando muchos balazos”, “sin dejar de disparar”, “peleando con treinta y cinco”.

**Mirada**: “*devisando* por el llano”, “*devisando* para el cerro”. Algunas de estas fórmulas se encuentran en el segundo verso de la despedida bimembre, como la original “pelando muy bien el ojo”. De otra parte, no debe incluirse aquí la subordinada que encabeza “viendo” (“viendo caer a su hermana”), donde prima el sentido causal, que no aparece en el complejo introductorio.

---

<sup>360</sup> “and by adding the *como* of such romance expressions as *dijo el rey como turbado*, produced the conventional line *como queriendo llorar*, used in the Kiansis *corrido* and thereafter in apposition to a *decía* line”. El folclorista observa asimismo que, si en el corrido citado y algún otro clásico se aplica la fórmula al héroe, como en el romance, en su “Gregorio Cortez” se opera un cambio de sentido al atribuirse el gesto al rival, connotándose así su cobardía en lugar de las penas del protagonista.

**Atuendo:** Buen número de acciones expresadas formulariamente aluden a las ropas o pertrechos del personaje, como “abrochándose un zapato”, de obvia irrelevancia narrativa y con función de *relleno* del doble octosílabo, razón por la cual aparecen también en alguna despedida: “agarrándose el vestido”, “tapándose su jorongo”, “apretando bien las sillas” o “con su montera ladeada”, próxima al esquema de la instrumental del arma y que evoluciona a la construcción “con”+posesivo+sustantivo+“de/por [un] lado”, que denota también el atuendo (“con su sombrero de un lado”) o, en los corridos modernos, los gustos del personaje, p. e. “con la banda por un lado”, indicativa del aprecio por la música de banda sinaloense.

**Tomando:** En ocasiones, la acción consiste en “tomar” (una bebida alcohólica); lógicamente, su expresión formularia no puede suceder a un verso introductorio con verbo *dicendi*, siendo imposible beber y hablar al tiempo; así, lo usual es hallarla en el verso complementario a la despedida (“ya con ésta me despido,/ tomándome un anisado”), o expresando el *motivo* de la *bebida* en la narración (“tomándose algunas copas”, “estando tomando vino”), en cuyo caso no suele tratarse del tipo modal, sino del temporal.

En fin, la variedad “**cortando**” + **flor** (“una margarita”, “una flor de mayo”, etc.), perteneciente a este tipo modal, completa el doble octosílabo de la despedida, y no el de la introducción al discurso directo; obviamente, su función es métrica, careciendo de relevancia narrativa.

– **Actitud/estado de ánimo:** Además de una acción, las fórmulas modales califican la actitud o disposición anímica del personaje al emitir sus palabras, cuya expresión puede igualmente situarse en el segundo verso de la despedida y, con menor frecuencia, en pasajes narrativos. Su abundancia y variedad llevan a delimitar hasta nueve tipos.

**Valentía/arrogancia:** La valentía del héroe se plasma, además de en el fácil manejo de las armas y el tono de voz, en su arrojo y actitud desafiante (“sin ninguna timidez”, “con muchísimo valor”, “con un valor sin igual”, “decía con mucho valor”, “con demasiado valor”, “con mucha resolución”), que cobra a veces forma de altanería (“con sin igual arrogancia”, “con tono despreciativo”, “decía con altivez”), y casi de insulto (“haciéndole muy feo modo”).

**Pasión:** El arrojo no siempre es agresivo, pudiendo cifrarse sencillamente en la intensidad pasional, el arrebató: “con su alma muy encendida”, “con muchísima

energía”, “con todo el ánimo entero”, llegándose a denotar el delirio, con leve variación del esquema: “que estaba ya en desatino”, “les grita con desvarío”.

**Mesura/rectitud:** En cambio, abundan asimismo las calificaciones formularias de la plática en clave de medida o ceremoniosidad (“con *muchisísimo* esmero”, “poniéndome muy formal”, “y les dijo muy formal”, “dijo con mucha atención”), y de recta sinceridad (“con sentimiento legal”, “con intención verdadera”), que pueden desplazarse al complejo de la despedida en resalte de la actitud del narrador o la veracidad de la historia, e incluso a la presentación, calificando la interpretación: “Aquí me siento a cantar,/con cariño verdadero”.

**Impiedad:** En contraste con la rectitud, y atribuida casi siempre al rival, está la falta de compasión (“sin dolor ni compasión”), que, si en este ejemplo califica la respuesta de un personaje, se da también en versos narrativos y, sobre todo, en la fórmula metanarrativa de *resumen argumental*, usualmente matizando el modo en que se da muerte a alguien (“sin tenerle compasión”), que ha cundido con considerable fijeza en las elegías del corrido contemporáneo.

**Alegría/risa:** Entre los apuntes modales que denotan más un estado de ánimo que una actitud, destaca, en la vertiente positiva, el parlamento alegre del personaje (“con muchísimo contento”, “con muchísima alegría”, “muy alegre el corazón”, “todos llenos de contento”), el cual, cuando se convierte en risa, puede connotar arrogancia (“que se moría de la risa”, “soltando una carcajada”, e incluso “sonriendo le dijo a Juan”, que denota sorna desafiante). Una rareza reseñable, que remite a otra clase de gracia y pudiera pertenecer al tipo de la voz, es “hablando con mucho garbo”, de reminiscencias flamencas.

**Enfado:** El reverso de lo alegre presenta múltiples caras, siendo de la más fijas y reconocibles en su modo formulario el enojo, como en el pleonismo citado “bastante muy enfadado”, o “enojado”, o “irritado”, del que existen variantes (“muy enfadado de andar”, ya citada; “y llegó muy enojado”, que no sirve a la introducción al diálogo; “más enojado que un gallo”), entre las que cabe subrayar, por su aire tradicional romancero, “como quien se incomodaba”.

**Perplejidad:** El malestar de los personajes se expresa también con el matiz de la perplejidad o la desazón, y se hace mediante la fórmula de mayor raigambre tradicional de cuantas integran este conjunto *ánimico*, cuyo esquema básico es “no hallar que” + verbo, por lo común “pensar” o “hacer”, sujeto no obstante a variantes y a veces ajeno al complejo previo a la plática: “que ya no hallaba qué

hacer”, “no hallamos ni qué pensar”, “sin hallar en qué pensar”, “que no hallaban su lugar”.

**Aflicción:** El ánimo negativo por excelencia se enuncia con construcciones próximas al cliché, bien que integradas al acervo formulario genérico: “con dolor de corazón”, “con muchísimo dolor”, “con pesares muy cabales”, “dijo con mucho dolor”. Muestras de su *vulgaridad* son la aposición “muy triste y desconsolado/a”, que acompaña al motivo del llanto de los personajes, también formulario como se verá, y su presencia en las despedidas de mayor subjetividad tremendista: “con aflicción y dolor”, “con tristeza verdadera”, “con tristezas y con penas”.

**Herido/moribundo:** En ocasiones, el personaje interviene tras resultar herido (“muy herido el pobrecito”, “con una pata arrastrando”), siendo lo más habitual que se encuentre al borde de la muerte: “ya casi pa’ agonizar”, “cuando se estaba muriendo”; esta última fórmula, que es la más reiterada e influye sobre otras que expresan unidades semánticas semejantes (“cuando se venía quejando”, “cuando estaba muy enfermo”), presenta un matiz temporal por el uso de la conjunción “cuando”, pero la función adverbial prevalente es la modal, pues se califica el estado del personaje al actuar.

Por último, en los textos tradicionales escrutados se ha encontrado una vez la expresión “**sin darle tiempo de nada**”, muy utilizada en el corrido actual, convirtiéndose en fórmula reconocible. Otro tanto cabría decir de “a traición y por detrás”, si bien el abundante motivo de la traición se expresa de muy diversas maneras que no llegan a adquirir rango formulario, a menos que se quiera considerar fórmula el mero sintagma “a traición”, en cuyo caso se habrían de considerar otros adverbios de cantidad o grado (“a mansalva”, “*de a montón*”) empleados con frecuencia para matizar las condiciones del tiroteo o el asesinato a balazos, cuyo enunciado formulario se aborda más adelante.

### 5.3.1.3. Espaciales

Las fórmulas adverbiales de lugar, que denomino *espaciales* porque pueden aludir no a un lugar definido sino a un punto vago (“a la sombra de un ciprés”), presentan complejidades clasificatorias derivadas de la división analítica entre fórmulas narrativas y metanarrativas. Así, es preciso distinguirlas del tipo metanarrativo de *ubicación*, inserto en el bloque inicial junto a otras (*datación*,

*resumen* argumental, etc.) y que incluye casi siempre topónimos, p. e.: “Año de mil novecientos,/muy presente tengo yo,/en un barrio de Saltillo/ Rosita Álvarez murió”; por supuesto, también la variedad narrativa admite topónimos (“en el rancho de El Ciprés”), estribando la diferencia en que en la metanarrativa se ubica lo relatado a modo introductorio *fuera* del relato. De otra parte, estas fórmulas espaciales, como algunas modales, aparecen sobre todo en los complejos de *despedida* y *apóstrofe*, igualmente metanarrativos; no obstante, aparte de por su inserción en la coda, recuérdese que la condición metanarrativa de tales complejos radica en la idéntica condición del primer octosílabo, mientras que el segundo consiste en una fórmula adverbial en pureza narrativa; por tanto, consideradas aisladamente, las espaciales son de tipo narrativo, debiéndose su encaje en los complejos señalados a la primacía de la función métrica sobre la semántica, muy débil en estas expresiones complementarias de hechura lírica, lo cual no impide su presencia en segmentos narrativos, en particular en la introducción al discurso directo. Para una mejor ejemplificación, se dividen en tres grupos, según predomine un matiz de *situación*, de *movimiento* hacia un lugar, o de *imperativo* de movimiento, típico del segundo verso del apóstrofe.

– Las fórmulas indicativas de una **situación** espacial son las más desprovistas de valor semántico narrativo, y en cambio las de mayor carga lírica, dándose mayoritariamente en el segundo verso de despedida. Sujetas a la apertura habitual donde prevalece la función métrica, presentan una primera parte más fija, aunque con diversas realizaciones, consistente en una preposición o un sintagma adverbial, y una segunda sustantiva variable que denota un elemento natural: “debajo de los mesquites/unos nogales”; “por las hojas de un nogal/un limón/una higuera/alelía”; “a la sombra de un ciprés”, “por la sombra de una higuera”; “por las orillas del plan”; “al pie de bellos nogales”, etc. Por la mayor libertad que imprime la variación lírica, existen muchos casos únicos, de tono jocoso (“subido en una palmera”, “en medio de tres floreros”) o recargado (“con los rayos de la aurora”, “blanca flor de amapolita”, “árbol que el viento deshoja”), y de carácter híbrido con otros tipos adverbiales, como el propio espacial en la variedad de movimiento (“parándome en una esquina”, “dándole vuelta a la higuera”), próximo al modal, o el mismo modal, p. e., “con tristeza y en jardín”. Cuando esta clase ocupa el segundo octosílabo de la introducción al

estilo directo, la expresión suele ser menos bucólica (“arriba de su balcón”, “en la puerta del cuartel”).

– Las fórmulas espaciales de **movimiento** se hallan lógicamente con mayor frecuencia en segmentos narrativos, a menudo en la introducción al diálogo (“al bajar una bajada”, “a la bajada del plan”, “al salir a un montecillo”, “cuando iba a pasar el río”), mas también en la despedida (“voy llegando a Hacienda Nueva”, “al salir a una vereda”). De tono menos bucólico, pueden incluir topónimos que, si unas veces responden al ajuste métrico, otras portan una carga semántica, expresando el *motivo* del *territorio* (“cuando iba para Sonora”, “camino de Mazatlán”, “donde sentaba sus reales”). Las encabezadas por “cuando” o “al” confluyen en apariencia con las temporales, si bien, como se aprecia en las citas, la prioridad semántica es el lugar y no el momento de la acción, sobre todo en las introducciones al diálogo; de hecho, resultan más cercanas a las modales, pues denotan que el personaje habla en movimiento. Con todo, algunas tienen relevancia narrativa (“al llegar a Tepozán”), en especial aquéllas regidas por un gerundio de función temporal (“estando en Nuevo Laredo”), que no se insertan en la fórmula introductoria y constituyen un recurso narrativo de inspiración culta.

– Las fórmulas que no expresan estrictamente un movimiento hacia un lugar, sino una **orden** al respecto, se presentan casi siempre en el segundo verso del complejo del apóstrofe; conceptualmente, vale para ellas lo antedicho, esto es, que la presencia –en este caso– de un imperativo, aun cuando sea el núcleo de la frase, no impide el predominio adverbial desde un punto de vista semántico, de todos modos subordinado a la función métrica. En el esquema formulario del octosílabo que sucede al de “vuela, vuela, palomita”, se distinguen dos tipos, el encabezado por “párate en” (“aquella torre”; “esos nopales”, “ese laurel”, “esa rondana”, “aquel picacho”, y un largo etcétera), y el que inicia con repetición de “vuela” (“vuela, vuela hacia el nopal”, “vuela hasta San Juan de Ulúa”, “vuela para ese panteón”), por más que se observen múltiples variantes originales y distintas, fruto de la apertura que propicia la repetición formularia sin excesivo peso semántico: “rumbo a la Hacienda Mojada”, “del ciprés a los vergeles”, “no pases por la banquetta”, “y di subida al nopal”.



#### 5.3.1.4. Temporales

Las referencias temporales formularias se cuentan entre las más clásicas del género, exhibiendo algunas de ellas una clara influencia romancística. Al igual que en el caso de las espaciales, y sin necesidad de reiterar el sustrato teórico, deben distinguirse de las metanarrativas de *datación* ubicadas en el bloque de presentación, donde suele consignarse el año o la fecha completa (día-mes-año), sin perjuicio de que haya casos de imbricación entre ambas. Existen varios tipos con diverso grado de apertura.

– **Entre las X y las X:** Precisión aproximada formularia de la hora en que se produce un hecho, que sirve al efecto de verosimilitud y el valor noticiero del texto, aunque se debe a menudo a necesidades supletorias de un verso; tiene una variante análoga en “de las... hasta las” o “de las... para/*pa'* las” (“entre las nueve y las diez”, “de las dos hasta las cinco”, etc.).

– **Como a las...:** De idénticas propiedades semánticas y métricas que la anterior, presenta dos realizaciones, una en que se precisan la hora y el tramo del día (“como a las once del día”, “como a las tres de la tarde”), y otra en que se indica sólo la hora y se culmina el verso con *sería(n)* (“como a las doce *serían*”), opción que se encuentra asimismo invertida, con desaparición de la parte fija “como a las” (“*serían* las seis de la tarde”). Igualmente formularia es la combinación de hora y tramo del día sin “como” ni “*serían*”: “y a las once de la noche/me aprehendió la *polecía*”.

– **Día de la semana:** Fórmula procedente del romance, donde suele tratarse del lunes, que, como se dijo, tiene connotaciones nefastas en la tradición; en el corrido, aunque prevalece en efecto el lunes, puede señalarse cualquier día; para la compleción del octosílabo, se añade normalmente el tramo (“un lunes por la mañana”, “un sábado por la tarde”), o un sintagma, con frecuencia “por cierto” (“un domingo fue por cierto”), sobre todo cuando la fórmula se desplaza al bloque inicial en sustitución de la de *datación*, como en el último ejemplo, donde se trata del verso que abre el poema; otro caso singular de imbricación de ambas fórmulas es “un día cuatro de agosto,/que era jueves por la tarde”.

– **Otro día por la mañana:** La más estable y de mayor raigambre romancera, se encuentra desde los primeros corridos hasta los actuales, donde sufre alguna variación (“otro día los encontraron/al amanecer el día”).

- **A la hora de los balazos**: empleada para enmarcar la conducta valiente o cobarde de los personajes en el tiroteo, es abundante y de relativa fijeza, sin que falten las variantes, muchas de las cuales consistentes en la sustitución de “hora” por “primeros”: “a los primeros balazos”, “al primer balazo que hubo”; realización más heterodoxa es “cuando los primeros tiros”.
- **luego que (ya)...**: Si bien mera conjunción, abunda en la construcción del relato, particularmente con *matar* (“luego que ya lo mataron”, “luego que lo vieron muerto”), pero no sólo: “luego que ya lo aprehendieron”, “luego que ya nos formaron”, “luego que lo *devisaron*/los *devisé*”, etc.

### 5.3.1.5. Causales

Aunque las fórmulas de función adverbial pertenecen mayoritariamente a los cuatro tipos expuestos, puede asimismo asignarse un apartado propio a las causales, en la medida en que presentan algunas variedades de cierta fijeza. Salvo en un caso, no se insertan en los complejos formularios, de modo que adolecen de propiedades estructurantes, siendo mayor su carga semántica y narrativa, así como su subjetividad.

- **como era + sustantivo + adjetivo**: Con este patrón, siempre variable, se reconoce la única clase causal que aparece en el segundo octosílabo de la fórmula introductoria del diálogo. La realización común es “como era hombre valiente”, variando por supuesto la parte adjetiva (“muy fino”, “de sus brazos”, “decente”, “de delito”), que se omite en “Valentín, como era hombre” debido a la hermandad semántica tradicional entre virilidad y valentía, aunque también a exigencias métricas impuestas por la inclusión del nombre en el verso, que usualmente se inserta en el precedente con el verbo *dicendi*; idénticas razones métricas llevan a suprimir el sustantivo en “como era un americano”; también la parte sustantiva está sujeta a variación (“dice, como jefe que era”, “como presidente que era”), si bien, según se ve en las citas, el cambio conlleva una dislocación del esquema marcada por la subordinación; en fin, se dan variantes en el tiempo verbal (“y como fue hombre valiente”).
- **defender + derecho**: ya sea en la forma “por defender mi/su derecho”, o en la variante “defendiendo su derecho”, esta fórmula, sin ser muy abundante, se da en algunas muestras primigenias y se mantiene a lo largo de toda la historia

del género en sus distintas modalidades, siendo la expresión paradigmática del cardinal motivo de la *rebeldía*.

– **porque le tuvieron miedo**: Uno de los múltiples modos de expresar la cobardía, que, como la fórmula anterior, es más destacable por su persistencia en el tiempo y distintos tipos de corrido que por su alta ocurrencia.

– **así le convendría**: Otro tanto cabe decir de esta fórmula, no muy recurrente pero de interés, pues la carga semántica sentenciosa y fatalista, que propicia su empleo a modo de apostilla al relato de un destino trágico (“nunca culpes a ninguno,/pues así le convendría”; “a Barajas le tocó,/asina le convendría”), revela la confluencia de expresiones tradicionales y vulgares en el acervo formulario del género.

### 5.3.2. Fórmulas atributivas

Las fórmulas de función atributiva se componen de oraciones copulativas y no son particularmente originales en la expresión; antes bien, se trata de frases comunes próximas al cliché, a las que sólo la recurrencia funcional descriptiva les confiere valor formulario.

– **Yo soy**: Fórmula que destaca Paredes en su enumeración y estudio de las presentes en “Gregorio Cortez” [1958: 236-8], señalando su procedencia de la épica medieval, donde es común que el héroe grite su nombre al iniciarse la batalla<sup>361</sup>. Además de con el nombre, puede completarse con otros predicados (“yo soy de los meros hombres...”), a menudo con omisión de “yo” por el ajuste métrico (“soy purito mejicano”, “soy de puro Guanajuato”), o con variación del tiempo (“yo también fui hombre valiente”, “rancho donde yo fui criado”)<sup>362</sup>. Su solera y frecuencia propician una variante que expresa la negación del héroe

---

<sup>361</sup> En los versos 719-20 del mismo *Poema del Cid*, encontramos: “¡Feridlos, cavalleros, por amor del Criador! / Yo so Roy Díaz, el Cid de Bivar Campeador!” [Ed. Sopena, 1978: 69]. Paredes [1958: 238] aporta un ejemplo más próximo a la tradición del corrido, procedente de un drama heroico de 1780 que refiere la lucha épica de los pobladores de Nuevo México con los indios, llamado *Los comanches* (“Yo soy don Toribio Ortiz,/que en todo soy general;/vean si hay entre vosotros/quien me pueda contestar”), y señala: “El grito del nombre a modo de desafío era común no sólo en el corrido, sino también en la vida real. Un ranchero borracho buscando pelea se plantaba en medio de la cantina o la calle y gritaba ‘¡Me llamo tal!’. Quien aceptaba el desafío contestaba con su propio nombre” [“The shouting of the name as a challenge was common not only in the *corrido* but in actual life. A drunken *ranchero* looking for a fight would stand in the middle of the saloon or the street and shout, ‘I am So-and-Sol’ Anyone who accepted his challenge would answer with his own name”].

<sup>362</sup> Nótese que en varios de estos casos el nombre se sustituye por la procedencia del héroe, marca igualmente atributiva de la identidad.

de algún rasgo denostado (“yo no soy de los cobardes”), y otras de forma por completo distinta pero cuya función atributiva y contexto donde aparecen las hacen equivalentes: *me llamo*, que se combina con la común, lo cual confirma su identidad funcional (“soy purito mejicano,/me llamo Ignacio Treviño”), y que recogen los corrideros de hoy (“me llamo Pedro Avilés,/no se les vaya a olvidar”); *aquí estoy* (“¡Aquí estoy *pa’* que me traguen,/desgraciados, muertos de hambre!”) o *aquí está* (“Aquí está Julián García,/pa’ los que andan al sol”), y *éste es* (“Éste es mariano Reséndez,/que lo querían conocer”). La preeminencia del criterio funcional en la presente clasificación de las fórmulas me lleva a incluir ésta en el capítulo de las atributivas, ya que, en puridad, corresponde al tipo *exclamatorio*, por constituir intervenciones de un personaje.

– ***ser + hombre + valiente***: Cliché entronizado a la condición formularia en el género, de gran apertura semántica y expresiva: “era valiente y cabal”, “hombre de mucho valor”, “Margarito era valiente”, “era hombre y no tenía miedo”, “aquí termina el corrido/de un hombre valiente que fue Valentín”. De nuevo en el terreno de las confluencias, recuérdese que, regida por *como* e inserta en el segundo octosílabo del complejo formulario introductorio del estilo directo, se ha asignado al tipo adverbial modal.

– ***ser + gallo + adjetivo***: De idénticas propiedades que la anterior, el adjetivo más frecuente es jugado (“por que era un gallo jugado”, “siendo un gallo tan jugado”)<sup>363</sup>, si bien hay asimismo otras variantes (“y aunque fue gallo muy fino”; “que era un gallo muy valiente”); la última citada se amalgama con la fórmula anterior, como la siguiente con la de *yo soy*: “me atengo a que soy buen gallo”.

– ***[qué] + bonito + ser + sustantivo/nombre propio***: Por lo general, se trata de una valoración del narrador sobre lo relatado (“qué bonitos son los hombres/que se matan pecho a pecho”, “es bonito el contrabando”), aunque puede también referirse al héroe (“qué bonito era Bernal/con su pistola en la mano”).

Por último, aunque se han excluido las palabras aisladas del dominio formulario, no puede dejar de mencionarse la utilización reiterada de *epítetos*, entre los que descuella *mentado/a*: “al mentado Chiquirín”, “en ese tifo mentado”, “de la mentada cuadrilla”.

---

<sup>363</sup> La larga vida e influencia de la variante básica *gallo jugado* se constata en su abundante presencia en el corrido contemporáneo, donde se encuentra incluso en un título (“El gallo jugado”), y variada en otro pero de evidente remisión a la fórmula clásica: “El gallo fugado”.

### 5.3.3. Fórmulas verbales

Las formulas verbales se caracterizan por expresar una acción, recayendo su esencia semántica en el verbo o el sintagma verbal.

– **número + dar + tiros/balazos**: El choque armado, que denota el motivo llamado *balacera* en el método analítico, se expresa con recurrencia mediante dos fórmulas; la primera consiste en precisar el número de balazos que recibe la víctima o el perdedor en el tiroteo, y suele presentar estructura trimembre (“ocho balazos le dieron”; “cinco balazos le dio”), en orden variable (“le dieron los seis balazos”), o cuatrimembre si la métrica lo exige, añadiéndose un complemento adverbial (“nomás tres tiros le dio”; “allí le dio cinco tiros”; “le dio un balazo en la boca”), o el indirecto (“tres tiros le dio al Teniente”; “le dio un tiro a Belemcita”); también puede variar el verbo (“tres balazos le tiró”, “con tres tiros completó”), e incluso los balazos (“tres culatazos le dieron”; “le dieron tres puñaladas”), siendo un caso insólito “cuatro suspiros tiró”; si lo usual es que ocupe el segundo verso de una unidad estrófica, en ocasiones se halla en el primero, seguida entonces normalmente de un complemento adverbial: “cuatro balazos le dio/al lado del corazón”; “con un tiro de pistola/dos cuerpos atravesó”. Como se ve en las citas, predomina en la precisión de la cantidad de balazos el número tres, de acuerdo con la Ley del Tres enunciada por Olrik, que, recuérdese, atañe menos a la estructura de la fórmula que al valor simbólico y semántico.

– **se agarraron a balazos**: Esta segunda realización formularia del motivo de la balacera es de las más estables y arraigadas en el género, encontrándose desde los primeros corridos hasta los más recientes, si bien existen variantes, como “se trabaron a balazos”, tal vez un alarde cultista, o “se agarraron a pedradas”, excepcionalmente; puesto que, a diferencia de en el caso anterior, ocupa por regla general el primer verso de la unidad de doble octosílabo, cabe la posibilidad de que el segundo constituya una reiteración del esquema, p. e., “se agarraron a balazos,/se agarraron frente a frente”.

– **ya mataron a/murió + nombre + ya**: Expresiva del motivo que suele suceder al de la balacera, *la muerte*, esta fórmula es por lo común bimembre, aunque no por fuerza (“ya murió Alberto Balderas,/el torero mexicano”; “ya murió Lino Rodarte,/que era padre de rurales”); cuando sí lo es, puede tener un primer

verso más fijo y un segundo, explicativo del anterior, variable (“ya mataron a Rodarte,/ya no lo andarán buscando”; “ya mataron a Bernal,/ya no lo verán aquí”), o bien a la inversa (“duerman a pierna tendida,/ya mataron a Reséndez”; “ya están los caminos solos,/ya mataron a Bernal”); en ambos casos, la parte variable ocupa a veces dos o tres versos, con diseño paralelístico: “‘Ora, ricos de la costa,/ya no morirán de susto,/ya mataron a Bernal,/‘ora dormirán a gusto”. La influencia de la fórmula alcanza al corrido actual, donde no sólo se emplea en los textos, sino que ha pasado a algún título, como “Ya mataron a Manuel”, de Paulino Vargas; asimismo, otras expresiones encabezadas por *ya* son de ocurrencia moderada pero suficiente para cobrar carácter formulario, en particular con “llevar” (“ya lo llevan a enterrar”), pudiendo ponerse en boca del personaje (“ya me llevan a encerrar”).

– **su pobre madre lloraba**: Consecuencia de la muerte de uno (o varios) de los contendientes es la aflicción de sus allegados, expresada con harta frecuencia mediante esta fórmula, que puede darse invertida (“lloraba su pobre madre”), con variantes en el sujeto, naturalmente (“lloraban sus dos hermanas”; “lloraron sus familiares”), e incluso como introducción al diálogo (“decía su padre llorando”), donde adquiere función adverbial modal; no es raro que abarque el doble octosílabo, identificándose dos variantes de mayor fijeza y recurrencia, la primera usual cuando no es la madre quien llora primero (“su esposa lloraba mucho,/su madre con más razón”; “sus hermanas le lloraban,/su madre con más razón”), y la segunda cumpliendo función de redondeo métrico, a la que se sacrifica el contenido, e incluso la lógica: “su pobre madre lloraba,/ lloraba sin compasión”; “llegó su querido padre,/le lloraba sin cuidado”.

– **su madre se lo decía**: Fórmula procedente del romance vulgar que tiene función indiciaria de la tragedia (“su madre se lo decía: ‘Rosa, no vayas al baile’”; “su madre se lo decía/que a ese fandango no fuera”), pudiendo no obstante perderla (“su madre se lo decía:/¡Sea por el amor de Dios!”), y que presenta algunas variantes (“como le dijo su madre:/‘cuídate de una traición”). A menudo, va acompañada de otra fórmula, moraleja o glosa del narrador (“los consejos de una madre,/no se han de oír como quiera”), que puede aparecer al final del texto a modo de recordatorio de la advertencia inicial, o encontrarse en la misma estrofa: “Los consejos de una madre/no se cogen como quiera:/su madre se lo decía/que nunca sola saliera”.

– **tocar(le) [la mala suerte]**: De contenido igualmente sentencioso e impronta vulgar en tanto que apunte tremendista sobre el destino del personaje, exhibe considerable apertura (“le tocó la mala suerte”; “a él le tocó la de malas”) y puede abarcar dos versos, como en este caso de sentido positivo: “o sería su buena suerte,/que a José no le tocaba”.

– **Traer en la lista**: Aunque hallada sólo en “Mariano Reséndez” de los cientos de textos leídos, donde aparece dos veces, una en boca del narrador (“sesenta empleados mató/y allí los traiba en su lista”) y otra del héroe (“empleaditos de Guerrero,/a todos los traigo en lista”), su presencia en el corrido actual a guisa de amenaza (“adiós, señor Comandante,/aquí lo traigo en mi lista”) sugiere cierta pervivencia en corridos populares o vulgares, aunque su recepción tal vez se deba a que Reséndez es el primer héroe de corrido contrabandista.

#### 5.3.4. Fórmulas exclamatorias

En este grupo se incluyen exclamaciones de los personajes, casi siempre el protagonista, que expresan formulariamente varios motivos, en particular los de *valentía*, *desafío* y *religiosidad*. Sobre todo en el caso de las religiosas, pueden tener carácter metanarrativo cuando las enuncia el narrador, por constituir una glosa y darse principalmente en los bloques de apertura y cierre, junto con otras patrimonio exclusivo de dicho narrador.

– **no corran + cobardes**: Fórmula de amplia apertura utilizada para denotar el desafío del héroe, que suele ocupar un verso (“no corran, rinches cobardes,/ con un solo mexicano”), donde se sustituye a menudo el verbo (“éentrenle, no sean cobardes”; “síguenme, rinches cobardes”), y a la que pueden acompañar otros versos también formularios, en especial los exclamatorios incluidos en el grupo atributivo, como en el último caso citado (“¡Síguenme, rinches cobardes,/ yo soy Gregorio Cortez!”) o en la estrofa completa “Éentrenle, rinches cobardes,/ que el juego no es con un niño:/soy purito mexicano,/¡me llamo Ignacio Treviño!” (Paredes, 1976: 68]. Además del verbo, puede variar el adjetivo (“no corran, no sean gallinas”), y cabe la posibilidad de una segunda exhortación: “¡No se vayan, hermanitos,/entren, bueyes, al nopal!”.

– **oración (verbo en participio presente) + cuanto más + complemento**: La descripción estructural de esta fórmula, que abarca el doble octosílabo, es reveladora de su apertura, donde sólo el nexos aditivo “cuanto más”, a menudo

contraído popularmente (*cuantimás*), es recurrente, lo cual permite reconocerla. Aunque no muy abundante, se halla en número suficiente en los textos clásicos como para considerarla fórmula: “me he escapado de aguaceros,/cuantimás de nublinaos”; “me he paseado en varios pueblos,/cuanto más en Huejuquilla”; “no tengo miedo a coyotes/que aúllan entre los montes,/cuantimás perros echados”. La relación sintáctica entre frases es de subordinación causal, o condicional; semánticamente, denota un desafío del héroe, o su valentía.

– **no pierdo las esperanzas**: expresión menos desafiante del personaje en una situación adversa, que connota con todo su arrojo y se observa en varios corridos fundacionales, como “Heraclio Bernal” (“no pierdo las esperanzas/de pasearme en Culiacán” o “Mariano Reséndez” (“decía Mariano Reséndez:/No pierdo las esperanzas”), y en otros posteriores como el transcrito “Agripina” (“no pierdo las esperanzas/de pelear con los del cerro”); es asimismo posible encontrarla en negativo: “Al llegar a Cananea,/allí perdí la esperanza”.

– **¡qué pensaría(n)!**: Exclamación triunfante del héroe jactándose de su buen hacer, dirigida al rival o a un personaje que lo haya infravalorado, presente ya en “Kiansis” (“Pues qué pensaría ese hombre,/que venimos a esp’rimentar”), en el revolucionario citado “La punitiva” (“¿Qué pensarían, ay, los americanos,/que combatir era un baile de carquís?”), y en “Martín Díaz” [Mendoza, 1954: 97] ligada a la de desafío recién expuesta: “¿Qué pensarían los muchachos,/que no me sobraban ganas?/He podido con el tercio,/cuanto más con las *barañas*”.

– **¡Ah, qué + nombre + tan + cobarde!**: Fórmula exclamatoria popular que usa el héroe para denostar al rival (“¡Ah, qué rinches tan cobardes!”); a diferencia de las anteriores y al igual que casi todas las siguientes, puede cobrar carácter metanarrativo en boca del narrador, como en “José Villanueva” [Mendoza, 1954: 245], donde se replica con variación adjetiva: “¡Ah, qué Ciro tan ingrato!/ ¡Ah, qué Ciro tan cobarde!/Le disparó la pistola/pues en presencia del padre”.

– **no me volverán a ver**: Inserta en la *despedida* del personaje, complementa al octosílabo encabezado por “adiós”, donde puede invertirse el sujeto si se dirige a un lugar en vez de a personas (“no te volveré a ver”), y se encuentra también en intervenciones conclusivas del narrador (“no lo volverán a ver”).

– Las **invocaciones religiosas** proceden del romance de ciego, en especial del que trata temas sobrenaturales, donde suelen ubicarse en la apertura y pronunciarlas el narrador, mientras que en el corrido pueden proferirlas el



narrador o los personajes, y se hallan más bien en la sección narrativa; aunque en el romance se dan también en esta, existe diferencia “en cuanto a la función y el significado que las invocaciones poseen en el desarrollo de la intriga: mientras en el romance de ciego la invocación tiene por objeto lograr la intervención activa del personaje sagrado para que éste se convierta en el *deus ex-machina*, en el corrido la invocación es siempre una interlocución solitaria del protagonista y funciona como una plegaria sin respuesta” [Altamirano, 1990: 93]. En el corrido cumplen pues una función sobre todo dramática, dotando a la narración de pulso emocional, con lo que pueden adolecer de sentido religioso más allá del tópico cultural. Dos destacan por su mayor fijeza y recurrencia:

**Válgame Dios/el Santo:** La primera variante, debido a su brevedad, se da combinada con otros sintagmas en un verso (“¡Válgame Dios, qué bolón!”; “¡Ay, Señor, válgame Dios!”; “¡Válgame Dios! Ahora, ¿qué hago?”; “¡Válgame Dios! Pues, ¿qué hacemos?”), y tiene, como se ve, poca carga religiosa. La segunda ocupa todo el verso, y el santo más recurrente es “Niñito” o “Niño” (“¡Válgame el Santo Niñito!”, al que apelan tanto personajes como narradores; “¡el Santo Niño nos valga!”).

**Madre mía de Guadalupe:** Como corresponde a la importancia de la Virgen de Guadalupe en el imaginario mexicano, la fórmula abunda en los corridos trágicos populares, en particular los de maldición, así como en los que abordan el tema de la Guerra Cristera.

Aunque existen otras expresiones religiosas que invocan a diversas vírgenes o santos, o, p. e., “sea por el amor de Dios”, su presencia en los textos no es lo bastante recurrente como para que se pueda estimar que han pasado del cliché general al lenguaje formulario particular del género.

A pesar de las objeciones clasificatorias y conceptuales que puedan hacerse al elenco expuesto, de la fijeza variable que exhiben las fórmulas, y de que su reconocimiento como tales viene condicionado por la naturaleza y extensión de los *corpora* que se manejen al efecto, cabe afirmar que las aquí enumeradas, de origen tanto tradicional como vulgar, representan las más distintivas del léxico poético del corrido a lo largo de su desarrollo, sirviendo de referentes para comprobar su pervivencia en la variedad genérica analizada en la segunda parte de este estudio.

## 5.4. Modos de representación

El concepto de los *modos de representación* supone la trasposición al plano del discurso de la clásica distinción (ya desde Platón y Aristóteles) entre poesía *narrativa* y *dramática*, que pertenece al campo teórico de los géneros literarios y ha sido abordada someramente al discutir los atributos y especies del corrido; según se dijo, la forma de combinarse estos modos en los textos es definitoria del estilo del romance viejo, y también de nuestro género, donde, por herencia del romance vulgar, se identifica un tercero, las *intervenciones* del *narrador*, que revisten carácter *metanarrativo*; a su vez, ello implica que este elemento estilístico está vinculado, además de con la tipología de los géneros, con la estructura del discurso. Teniendo presentes estas confluencias, baste aquí examinar los modos con remisión a las propuestas específicas para el corrido, tampoco exentas de complejidad y que implican a las categorías verbales de persona y tiempo, como sucede en la teoría narratológica.

Sintetizando, los modos de representación considerados son la narración propiamente dicha, que se denomina *modo narrativo* o *diegético*; el discurso o estilo directo, llamado *modo mimético*; y las intervenciones (o comentarios) del *narrador*, que configuran el *modo metanarrativo*.

Frente a esta división tripartita, E. Martínez López prefiere agrupar bajo la noción de *interlocuciones* los comentarios del narrador y los enunciados ajenos por él reproducidos: “Los signos gramaticales de la subjetividad y el tiempo presente son los que enlazan dos diferentes tipos de interlocuciones comunicadas por el corridista, la propia y la reproducida, que por ello se contraponen en un frente unido a la narración, que es una enunciación objetiva, generalmente en tiempo pretérito, cuyo sujeto gramatical suele ser de tercera persona” [1979: 77]. Según se ve, el estudioso adopta la subjetividad como criterio diferenciador, mientras que, a mi juicio, la distinción estriba en la forma expresiva, a la que subyace siempre el elemento subjetivo, tratándose de una creación literaria; mas incluso asumiendo tal parámetro, parece innegable, como se acaba de constatar en algunas fórmulas (p. e., “como era hombre valiente”), que la subjetividad se manifiesta no sólo en las interlocuciones del corridista, sino también en la narración misma; en cambio, al menos desde el punto de vista de la recepción, la subjetividad del narrador se percibe distinta

de la de los personajes en el texto. En otros términos, esta propuesta remite a la *persona* desde la que se enuncia el texto, así como al *tiempo* en que se expresa, categorías verbales utilizadas en la narratología moderna para describir, junto al modo aunque con otro sentido, los rasgos de la diégesis, del relato. Por *modos de representación*, sin embargo, se entienden aquí las distintas posibilidades de realización del *discurso*, que en el corrido es narrativo sólo en la acepción amplia indicada al tratar sus atributos; precisamente por ello, se apuntaba entonces que el “frente unido” que Martínez ve en las interlocuciones de narrador y personajes lo integran estas últimas y la diégesis, contrapuestas al carácter metanarrativo de las primeras.

J. McDowell distingue por su parte en el corrido los modos *narrativo*, “forma de discurso que reproduce en signos verbales una secuencia de hechos” [1981: 46]; *reflexivo*, que se da “en los segmentos metanarrativos que encuadran convencionalmente el relato, y aparece ocasionalmente también en otros puntos de la estructura narrativa. Estos segmentos metanarrativos inciden en el hecho de la *performance* antes que en la acción narrativa”, y “son reflexivos en tanto en cuanto propician que la canción se refiera a sí misma” [Ibíd.: 48]; y *proposicional*. Si el primero corresponde a la noción clásica de diégesis, y el segundo a las intervenciones del narrador según se acaban de plantear, el proposicional entraña un concepto transversal cuyo denominador común es la intención semiótica subjetiva, plasmada en diversos modos de expresión: “El corridista expresa una postura respecto a los hechos que narra, confiriendo así al corrido una dimensión proposicional. En la selección del material y el énfasis, en la deformación del suceso histórico para ajustarse a los modelos ideológicos de la comunidad, en el marco del diálogo inserto en la narración, y en el comentario editorial directo, el corridista afirma una gama de proposiciones enraizadas en el etos de la comunidad” [Ibíd.: 55]<sup>364</sup>.

---

<sup>364</sup> En el original, sucesivamente: “...form of discourse reproducing in verbal icons a sequence of events” // “...in the metanarrative segments which conventionally frame the narrative, and occasionally surface elsewhere in the narrative structure. These metanarrative segments draw attention to the occasion of performance rather than to the occasion of narrative action. [...] are reflexive in that they enable the song to refer to itself.” // “...the *corridista* expresses an attitude towards the events he narrates, thus conferring on the corrido a propositional dimension. In the selection of material and emphasis, in the alteration of historical fact to conform to community patterns of thought, in the context of dialogue inserted into the narrative, and in direct editorial commentary, the corridista asserts a range of propositions lodged in the ethos of the community”.

De las aportaciones de tan destacados estudiosos del corrido se infiere la complejidad epistemológica que exige la delimitación de estos *modos*, ante lo cual importa reiterar que nuestra clasificación tripartita se ciñe a su ubicación en el plano del discurso, prescindiéndose así del criterio de la subjetividad y adoptándose el diferencial de las clases de narratividad, en su sentido lato, del que se deriva, junto a la canónica distinción entre diégesis y mimesis, la asignación de un tercer modo metanarrativo.

#### 5.4.1. Modo diegético (narrativo estricto)

El modo diegético es sin duda el más distintivo del corrido en tanto que poema narrativo de raíz folclórica y predominio épico, siendo innecesario en este punto hacer observaciones adicionales a las del capítulo de definición del género, que se amplían por lo demás en el apartado siguiente, donde se aborda la estructura semántica, la cual contiene las más de las veces una intriga; únicamente, cabe apuntar la señalada imbricación de los elementos de la *persona* y el *tiempo* verbales con el del modo.

En el corrido primigenio de narratividad pura, lo común es el relato en tercera *persona*, como señala Paredes a propósito del tipo heroico [1942: 476], y detalla McDowell: “El corrido tiende hacia la ficción literaria de un observador omnisciente, que tiñe sus observaciones con la impersonal tercera persona – aunque en algunos corridos puede identificarse la voz del corridista (el cantante /compositor) con el protagonista del corrido” [1981: 46]<sup>365</sup>. En efecto, a pesar de que incluso el fundacional “*Kiansis*”, y algún otro señero como el citado de “Cananea”, constituyen testimonios en primera persona, son casos raros en el periodo decimonónico, que tampoco aumentan demasiado en el revolucionario, y que, cuando se dan, se trata de corridos ante todo expositivos, como observa asimismo McDowell [Ibíd.: 55]. La perspectiva en tercera persona debe pues considerarse la tradicional en el género, así como la mayoritaria, pues también en el corrido popularizado narrativo (de sucesos, revolucionario, etc.) se adopta casi siempre. En cambio, en un número apreciable de las muestras de nuestro *corpus* se confunden narrador y protagonista, con la particularidad adicional de

---

<sup>365</sup> “The *corrido* tends towards the literary fiction of an understood observer, who encases his observations in the impersonal third-person –although some *corridos* may identify the voice of the *corridista* (the *corrido* singer/composer) with the *corrido*’s protagonist”.

no ser estrictamente textos expositivos, sino *biografías* donde el narrador-protagonista alterna pasajes narrativos y subjetivos; así, entre los elementos discursivos identificados en el análisis se encuentra también el de la persona – o voz– que rige la perspectiva del discurso, útil para calibrar su grado de tradicionalidad<sup>366</sup>.

El *tiempo* verbal escogido para la narración está ligado a la voz, y al modo, siendo casi invariable en los versos diegéticos el uso del pretérito y la tercera persona; en los miméticos y metanarrativos predomina en cambio el presente, tratándose de enunciados reproducidos en tiempo real. Si ello parece respaldar la visión de Martínez López del vínculo entre estos últimos modos en oposición al primero, la ligazón de diégesis y mímesis en los corridos de tipo narrativo aquí sostenida se comprueba en el hecho de que el empleo correspondiente y paralelo de pasado y presente constituye el resorte estético esencial de la combinación de las fórmulas introductorias del discurso directo y los versos miméticos que le siguen: “El capitán le decía: ‘Yo te concedo el indulto’”, etc<sup>367</sup>. Esta dualidad temporal, de gran eficacia expresiva, desaparece en los corridos expositivos, donde suele emplearse sólo el presente en el modo metanarrativo, mas no en los de tipo narrativo relatados en primera persona, pues “en ellos, aunque todo el relato se hace en primera persona, es clara la oposición temporal entre el relato de los sucesos, en tiempo pasado, y el de las palabras pronunciadas, en tiempo presente (tanto si se trata de un verdadero presente en que el protagonista se dirige como narrador a su auditorio, como si se trata de un presente mimético del discurso directo, que reproduce interlocuciones que el narrador hizo –como personaje– en el pasado)” [Martínez López, 1979: 77, nota 23].

#### 5.4.2. Modo mimético (discurso directo)

El modo mimético se manifiesta de diversas maneras, pudiendo adoptar forma de diálogo (“Rosita no me desaires,/la gente lo va a notar”./“Pos que digan lo que quieran,/contigo no he de bailar”); de intervención de un personaje

---

<sup>366</sup> El uso de la 3ª persona, aunque contribuya al efecto de objetividad, no puede asimilarse sin más a ésta por la consabida amalgama de los modos diegético y metanarrativo incluso en los textos narrativos puros; otra cuestión es que la 1ª persona sea de apariencia más subjetiva.

<sup>367</sup> Cabe también la posibilidad de alternancia temporal en la misma fórmula introductoria, como sucede, sin ir más lejos, en el corrido de donde procede la cita, “Valentín de la Sierra”, donde en la siguiente estrofa encontramos “El coronel le *pregunta*”.

sin respuesta del interlocutor, como en las expresiones formularias de desafío y bravuconería referidas; de monólogo o reflexión en voz alta (“si Antonio García estuviera,/no quedaba ni uno vivo”); o de invocaciones a figuras religiosas o interlocutores que no son personajes del corrido, como en las también referidas fórmulas exclamatorias. Martínez López, contraponiendo la forma dialogada a las demás interlocuciones, desgrana una afinada reflexión sobre los aspectos expresivos y semióticos [1979: 84]:

En el corrido, buena parte de las funciones que cumple el diálogo, como son el desarrollo dramático de la fábula y la actualizante descripción o caracterización de los personajes, le son usurpadas por la interlocución sin respuesta, a la que quizás debiéramos llamar interlocución solitaria, ya que sus mejores ejemplos se refieren a aquellos casos límite, predilectos del corrido, de situaciones o personas extremas, que reflejan la inutilidad o imposibilidad del diálogo y en las que el ser humano, aun acompañado de otros, está en verdad solo y hablando a solas.

Al margen de las variedades expresivas del modo mimético, importa reiterar su imbricación con el diegético, que se evidencia especialmente en la profusión e importancia paradigmática de las fórmulas narrativas insertas en el complejo introductorio del diálogo, así como reivindicar su peso en el estilo del género: según se anticipó, los expertos del romance inciden en el carácter dramatizado de la variedad tradicional frente a la mayor presencia de pasajes narrativos y metanarrativos en el tipo vulgar y el mismo corrido; sin embargo, en éste se da asimismo una neta diferencia entre el modelo tradicional y el popularizado, desempeñando el discurso directo en el primero un papel harto relevante en términos formales y de contenido, al punto de que Paredes identifica en ciertas estrofas dialogadas la *médula emotiva* del texto, i. e., el elemento “catalizador para la configuración de emociones”<sup>368</sup> [1972: 157], entendidas éstas como la esencia semántica o núcleo significativo del texto. En aval de su tesis, Paredes examina el proceso de transmisión oral del corrido revolucionario temprano “Benjamín Argumedo”, observando los cambios que tienen lugar en su curso, i. e., qué estrofas resultan modificadas o desaparecen en parte o del todo, y cuáles permanecen [1972: 1959]:

---

<sup>368</sup> “a catalyst for the configuration of emotions”. La traducción de “core” por “médula” no es un acierto de este investigador (las opciones más convencionales serían “núcleo” o “corazón”), sino del propio Paredes, cuyo artículo original escribió en español, si bien aquí se ha manejado la versión inglesa, traducida y ampliada por el mismo estudioso.

El cambio en el corrido no se limita a la progresiva erosión de las estrofas más pedestres que provoca el olvido, afortunado o desafortunado. Una mirada distinta a las versiones de “Benjamín Argumedo” nos revela que ciertas estrofas pedestres persisten incluso en las versiones más cortas [...]. Esto sugiere que el proceso de recreación es más complejo que la simple erosión de las estrofas menos memorables a medida que el corrido se transmite de cantante a cantante, hasta que no queda sino el liricismo de una médula emocional. Los corridos, según parece, contienen en efecto grupos de estrofas memorables que pueden considerarse médulas emotivas y que persisten versión tras versión.<sup>369</sup>

En síntesis, los pasajes dramatizados no sólo exhiben una importancia pareja a la de los diegéticos en el modelo narrativo primigenio del género, sino que, en términos de significación, desempeñan un papel igualmente esencial, como ha demostrado Paredes y ha podido apreciarse en las fórmulas modales insertas en los complejos introductorios al discurso directo, así como en las exclamatorias, que connotan con intensidad semántica los rasgos distintivos de los personajes, y en particular de los protagonistas.

#### 5.4.3. Modo metanarrativo (intervenciones del narrador)

El modo metanarrativo resulta tal vez el más variado desde el punto de vista formal y funcional, por cuanto el narrador emite opiniones y comentarios de toda índole, dirigidos a muy diversos receptores, como la audiencia,

Voy a cantar un corrido, / señores, pongan cuidado,  
yo les daré el contenido / de un valiente muy mentado.

los protagonistas,

¡Ay, famoso Victoriano, / cómo nos tienes contentos!  
¡Ahí viene don Venustiano / a cumplirte tus intentos!

figuras religiosas,

¡Ay Virgen de Guadalupe, / madre nuestra del consuelo!  
En menos que se lo cuento, / Alberto estaba en el suelo.

<sup>369</sup> “There is more to change in the *corrido* than the wearing away of the more pedestrian stanzas by forgetfulness, fortunate or unfortunate. Another look at the variants of “Benjamín Argumedo” shows us that some pedestrian stanzas persist even in the shortest variants [...]. This suggests that the process of re-creation is more complex than the simple wearing away of less memorable stanzas as the *corrido* is transmitted from one singer to another, until nothing is left but the lyricism of an emotional core. *Corridos*, it would seem, do contain groups of memorable stanzas that one can identify as emotional cores and that persist in variant after variant”.

lugares,

Adiós, Cerro de la Bufo, / con tus lucidos crestones,  
¡cómo te fueron tomando / teniendo tantos pelones!

o simples precisiones valorativas sin interlocutor de ninguna clase:

Ya la mecha está encendida / con azul y colorado,  
y los que van a pagarla / van a ser los de este lado.<sup>370</sup>

Además de considerando el elemento de los receptores, las intervenciones del narrador pueden abordarse desde el punto de vista formal, consistiendo muchas de ellas en las fórmulas metanarrativas apuntadas en el apartado previo y examinadas en el siguiente, tan distintivas del estilo del género como las narrativas y que integran la práctica totalidad de los bloques de apertura y cierre, de tal suerte que cumplen asimismo una prominente función estructural, que se extiende incluso a las intervenciones de carácter también formulario ubicadas en la intriga o la parte central del texto, y por supuesto semántica, al aportar las expresiones metanarrativas informaciones relevantes acerca de lo relatado, así como síntesis y conclusiones al respecto que revelan la intención comunicativa y el contenido ideológico del corrido.

#### 5.4.4. Jerarquía

Aparte de las características y matices de cada modo de representación, de las complejidades teóricas para delimitarlos entre sí, de su relación con otras categorías gramaticales usadas en la teoría narratológica, y de su proyección al plano estructural desde el suyo natural del discurso, en nuestro análisis se atiende específicamente a la jerarquía cuantitativa entre los modos, i. e., a su presencia porcentual en los textos, en la medida en que resulta representativa de los distintos *tipos* de corrido, tanto en su acepción analítica de la *especie* o subgénero como en sentido semiótico e histórico, es decir, de la *tradicionalidad* y antigüedad de un texto dado.

Fuera de las mediciones realizadas en el análisis del *corpus*, sólo el estudio detallado de Martínez López [1979] sobre la base de dos *corpora*, uno propio

---

<sup>370</sup> Sucesivamente, citas procedentes de “El ciruelo” [Avitia, 1997, III: 85], “Salida de los gachupines de la ciudad de Torreón” [Mendoza, 1954: 44], “Muerte de Alberto Balderas” [Ibíd.: 87], “La toma de Zacatecas” [Ibíd: 52] y “Los sediciosos” [Paredes, 1976: 71].



que consta de 40 textos (versiones de 4 corridos) y otro que suma los incluidos en las antologías de T. Hansen [1959] y Paredes [1976]<sup>371</sup>, proporciona datos porcentuales extrapolables al corrido tradicional; de acuerdo con tales datos, en el *corpus* de Martínez el 65% de los versos pertenecen al modo narrativo, el 18% al mimético y el 17% al metanarrativo; en el total de muestras de Hansen y Paredes, la distribución es del 53%, 26,5% y 20,5%, respectivamente. La diferencia estriba en que, por más que Martínez subraye lo tradicional de las versiones que maneja<sup>372</sup>, advierte al tiempo que éstas proceden de corridos compuestos ya en la etapa revolucionaria, bien que temprana, y algunos de hojas sueltas, mientras que los textos recogidos por Hansen y Paredes son de procedencia oral y mayor antigüedad. Así, puede concluirse que, en el modelo expresivo original del corrido, prevalece el modo diegético, que abarca algo más de la mitad de los versos, mientras que el mimético se sitúa en torno al 25% y el metanarrativo al 20%. Esto supone, además de la primacía narrativa en sentido estricto, propia de la poesía folclórica de origen épico y cronístico o novelesco, que los contenidos de mayor carga subjetiva se expresan más bien por medio de la significación simbólica contenida en los versos miméticos, i. e., en la médula *emotiva identificada* por Paredes, pues la modesta presencia del modo metanarrativo, habida cuenta de que buena parte de sus versos tendrán finalidad estructural antes que semántica, sugiere un discreto recurso a las intervenciones puramente valorativas del narrador.

A falta de estudios de prevalencia cuantitativa de los modos en los corridos compuestos a partir del periodo revolucionario, de transmisión oral mixta y mediatizada, cabe apreciar la evolución desde el patrón inicial en la diferencia entre los *corpora* que maneja Martínez, de la cual se infiere que el modo metanarrativo va creciendo a expensas de los otros dos: en el corrido vulgar, la médula semántica se traslada de los diálogos a los apuntes del narrador, con la consiguiente merma de los primeros, a la que se suma la correspondiente de los versos diegéticos, que contienen las alusiones factuales justas y básicas al

<sup>371</sup> A pesar de la señalada divergencia de criterios clasificatorios, que resulta en Martínez en una división básica de los modos en *narrativo* e *interlocuciones*, su desglose de estas últimas entre las de los *personajes* y el *narrador* permite deducir los porcentajes correspondientes a los tres modos planteados en este estudio.

<sup>372</sup> El tipo examinado sería “el predominante del corrido narrativo mexicano de estilo tradicional, sea éste el propio en que, con variable maestría, se compuso el corrido, o el adquirido durante el proceso de transmisión oral o mixta” [1979: 95].

servicio de las intervenciones del narrador. Si tal es el caso en los corridos de tipo narrativo, en los de predominio expositivo el modo metanarrativo constituye casi el único de realización del discurso. De otra parte, debe recordarse que la difusión fonográfica –oral mediatizada– impone un marcado acortamiento de la extensión textual que redundará en la supremacía de este último modo, por cuanto, sumadas la brevedad y la constante presencia de los bloques inicial y final, el espacio resultante para el desarrollo diegético y mimético de la intriga se hace menor, en el cual tercia además el narrador con sus intervenciones valorativas de manera creciente.

El discurso, en fin, atendiendo a los modos de representarlo, se desarrolla con alternancia de la relación factual del narrador, de sus intervenciones metanarrativas, en las que valora y puntualiza lo relatado, alude a la misma composición o al momento de la *performance* e interpela a la audiencia, y de lo expresado por los personajes en estilo directo, variando las combinaciones de estas modalidades con las distintas formas de creación y transmisión; si debe extraerse una jerarquía que caracterice el género en su conjunto, puede afirmarse que, salvo en la etapa fundacional, prevalece el modo metanarrativo, máxime considerando que la intriga, medio natural de las expresiones diegética y mimética, viene encuadrada casi siempre entre una introducción y un cierre en forma de intervención directa del narrador, y llega incluso a desaparecer en los corridos de tipo expositivo, carentes de relato propiamente dicho.

## 5.5. Estructuras

En breve recapitulación conceptual, por *estructura* se entenderá aquí la organización del discurso textual, noción correspondiente a la *dispositio* de la retórica clásica, y en cierto modo a los planos de *intriga* y *fábula* designados en las teorías y métodos de la narratología estructural del siglo XX. A propósito de los planos, recuérdese que en este vasto capítulo (*Significantes y estructuras*) se aborda un ámbito textual integrado por dos, el del *discurso* (expresión, estilo o *elucotio* en retórica), examinando hasta ahora, y el *semántico-estructural*, o *semántico* a secas (contenido), tratado en estas páginas. Por consiguiente, si en el discurso la unidad mínima es de orden morfosintáctico (el sintagma o la frase, o el verso), en el plano que nos ocupa su naturaleza es semántica (el motivo), aunque la separación de significante y significado tenga sólo realidad epistemológica. De otra parte, ya se ha dicho que, en el estudio narratológico del folclor literario, suelen definirse dos planos de condición estructural, la *intriga* y la *fábula*, no considerándose en nuestro planteamiento el segundo por razones expuestas que no reitero ahora, sino en la introducción al método analítico. De otra parte aún, y en aparente contradicción con lo antedicho, los motivos, y con ellos los personajes, no se examinan aisladamente aquí, como se hará en el análisis del *corpus*, pues se acomete una descripción general del patrón tradicional del género –y su evolución– sin ofrecerse ejemplos analíticos particulares donde figuren los motivos, cuya esencia se aborda por ello en el siguiente capítulo, dedicado a los contenidos en sí, al margen de su expresión y disposición en el texto. Por último, recuérdese que *intriga* designa todo desarrollo argumental, y no sólo el de una narración estricta, pudiendo aquélla expresarse en cualquiera de los modos de representación expuestos, y también que *narrativo/a* se usa con cierta ambivalencia irreductible, designando ora el discurso o texto por la consabida narratividad del corrido en su acepción amplia, como al hablar de *estructura narrativa*, ora el *modo narrativo* puro o *diegético*, lo cual explica el empleo, por contraste, del término *metanarrativo*.

El patrón estructural del género presenta una disposición tripartita, con un segmento central de *intriga* flanqueado de sendos bloques inicial (*presentación*) y final (*coda*), integrados casi enteramente por fórmulas metanarrativas, que no contribuyen al desarrollo narrativo pero sí lo determinan en buena medida, por

cifrarse en ellos la función semiótica del texto. Aunque la mayoría de dichas fórmulas se ubica en los bloques, algunas se dan también en la intriga, para cuya descripción, por lo demás, se atenderá a su distribución en *secuencias* o segmentos narrativos, así como a los aspectos narratológicos pertinentes a la caracterización del género. Naturalmente, cabe la posibilidad de que uno de los bloques falte en algún texto, pero es escasa por lo que se refiere a la presentación y casi nula en el caso de la coda, además de inaudito el supuesto de ausencia de ambas, al menos en el modelo primigenio y hasta bien entrada la etapa revolucionaria; esto significa que, a pesar del origen folclórico tradicional de muchos de los recursos expresivos, la influencia del romance vulgar es igualmente notable desde la configuración misma del corrido.

Puesto que las fórmulas se dan en los tres grandes tramos estructurales, conviene un breve apunte previo, para lo cual se parte de la clasificación fundacional de A. Duvalier [1937a: 9-12], que, si no coincide con la concepción de fórmula metanarrativa de nuestra propuesta, constituye la referencia pionera y canónica de la cuestión formularia en el corrido. Sostiene el estudioso que un corrido contiene *seis* fórmulas *primarias* y *ocho secundarias*; Las primarias son: 1) Llamada inicial del corridista al público; 2) Lugar, fecha y nombre del personaje central; 3) Fórmula que precede a los argumentos del personaje central; 4) Mensaje; 5) Despedida del personaje; 6) Despedida del corridista. Las secundarias son: 1) Frase de insistencia del corridista para que el auditorio no olvide algún pasaje del corrido; 2) Exclamación o reflexión apartes del motivo principal que se hace o nos hace el corridista; 3) Biografía y señas personales del personaje principal; 4) Recapitulación y resumen del motivo; 5) Invitación del corridista al público para que compre el corrido; 6) Fin del primer corrido e invitación a escuchar la segunda parte o cualquier otro corrido similar al anterior; 7) Nombre del autor; 8) Principio de la segunda parte del corrido o de cualquier otro similar al anterior.

En primer lugar, debe señalarse que con “motivo” Duvalier se refiere al *tema*, y que el “mensaje” es parte de la fórmula de apóstrofe al animal mensajero, que suele ir acompañada de una segunda unidad estrófica cuyo contenido es un encargo al animal, consistente casi siempre en que éste lleve cierto mensaje a alguien. Al margen de estas precisiones terminológicas, lo esencial es subrayar que Duvalier considera las fórmulas “recursos estilísticos” destinados

a dinamizar la narración y mantener el interés de la audiencia, situándolas pues en el plano discursivo, e indicando también su función semiótica, planteamiento que, sin ser en absoluto objetable, difiere del adoptado en este estudio, donde, como se dijo, se ha optado por diferenciar las fórmulas narrativas de las metanarrativas, en el entendido de que las primeras constituyen en efecto recursos estilísticos utilizados en el plano del discurso, mientras que las segundas poseen además propiedades distributivas, de suerte que operan al tiempo en los niveles discursivo y semántico-estructural.

Desde este punto de vista, nótese que, entre las *primarias* enumeradas, la 3ª (“fórmula que precede a los argumentos del personaje central”) equivale al complejo formulario introductorio al discurso directo, en cuyo segundo verso he identificado en el apartado léxico numerosas fórmulas narrativas adverbiales; las restantes corresponden a algunas de las metanarrativas contempladas aquí, la 1ª y 2ª pertenecientes al bloque de presentación y las tres últimas al de coda, con matices. En cuanto a las *secundarias*, la 2ª se ajusta a las narrativas *exclamatorias* cuando las profiere un personaje, si bien, según advertía, cabe incluir asimismo las pronunciadas por el narrador, al tratarse de exclamaciones carentes de función estructurante, aun siendo técnicamente metanarrativas. La 3ª (“biografía y señas del personaje principal”) es sin duda narrativa, pues corresponde a las denominadas *atributivas*, pero la amplitud de su definición hace posible que Duvalier contemple en esta clase ciertos motivos descriptivos no siempre expresados formulariamente; de otro lado, en el bloque inicial se identifica una fórmula de *nominación/ caracterización* donde, cuando aparece completa, puede apuntarse algún rasgo del héroe junto con su nombre. De las seis restantes, la 5ª, 6ª y 8ª se dan sólo en corridos de hoja suelta, muy excepcionalmente, no habiéndose encontrado entre los textos observados en detalle para ejemplificar la presente panorámica, ni en muchos otros leídos. La 1ª (“frase de insistencia del corridista para que el auditorio no olvide algún pasaje...”) podría equivaler a la que llamaré *de memorabilidad*, cuya expresión común es “no se les vaya al olvidar”, que reviste empero mayor complejidad, presentando dos vertientes semánticas. La 4ª (resumen del motivo) y la 7ª (nombre del autor) coinciden en fin con las de *resumen argumental* y *autoría* contempladas en nuestro elenco metanarrativo, ubicándose la primera predominantemente en la presentación y la segunda siempre en la coda.

Más allá de las divergencias de nomenclatura y conceptuales entre la propuesta de Duvalier y la desarrollada para la presente investigación, importa reiterar que, a pesar de lo sucinto y embrionario de la del estudioso, a lo cual debe achacarse la ligereza clasificatoria apreciable en la diversa naturaleza, función y relevancia de algunas fórmulas consideradas a un mismo nivel, su aproximación estructural al corrido tiene el mérito de ser la primera y, a juzgar por su persistente mención en casi todos los estudios formales rigurosos<sup>373</sup>, una de las más perceptivas e influyentes.

### 5.5.1. Presentación

La *presentación*, a la que también se aludirá con los términos *bloque inicial* y *apertura*<sup>374</sup>, deriva de las introducciones de los romances de ciego, como se dijo e ilustró. En ella se consigna el momento juglaresco de la recitación del texto, dirigiéndose el narrador al público por medio de expresiones formularias con funciones semióticas diversas, entre las que destacan el reclamo de la atención del oyente, el encomio de ciertas propiedades de la historia cantada, el anuncio del contenido y la identificación genérica. Suele abarcar una o dos estrofas, salvo en casos de hipertrofia en piezas de exceso barroco; cabe además la posibilidad de imbricación con la intriga en la estrofa o estrofas iniciales, así como de su ausencia en forma de inicio *in media res*.

Hasta siete fórmulas metanarrativas son propias de la presentación, aunque al menos tres de ellas pueden encontrarse en la intriga o la coda, o replicarse en ésta, y tampoco debe descartarse la presencia excepcional de algunas en principio identificadas con otros bloques. Se denominan: *incoación (incoativa)*, *llamada de atención*, *datación / ubicación*, *resumen argumental*, *nominación / calificación (del protagonista)*, *memorabilidad y veracidad*. Como se ve, dos presentan carácter doble, pudiendo incluir uno o ambos componentes. Abarcan normalmente uno o dos versos, apareciendo así combinadas en cantidad y manera variables, si bien, por razones tanto de extensión como de tradición en su ordenamiento, la incoativa (“voy a cantar...”) y la de datación (“Año de...”)

---

<sup>373</sup> Mendoza [1954: xx], McDowell [1972: 208], Garza [1977: 19-20], Martínez López [1979: 93] o Paredes [1983: 297], entre otros de los principales expertos. La recepción más intensa se debe no obstante a M. Ruiz de Velasco, quien discute detenidamente y aplica [1965: 61-101] el elenco de Duvalier a su *corpus* de corridos recogidos de la tradición oral en Monterrey.

<sup>374</sup> La preferencia por *presentación* se debe a que es la denominación de mayor solera, utilizada ya por los primeros estudiosos del corrido y mantenida desde entonces.

suelen resultar excluyentes entre sí en una estrofa inicial, pero no en una presentación poliestrófica. La intensidad combinatoria y la pertinencia de aportar los ejemplos en el marco cabal de la estrofa hacen que la fórmula abordada en cada momento se cite rodeada de otras distintas, reiterándose necesariamente los ejemplos.

La fórmula **incoativa** es de las más reconocibles del género, siendo su forma estándar “voy a cantar un corrido”, y las variantes más comunes *versos* (“voy a cantar estos versos”), *historia* (“voy a cantarles la historia”) o *tragedia* (“para cantar la tragedia”); además del objeto del canto, puede cambiar el verbo, usándose *contar* (“voy a contarles a ustedes”) u otros menos frecuentes (“voy a dar un pormenor”; “voy a relatar la historia”; “voy a recordar, señores”); en ocasiones, se subraya el aspecto incoativo (“aquí me pongo a cantar”, “voy a empezar a cantar(les)”) <sup>375</sup>. Puesto que suele ocupar un verso, el segundo –o primero– de la unidad de doble octosílabo contiene a menudo la *llamada de atención* (“Señores, tengan presente/lo que les voy a cantar”; “Voy a cantar un corrido,/si me prestan atención”), aunque existen otras opciones, como la invocación religiosa (“En el nombre sea de Dios,/voy a empezar a cantar/ corrido de Martín Díaz,/que no he podido arreglar” [Mendoza, 1954: 97]), común en los temas cristeros. Como se ve en esta cita, hay casos en que la fórmula ocupa dos versos, consecutivos (“Señores, voy a cantar/de versos una veintena”) <sup>376</sup> o discontinuos (“Aquí me pongo a cantar/con cariño verdadero/ versos que le compusieron/a don Valente Quintero” [Ibíd.: 199]); otros donde se replica (“Voy a cantar estos versos,/de tinta tienen sus letras,/voy a cantarles a ustedes/la toma de Zacatecas” [Ibíd.: 50]) <sup>377</sup>; e incluso alguno excepcional en que abarca una estrofa entera, de modo sui generis: “Vamos todos mis amigos

<sup>375</sup> Recuérdese que, en aras de la brevedad, se aporta la referencia de la cita sólo cuando se transcriben estrofas enteras; además, si en éstas se incluye el título del corrido, que es muchas veces el nombre del protagonista, se omite en la referencia.

<sup>376</sup> La excepcionalidad es patente en el tono subjetivo y estilo culterano (nótese el hipérbato), y, aunque se trate de un solo vocablo, la inclusión de “señores”, amago de llamada de atención, es lo que fuerza la longitud doble. En el ejemplo anterior, resalta la ruptura de la unidad del doble octosílabo, dándose uno en los versos 2º y 3º, lo cual es también reflejo de factura culta.

<sup>377</sup> En el 2º verso se aprecia la *reflexividad* que subrayaba McDowell, i.e., la remisión semántica a la propia composición; aunque este caso es raro, corresponde vagamente a la fórmula que denomino de *referencia poético-genérica*, de la cual excluyo las simples menciones al *corrido* y similares propias de la fórmula *incoativa*. En la cita anterior, el 2º verso discontinuo de la fórmula (“versos que le compusieron”) encierra asimismo el matiz referencial; el octosílabo precedente es por su parte una fórmula narrativa modal que sirve de *relleno* al tiempo que denota la subjetividad del narrador.

/a cortar flores al prado,/vamos haciendo un recuerdo/de don Carlos Coronado” [Ibíd.: 196]. Además de con la llamada de atención, la estrofa inicial regida por la fórmula incoativa se puede completar con el *resumen argumental* (“Señores, tengan presente/lo que les voy a contar:/Se levantaron en armas/los de la Unión Popular” [Ibíd.: 98]), la *nominación* (“Para ponerme a cantar/pido permiso primero:/Señores, son las mañanas/de Benjamín Argumedo” [Ibíd.: 159])<sup>378</sup>, o ambas (“Voy a cantar un corrido/de un amigo de mi tierra;/llamábase Valentín/y fue fusilado y colgado en la sierra” [Ibíd.: 202]), dándose además en el último ejemplo la *caracterización* (“un amigo...”) del personaje.

La **llamada de atención** constituye una interpelación directa a un público de “señores”, “amigos”, etc., para pedirles que “escuchen”, “tengan presente”, “pongan atención” o “cuidado”, o bien “permiso” para cantar. Como la fórmula precedente, suele ocupar un verso, o dos rara vez (“Señores, tengan presente,/ mucha atención y cuidado”; “Señores, con el permiso,/prestándome su atención”), y se combina en la presentación de varias maneras con la incoativa y el resumen, según acaba de ilustrarse, o con éste y la nominación (“Señores, tengan presente/lo que en Peribán pasó:/hubo un combate sangriento,/el mocho Nares murió” (“José Inés Chávez García”) [Ibíd.: 218]), que puede incluir la caracterización (“Señores, tengan presente/la suerte ‘e Martín Herrera,/que aunque fue hombre valiente/no murió en ninguna guerra” [Ibíd.: 209]), e incluso con la datación/ubicación (“Año de mil ochocientos,/señores, pongan cuidado”; “En el condado del Carmen,/miren lo que ha sucedido”).

La fórmula de **datación/ubicación** representa una alternativa de apertura a la incoativa<sup>379</sup>, o a su combinación con la llamada de atención, ocupando casi siempre el verso (“Un viernes once de julio,/¡qué desgracia sucedió!”; “El veintiocho de febrero,/no me quisiera acordar”) o versos iniciales, que es lo más común, no sólo por obvias necesidades de espacio cuando se incluyen los dos componentes (“El mero cuatro de octubre,/en ese Isachtla mentado”), sino

<sup>378</sup> Nótese que también aquí ocupa dos versos discontinuos (1º y 3º), ya que la alusión a las *mañanas*, que suele aparecer en la coda, se hace con “ésta son”, y no con “voy a cantar”.

<sup>379</sup> Existen, por supuesto, excepciones, como “Año de noventa y cuatro/y puerto de Mazatlán,/ por primera vez se canta/la tragedia de Bernal”, o “Señores, voy a contarles/lo que pasó en Veracruz/el veinticinco de junio/del año setenta y nueve”, si bien ésta última es una canción-corrido de factura culta, y la primera, aunque se trate del clásico decimonónico “Heraclito Bernal”, se revela una versión popularizante, como sugiere la idea de primicia enunciada.



porque ya la vertiente de datación, de presencia independiente mucho más constante, suele requerir del doble octosílabo para incluir toda la información temporal, ya sea de manera *pura* (“En mil novecientos quince,/Jueves Santo en la mañana”; “Año de mil novecientos/y dieciocho al terminar”; “Un lunes sería por cierto,/como a la diez, más temprano”; “Novecientos dieciséis,/también el cuatro de marzo”) o por medio de coletillas que completan la unidad estrófica: “Año de mil novecientos/cuarenta y dos muy presente”; “Año de mil ochocientos /noventa y seis del corriente”; “Año de mil novecientos,/en el trece que pasó”<sup>380</sup>; “Año de mil ochocientos/ochenta y dos al contado”; “En diciembre veintinueve, /año cuarenta, de veras”; “Año de mil novecientos,/fecha buena, el día primero”. A su vez, esta extensión habitual de la datación, ligada a la ubicación, hace que la fórmula ocupe hasta tres versos (“El año del treinta y nueve,/a las seis de la mañana,/asaltaron Dulces Nombres/los cristeros de Santa Ana” [Mendoza, 1954: 110]), lo que también puede suceder con la sola datación: “Año de mil novecientos,/final de noventa y tres,/mataron a Reyes Ruiz/vísperas de un dieciséis” [Ibíd.: 275]). La realización de la estrofa completa exhibe por lo demás casos variados menos frecuentes, como la inserción de la fórmula en versos alternos (“El treinta y uno de mayo,/¡qué desgracia sucedió!/, que en el pueblo de Santiago/Ramón Aguilar murió” [Ibíd.: 102]), o el primero y el último (“Año de mil novecientos,/¡qué Gobierno tan atroz!/,murió Carlos Coronado/en mil novecientos dos” [Ibíd.: 196]). Como se observa, cuando no se trata de la normalmente alternativa llamada de atención, la fórmula lleva aparejadas las de resumen y nominación, y con menor frecuencia las de *memorabilidad* (“muy presente tengo yo”) o *veracidad* (“de veras”). De otra parte, cabe apuntar que, si procede igualmente del romance de sucesos, tiene, a diferencia de las anteriores, que sostienen la vertiente juglaresca y de atracción comercial, una intención noticiera, o, al menos, de apariencia de la misma, que dota de solidez cronística al corrido aportándole verosimilitud y rigor informativo.

---

<sup>380</sup> Nótese el pleonasma que supone consignar el año y usar al tiempo la coletilla “del corriente” en la cita anterior, así como la extraña construcción *escindida* de esta última, donde “trece” se especifica en el 2º octosílabo, cuando el año indicado en el 1º es 1.900; esto se debe a la fijeza y prestigio del verso “año de mil novecientos”, que, es de sospechar, se emplea en más de un corrido para fechar un suceso que no acaeció en ese año exacto; un caso único es “Tiempo de mil novecientos,/veintinueve que pasaron”, donde el corridero confiere lógica a la expresión utilizando “tiempo” (acaso con el sentido de *siglo*), si bien yerra luego en la concordancia verbal (“que pasaron”), forzado por su afán de rimar correctamente con el 4º octosílabo de la estrofa, donde el resumen de la historia culmina con “mataron”.

El **resumen argumental** y la **nominación/caracterización** apenas precisan de ejemplos adicionales a los aportados para la fórmulas ya examinadas; baste con decir que las complementan en el modelo básico flexible de presentación, si bien, en correspondencia, no aparecen tampoco sin verse precedidas de una datación, un anuncio incoativo o una llamada de atención. A su vez, entre ellas existe un vínculo constante, pues la convivencia con las precedentes en una estrofa propicia la abundante inserción de un verso que integra resumen y nombre, usualmente en la forma fija “*murió*” + *nombre del protagonista*, aunque también se da con frecuencia un doble octosílabo para detallar el resumen (“Año de mil novecientos,/en el quince que pasó,/murió el bandido Pantoja,/el Gobierno lo mató” [Mendoza, 1954: 214]) o incorporar la caracterización (“Año de mil ochocientos,/ochenta y seis al corriente,/murió don Demetrio Jaúregui,/que era un hombre muy valiente” [Ibíd.: 181]). Funcionalmente, si el resumen parece coincidir con la datación/ubicación en la finalidad cronística, se orienta también al reclamo sensacionalista, ya que revela al oyente el carácter casi siempre violento e impactante de los hechos a relatar. En fin, ambas fórmulas aparecen a menudo ligadas en la coda, siendo las de mayor movilidad entre bloques.

Función análoga ostenta la fórmula de **memorabilidad**, mediante la cual se expresa, de una parte, que lo relatado es memorable en general (“El diecinueve de marzo,/¡qué fecha tan memorable!”; “El día diez de diciembre,/¡qué día tan señalado!”; “Arnulfo se despidió/con veintiún años cabales,/gratos recuerdos dejó/al pueblo y a los rurales” [Paredes, 1976: 77]), en cuyo caso se aproxima a la llamada de atención en ocasiones (“muy presente tengo yo”; “no se les vaya a olvidar”, que abunda por cierto en la coda; “Aquí me pongo a cantar,/con permiso de la gente,/tenemos que recordar/mucho de este Presidente”)<sup>381</sup>, y de otra, que se trata de un *trágico recuerdo* (“ni/no me quisiera acordar”; “tristeza da recordar”), lo cual, en la lógica tremendista que anima el uso de la fórmula, comporta asimismo la memorabilidad, aunque no todo enunciado remita a la memoria explícitamente (“es muy triste relatar”; “¡qué desgracia sucedió!”; “Año de mil novecientos/veinticinco, ¡qué dolor!”; “Año de mil ochocientos,/señores, pongan cuidado,/ya murió Ramón Cabrera,/¡ah, qué año tan desgraciado!”

---

<sup>381</sup> “La salida de los gachupines de la ciudad de Torreón” [Mendoza, 1954: 44].

[Mendoza, 1954: 242]<sup>382</sup>). En virtud de dicha lógica, se incluyen en esta clase expresiones que no denotan lo memorable sino lo singular de la historia, p. e., “El gran descarrilamiento/que vamos a relatar/precedente no ha tenido,/no ha tenido nunca igual”<sup>383</sup>. Como se aprecia en las citas más extensas, la fórmula suele asociarse con la de datación, con la que comparte el elemento temporal, y a menudo con la llamada de atención, cuyo reclamo “tener presente” remite en cierto modo también a lo memorable, que es, cabe insistir, una variedad semántica de lo llamativo e impactante que explotan los corrideros en sus presentaciones convencionales inspiradas en el romance de ciego.

Una última fórmula característica del bloque inicial, de menor ocurrencia, es la de **veracidad**, que sirve naturalmente a la intención noticiara antes que a la sensacionalista, lo cual no significa que su raigambre sea más tradicional, pues ya se ha dicho que la crónica folclórica es antes simbólica que informativa y no necesita subrayar el valor cronístico como los corridos populares de sucesos; de hecho, no consta en los decimonónicos, hallándose sólo a partir de la etapa revolucionaria en muestras sin duda procedentes de la hoja suelta: “En el día siete de marzo,/lo vi, por eso lo creo”; “Voy a cantar estos versos,/de tinta tienen sus letras”<sup>384</sup>; “En el día diez del presente,/la fecha está comprobada”. Si el realce de lo veraz no es muy prolijo formulariamente, su médula semántica se manifiesta en otras expresiones, como las variantes nominales de la fórmula incoativa (“dar un pormenor”, “un detalle”).

Volviendo a la presentación en conjunto tras analizar sus componentes formularios, debe reiterarse que el corrido tradicional tiende a la concisión, abarcando la apertura por lo común una estrofa, como es el caso de la mayoría de los ejemplos citados y muchos otros textos; no obstante, la fuerte influencia convencional que marca el desarrollo de los bloques propicia que los corridistas profesionalizados, o folclóricos pero más conscientes de la norma expresiva del género, se apliquen a su forja con exuberancia, existiendo no pocas piezas con presentaciones de dos estrofas, como “Los Pineda y Los Nava” [Ibíd.: 115]:

---

<sup>382</sup> Caso insólito de connotación subjetiva, que indica el ascendiente semántico de la fórmula y se acompaña de una no menos insólita expresión de la incoativa, es: “Año del cuarenta y ocho, /voy a dejar un suspiro,/pa’ publicar el corrido/de don Vicente Pulido” [Mendoza, 1954: 425].

<sup>383</sup> “Descarrilamiento del Ferrocarril Central de Zacatecas” [Mendoza, 1954: 338].

<sup>384</sup> Aunque la expresión no apele a la veracidad directamente, la referencia a la letra impresa apunta a conferir al texto un rigor histórico, oficial, y por tanto una impronta de veracidad.

Año de mil novecientos / veinticinco, ¡qué dolor!,  
en Zirándaro, Guerrero, / un suceso aconteció.

El día veintiocho de agosto, / señores, tengan presente,  
se mataron tres amigos / que sin duda eran valientes.

donde sólo faltan la incoativa y la de veracidad de las fórmulas tratadas<sup>385</sup>, o  
“Asalto a la hacienda de San Juan” [Ibíd.: 437]:

El día dieciséis de junio, / con regocijo y afán,  
entraron los gutierristas / a la hacienda de San Juan.

Señores, pongan cuidado / y muchísima atención,  
voy a cantar el corrido / de don Javier Obregón.

que acumula los dos moldes alternativos de apertura, la datación/ubicación con resumen en la 1ª estrofa<sup>386</sup> y la incoación, llamada de atención y nominación en la 2ª. Puesto que los dos corridos datan de los años veinte, es natural presumir que estamos ante textos vulgares, pero se trata de genuinas piezas populares sobre hechos locales nunca difundidas en hoja suelta; precisamente, se han tomado como ejemplos, en lugar de acudir a muestras popularizantes, con el fin de subrayar que la presentación, a pesar de su indudable procedencia del romance de ciego, se asume ya en el canon inicial del género, practicándola los autores folclóricos y populares con la convicción de lo propio; buena prueba de ello es el bloque inicial de una versión del gran clásico “Gregorio Cortez” [Paredes, 1958: 164], que data de 1901,

En el condado de El Carmen, / miren lo que ha sucedido:  
murió el Cherife Mayor / quedando Román herido.

En el condado de El Carmen / tal desgracia sucedió:  
murió el Cherife Mayor, / no saben quién lo mató.

donde, si el corridero no parece buscar la acumulación formularia en un alarde paradigmático, debiéndose las dos estrofas al recurso estilístico de la repetición con variación, lo cierto es que hallamos las fórmulas de ubicación, llamada de atención (“miren lo que ha sucedido”), resumen, nominación y memorabilidad

---

<sup>385</sup> Y la vertiente de nominación, nombrándose los personajes, además de en el título, en los primeros versos de la intriga en la 3ª estrofa.

<sup>386</sup> Nótese que, en el 2º octosílabo de datación, en lugar de la habitual precisión adicional de la fecha o el recurso a la fórmula de memorabilidad, inserta una narrativa modal más propia de los complejos de despedida o introducción al estilo directo. El suceso que narra el corrido tuvo lugar en 1920 (véase J. Razo, 1983: 134-9).

(*trágico recuerdo*). Caso semejante es el de “Ignacio Treviño”, en cuya versión ofrecida por Paredes [1976: 68] están la datación/ubicación, el resumen y la nominación en reiteración paralelística y con un tono popular coloquial sin la solemnidad tremendista de las presentaciones juglarescas vulgares:

El dieciséis de diciembre / apestó a pólvora un rato,  
donde encontraron los *rinches* / la horma de su zapato.

Cantina de El Elefante / donde el caso sucedió,  
en donde Ignacio Treviño / con los *rinches* se topó.

Pero la hipertrofia del bloque inicial aumenta en los textos más comerciales o propagandísticos de la fase revolucionaria, llegándose a desarrollar el ejercicio preambular en tres, y hasta en cuatro estrofas:

Año de mil novecientos / treinta y cuatro, tan presente,  
se recibió la noticia / de un doloroso accidente.

El día tres de diciembre, / tristeza da recordar,  
que mi general Serratos / tuvo muerte accidental.

El día tres de diciembre, / miren lo que sucedió,  
que el Gobernador Serratos / en un avión se mató.

\*\*\*

Son bonitos estos versos, / de tinta tienen sus letras,  
voy a contarles a ustedes / la toma de Zacatecas.

Mil novecientos catorce, / las vísperas de San Juan,  
fue tomada Zacatecas, / como todos lo sabrán.

Era veintitrés de junio, / del catorce, por más seña,  
fue tomada Zacatecas / por la división nortea.

La toma de Zacatecas / por Villa, Urbina y Madero,  
el sordo Maclovio Herrera, / Juan Medina y Ceniceros.<sup>387</sup>

Mas incluso en el corrido genuino pueden darse estos excesos introductorios, como se comprueba en “Lino Rodarte”, antigua y larga composición de hechura predominantemente tradicional [Avitia, 1997, I: 189]:

Señores, pongan cuidado, / se los digo de mi parte,  
voy a cantar el corrido / del señor Lino Rodarte.

Año de mil ochocientos / ochenta y seis al contado,  
murió don Lino Rodarte, / ¡que Dios lo haya perdonado!

---

<sup>387</sup> Sucesivamente, “La muerte del general Benigno Serratos”, de M. de la Fuente [Mendoza, 1954: 354-5], y “La toma de Zacatecas”, versión de Arturo Almanza [C. Esparza, 1976: 74].

Ya salieron las cordadas, / ya salieron otra vez,  
y agarraron a este Lino / en un pueblo de Jerez.

El día siete de febrero, / miren lo que sucedió:  
que murió Lino Rodarte, / una mujer lo entregó.

Frente a esta tendencia expansiva, y producto de la dialéctica hereditaria entre la poesía narrativa folclórica y la popularizante juglaresca, el género admite el inicio *in media res*, que recibe del romance tradicional; si la alternativa no es muy abundante, su tradicionalidad resulta indiscutible, pues se encuentra ya en el fundacional “*Kiansis*” [Paredes, 1976: 52],

Cuando salimos pa’ Kiansis / con una grande partida,  
¡ah, qué camino tan largo!, / no contaba con mi vida.

y en “Macario Romero”, que Mendoza fecha en 1878 [1954: 174]:

Salió Macario Romero / del pueblo de La Piedad;  
no quiso estar con sus padres / por andar en libertad.

Ejemplo posterior, de principios del siglo XX, es “La Güera Chabela” (o “Jesús Cadenas”), donde se usa el gerundio durativo para situar la trama, opción que ha cundido en los inicios de este tipo, hasta la actualidad [Ibíd.: 326]:

Andaba Jesús Cadenas / paseándose en un fandango,  
diciéndole a sus amigos: / “A esa güera yo la mando”.

En algunos casos, se percibe en estos arranques el influjo de las fórmulas de presentación, p. e., en la versión del añejo tema de “El hijo desobediente” que recoge Mendoza [1954: 266]:

Un domingo en la mañana, / andando en los herraderos,  
como queriendo pelear, / echaron mano a sus fierros.

si bien la del primer verso es de tipo narrativo temporal, y no una datación metanarrativa introductoria, que se encuentra en cambio en “La cuerda a las Islas Marías” [Ibíd.: 230],

El día quince de agosto, / no me quiero ni acordar,  
nos sacaron a toditos / en ese tren a embarcar.

acompañada, como se ve, de la fórmula de memorabilidad, a las que sigue una unidad narrativa ya perteneciente a la intriga. Caso análogo se halla en “José Roberto y Simón” [Ibíd.: 203], pero con el resumen, y tal vez con la ubicación:

Andando tomando vino / José Roberto y Simón,  
en El Venado pelearon / para dar satisfacción.

Estos inicios *in media res* con trazas formularias prefiguran, por último, un tipo de realización introductoria a medio camino entre la intriga y el preámbulo, dándose inicios formularios canónicos que se rematan con versos diegéticos en una misma estrofa, como en “El reparto de tierras” [Ibíd.: 93],

Para ponerme a cantar, / pido permiso primero,  
los trabajos que pasamos / todos en el mes de enero.

Año de mil novecientos / y treinta y dos al contar,  
que este rancho de La Selva / ahora se ha de terminar.

Señores, pongan cuidado / lo que les voy a decir,  
ha llegado el ingeniero / y el que lo va a medir.

o en varias, p. e., en las “Mañanitas de Benjamín Argumedo” [Ibíd.: 159]:

Para ponerme a cantar, / pido permiso primero,  
señores, son las mañanas / de Benjamín Argumedo.

Último día de febrero, / novecientos dieciséis,  
han sacado a Benjamín / entre las nueve y las diez.

Pues era un martes, por cierto, / presente tengo ese día,  
cuando lo sacó la escolta / de la penitenciaría.

También se da la disposición inversa, i. e., el comienzo narrativo seguido de la presentación formularia, como en “Miguel Rubalcaba” [Ibíd.: 293-4]:

Serían las tres de la tarde, / Miguel andaba *coliendo*,  
y en menos de un cuarto de hora / Miguel está agonizando.

Rancho de Santa Isabel, / un martes y día feriado,  
murió Miguel Rubalcaba, / el caporal afamado.

En breve, la presentación constituye un bloque formulario que sigue el modelo juglaresco del romance popular de sucesos, integrado por una serie de fórmulas metanarrativas de doble función, introductoria y paradigmática, en el sentido de que, a pesar de dicha herencia romancística, se convierten en distintivas del género mexicano<sup>388</sup>, lo cual revela su originalidad y manifiesta

---

<sup>388</sup> A pesar de que la presentación es algo menos constante que la coda, y las fórmulas que la integran de menor complejidad e idiosincrasia expresivas que algunas de las incluidas en el bloque final, la *incoativa* y la de *datación/ubicación*, en torno a las cuales suelen articularse las otras, son de las más reconocibles del género, al punto de que, p. e., la mera enunciación del verso “año de mil novecientos” es sinónimo de *corrido* en la cultura general mexicana; la

vitalidad, comprobable asimismo en el potencial combinatorio de las fórmulas, así como en el hecho de que los corrideros asuman también el patrón de inicio *in media res* típico del romance tradicional, fusionándolo a menudo con el catálogo formulario ya propio, de lo que resulta una infinitud de realizaciones particulares y modélicas a un tiempo.

### 5.5.2. Coda

El corrido concluye casi invariablemente con un epílogo al relato de una o más estrofas, que los investigadores han denominado *despedida*, si bien suele llamarse así también a una de sus fórmulas principales, mediante la cual el narrador o el protagonista se despiden de la audiencia; para evitar confusiones entre el bloque y la fórmula, llamaré *coda* (o *cierre*) al primero y *despedida* a la segunda. Junto a ésta, se identifican otras cinco: *conclusiva* (de *conclusión*), *apóstrofe*, *moraleja*, de *autoría* y de *referencia poético-genérica*. La *despedida* y el *apóstrofe* constituyen *complejos formularios*, que, como la introducción al discurso directo, ocupan dos versos, albergando el segundo por lo común una fórmula narrativa; además, implican en el resto de la estrofa a otras metanarrativas, tanto de la coda como de la presentación<sup>389</sup>. Dado que la imbricación formularia impone la reiteración de ejemplos, se abordan primero las menos complejas, para evitar al menos la repetición de los conceptos al examinar las múltiples combinaciones que admiten despedida y apóstrofe.

La fórmula ***conclusiva***, reflejo simétrico de la incoativa y procedente del romance vulgar asimismo, abarca dos versos en su enunciado básico, cuya estructura es *adverbio* (*aquí, ya*) + *verbo* (*terminar, acabar, cantar*) + *sujeto / objeto* (*corrido, versos*) + *complemento* (*nombre del héroe*): “aquí termina el corrido/del capitán Martín Díaz”; “aquí se acaban cantando/los versos de don Mariano”; “ya les canté a mis amigos/el corrido de Aguilar”. Las variantes comunes afectan al sustantivo, como su mención pleonástica (“y aquí se acaba el corrido,/versos de los tequileros”) o su denominación distinta (“y aquí se acaba cantando/la tragedia de Rivera”; “aquí se acaban cantando/los versitos

---

incoativa es por su parte aún más distintiva, como refleja el hecho de que Avitia [1997] subtitule su antología del *Corrido histórico mexicano* “Voy a contarles la historia”, y que en más de una monografía sobre el género se adopte la fórmula en el mismo título: *Voy a cantar un corrido muy mentado* [M. Arias, 1985]; *Señores, vengo a contarles...* [C. Figueroa, 1995]; etc.

<sup>389</sup> Como veremos, la variante completa de la fórmula de apóstrofe abarca una estrofa entera.



de Romero”; “aquí se acaban cantando/recuerdos de Marcial Bravo”), donde destaca el uso de “mañanitas”, que, si en ocasiones es mero sinónimo (“aquí termino cantando/las mañanitas del Piojo”), suele suponer un enunciado del todo distinto (“éstas son las mañanitas/de Benjamín Argumedo”), que aún así debe considerarse expresión de la misma fórmula. El complemento –nombre del protagonista– presenta menos cambios, variando sólo la aparición de nombre o nombre y apellido en función de la longitud métrica, aunque hay también salvedades, p. e., “aquí se acabó el corrido/de este gallo bien jugado”, versión de “Cananea” donde no se nombra al héroe, o “y aquí se acaba el corrido/de cristeros y agraristas”, cuyo segundo verso corresponde al título; la inclusión del nombre, que bien puede estimarse una fusión con la *nominación* (y, en el caso de “Cananea”, con la *caracterización*), responde al hecho de que muchos corridos, sobre todo los antiguos, carecían de título, incorporándose así en la presentación y/o la coda. De otra parte, dado que la fórmula no suele exceder el límite del doble octosílabo, aparece ligada a otra en la estrofa, mayoritariamente la *despedida* del narrador (“Ya con ésta me despido/a la sombra de un ciprés,/aquí se acaba el corrido/de don Gregorio Cortez”; de hecho, esta combinación es la más constante no ya de la coda, sino de todas las fórmulas metanarrativas, constituyendo el complejo por excelencia de los bloques, lo cual significa a su vez que la conclusiva es la más frecuente tras la de despedida; entre las habituales excepciones, puede verse precedida de la *despedida del protagonista* (“Adiós, municipio entero,/campesinos de mi parte,/ aquí terminó el corrido/de José Manuel Rodarte”), del *apóstrofe* (“Vuela, vuela, palomita,/vuela hasta San Juan de Ulúa,/aquí termina el corrido/de Lucita y Juan Urzúa”), de versos narrativos (“Y de vuelta en San Antonio,/compramos buenos sombreros,/y aquí se acaban cantando/versos ‘e los aventureros”)<sup>390</sup>, e incluso de versos líricos con aire de refrán, asimilables a una moraleja: “De las naranjas, el zumo;/de las limas, los azahares;/aquí se acaban cantando/versos de Demetrio Jáuregui”; “¡Ay, qué bonita es la plata,/pero más bonito el oro!/ Aquí se acaban cantando/las *tragerias* de Teodoro” (“Teodoro Barajas” [Mendoza, 1954: 249]). En ciertos corridos populares del periodo revolucionario

<sup>390</sup> La cita procede del primigenio “*Kiansis*” [Paredes, 1976: 54], donde la coda se halla aún en estado embrionario, abarcando sólo un doble octosílabo de la última estrofa. Las dos citas anteriores proceden de “José Manuel Rodarte” y “Juan Urzúa” [Mendoza, 1954: 134 y 238].

y posteriores, o vulgares de toda época, la fórmula abandona su lugar natural en la segunda unidad de la estrofa final, pasando a encabezarla, en cuyo caso puede ocupar uno o más versos, y combinarse con distintas fórmulas: en “El asalto a Dulces Nombres” [Ibíd.: 112] se ciñe a un octosílabo y va seguida de las de veracidad y resumen (“Los versos que les canté/son los recuerdos sinceros/del combate que tuvimos/con los rebeldes cristeros”); en “Marcial Cavazos” [Ibíd.: 142] abarca un verso igualmente, al que sigue una cuña subjetiva del narrador, que tiene función de *relleno* y no es formularia (“Y aquí se acaba el corrido/que cantaba un gavilán;/ yo ya me voy a mi pueblo,/que ya las doce me dan”); en una versión de “Carlos Coronado” [Ibíd.: 196], al verso único le suceden una aposición subjetiva y las fórmulas de memorabilidad y nominación (“Ya terminó este corrido,/que mucho me ha emocionado,/pero es fuerza recordar/a don Carlos Coronado”); dos versos discontinuos ocupa en “Cirilo Arenas” [Ibíd.: 165], que enmarcan una fórmula modal narrativa y la de *referencia poético-genérica*, con estructura similar a la del ejemplo anterior (“Ya terminé este corrido,/con tristezas y con penas;/perdonen si está mal hecho,/ recuerdo a Cirilo Arenas”); y hasta tres en “El caballo mojino” [Ibíd.: 361], culminados con una suerte de resumen (“aquí se acaban los versos/del *mojino* y colorado,/del tordillo y del *grullo*;/carreras del Centenario”), y en “La muerte del general Benigno Serratos” [Ibíd.: 358], donde se trata de una duplicación con una variante de referencia poético-genérica (“Aquí termino, señores,/ porque me faltaron datos;/ aquí termina el corrido/de mi general Serratos”); la repetición paralela invertida se da por último en dos estrofas en “Benito Canales”, combinada con un apunte argumental que es exactamente un resumen, y con la comúnmente asociada despedida (del narrador) [Ibíd.: 188]:

Aquí termina el corrido / de don Benito Canales;  
una mujer tapatía / lo entregó a los federales.

Ya con ésta me despido / al pie de bellos rosales,  
aquí se acaban los versos / de don Benito Canales.

En suma, la fórmula de conclusión reviste gran importancia en el género desde sus orígenes, como demuestran los ejemplos citados y su intensa recurrencia, y no debe confundirse, lo que sucede a menudo por su corriente imbricación, con la de despedida, ya que ésta expresa el adiós al público, y aquélla el anuncio del fin del poema.

La **moraleja**, en su acepción estricta de apostilla a un relato presentado como *ejemplo*, no se da en la tradicional variedad narrativa épica del género, y sólo ocasionalmente en la novelesca sensacionalista del primer periodo, que la hereda del romance de ciego, como indica M. Altamirano [1990: 87]: “El corrido aceptó el recurso de la moraleja y lo desarrolló en textos con temática criminal o tremendista”. Su escasa ocurrencia se constata, p. e., en la versión de “El hijo desobediente” que recoge Mendoza [1954: 266-8], donde, a pesar del tema propicio a la admonición, al monólogo del hijo que expresa su última voluntad le sigue una coda que sólo contiene las fórmulas de despedida y conclusión (“Ya con ésta me despido,/que me lleva la corriente,/y aquí se acaba el corrido/del hijo desobediente”), sin asomo de moraleja, que sí se halla en cambio en una reelaboración posterior, “José Lizorio” [Ibíd.: 271], ligada a la despedida del protagonista (“Adiós, todos mis amigos,/adiós, todos mis parientes,/para que pongan cuidado/los hijos desobedientes”), aunque un tanto heterodoxa, pues hay sólo un aviso con omisión del contenido sentencioso. Entre las opciones de mayor fijeza en los textos primitivos destaca “los consejos de una madre/no se han de oír como quiera”, con sus variantes, que ensalza y confirma la sabiduría materna, enunciada antes en la intriga mediante la fórmula narrativa verbal “su madre se lo decía”, la cual se repite a veces junto a la moraleja en la coda, como en “Coleta Guillén” [Ibíd.: 241]: “Los consejos de una madre/no se cogen como quiera:/su madre se lo decía/que nunca sola saliera”. Otra opción fija es “(qué) bonito(s)”, con la que se eleva la actitud del héroe a la categoría de ejemplar, como en el tantas veces citado “Arnulfo [González]” [Paredes, 1976: 78], “Qué bonitos son los hombres/que se matan pecho a pecho,/con su pistola en la mano/defendiendo su derecho”, o en una versión vulgarizada de “Heraclio Bernal” [McDowell, 1972: 211]: “Qué bonito era Bernal/en su caballo retinto,/con su pistola en la mano/peleando con treinta y cinco”. La esencia narrativa de la expresión y su engarce con otras de igual naturaleza revelan el débil arraigo del tipo común de la moraleja en los inicios del género, apreciable igualmente en “Rosita Alvérez”, corrido novelesco cuyas versiones breves culminan con una estrofa narrativa, inspirada en el romance de *Delgadina* (“Rosita ya está en el cielo/dándole cuenta al Creador;/Hipólito está en la cárcel/dando su declaración”), donde sólo se connota la inferencia moral, a la cual se añade en ciertas versiones una intervención *post mortem* de la víctima (“Rosita le dice a

Irene:/"No te olvides de mi nombre;/cuando vayas a los bailes,/no desaires a los hombres"" [Mendoza, 1954: 331]) que la explicita; aún así, ni este enunciado acaba de asentarse en el dominio metanarrativo, perteneciendo al modo mimético de representación y al ámbito de la intriga. Por supuesto, ya en el periodo decimonónico existen realizaciones típicas del romance de sucesos, p. e. en "Ignacio Parra", cuya estrofa final reza "Que el Eterno le perdone,/que la tierra le sea leve,/y que vean los descarriados/cómo los malos se mueren" [Mendoza, 1954: 214], que han de considerarse expresiones de la fórmula, pues su carácter metanarrativo implica la apertura del enunciado, reconociéndose por la ubicación y función estructural antes que por la fijeza y el contenido concreto. Sin embargo, ello no supone que toda interlocución subjetiva del narrador situada en el tramo final de un texto pueda tenerse por moraleja en tanto que fórmula propia del estilo del género, aún en su modalidad vulgar; un claro ejemplo lo constituye el "Corrido del agrarista", cuyas dos estrofas finales son [Ibíd.: 89]

Nuestro lema es el trabajo, / queremos tierras y arados,  
pues la patria necesita / de sus campos cultivados.

Cantemos todos unidos / la más bonita canción:  
la canción de la Esperanza/ de Libertad y de Unión.

tratándose a todas luces, a pesar del título, de un himno o canción (como se dice en el mismo texto) que cierra con una arenga y no se vale de una sola fórmula, narrativa o metanarrativa, de las tasadas en la poética del género. En definitiva, la moraleja constituye un elemento útil para calibrar la vulgarización progresiva del modelo expresivo original del corrido, en el cual se encuentra rara vez, ligada, cuando aparece, a otras fórmulas, como se ha visto en "José Lizorio" con la despedida, o incluso puesta en boca de los personajes, como en ese mismo corrido o en "Rosita Alvérez"; mas, si en la etapa inicial su empleo se restringe a los temas novelescos de sucesos, en el periodo revolucionario y el posterior se utiliza también en corridos épicos y en temas facticios que imitan el corrido de valientes original; por ello, a pesar de la apertura en el significante, para el reconocimiento de la moraleja deben darse ciertas premisas, a saber, la inserción en la coda con otras fórmulas y su función semiótica convencional de glosa a una fábula que le sirva de ejemplo, lo que excluye de su órbita los

pronunciamientos ideológicos generales; un caso ilustrativo más, entre tantos, es “Belem Galindo” [Ibíd.: 324], sobre una joven a quien asesina su marido por maledicciones de la suegra, como se resume en la presentación (“¡Pobrecita de Belem,/ah, que suerte le tocó!./que por lengua de su suegra/su marido la mató”), cuya moraleja –que ocupa 2 versos- tiene el tono preceptivo de refrán y se halla en el complejo formulario de despedida: “Ya con ésta me despido,/con mi sombrero de lado:/buenas nunca son las suegras/ni figuradas en barro”.

Otras dos fórmulas de la coda comparten con la de moraleja su menor presencia en los textos, sobre todo los de narratividad más pura. La primera es la de **autoría**, consistente en una alusión al nombre o condición del autor, que no he hallado en el periodo decimonónico, tal vez por la conciencia profesional que entraña. Una excepción es acaso “José Villanueva”, texto de fecha incierta que podría datar del cambio de siglo, donde alcanza la inaudita extensión de tres estrofas, o tres y media, pues reaparece en la última de una vastísima coda de seis estrofas [Mendoza, 1954: 245-6]:

Ya no compongo más versos, / que me duele el corazón;  
siempre me gusta cantar / porque así es mi profesión.

Soy de San Juan de Ranges, / donde no nacen cristianos,  
que por no perder la sangre / se casan primos hermanos.

Soy compositor, poeta, / conózcame por las señas:  
aunque no soy, pero fui / amado por las trigueñas,  
y las trigueñas por mí. [...]

Ya con ésta me despido / por la sombra de una higuera,  
estos versos son compuestos / por Felipito Rivera.

La subjetividad expresiva, que fuerza una insólita quinteta, contrasta con la popularidad cuasifolclórica del texto, patente en el estilo (salvo en la quinteta), el tono lírico y jocoso y la combinación con la despedida, que se completa en las dos estrofas omitidas con el apóstrofe y la conclusión. En todo caso, puesto que la mayoría de las fórmulas metanarrativas proceden del romance de hoja suelta, lo notable de la de autoría no es el origen vulgar sino su más tardía asimilación al modelo poético del corrido, que puede datarse hacia 1910, según sugiere “El cuartelazo felicista”, escrito por el mentado y comercial Samuel M. Lozano, quien se promociona en la estrofa final de coda, ya citada, pero que repito: “Aquí terminan los versos,/y si han logrado gustar,/son compuestos por

Lozano,/un coplero popular” [Ibíd.: 34]<sup>391</sup>. Según este patrón, la fórmula se reproduce, además de en muchos temas comerciales cultos, en algunos de los populares genuinos empleados para ilustrar la presente panorámica, p. e., coronando la coda biestrófica de “El toro *Gorrión*” [Ibíd.: 368], relato en primera persona que recuerda al *decano* “*Kiansis*” (“Muchachos del vacilón,/ese toro hay que lazarles;/estos versos son compuestos/por mí, Gumersindo Juárez”), o abarcando una estrofa en “La Pensilvania” [Paredes, 1976: 56], corrido sobre trabajadores mexicanos en EE.UU. también en primera persona (“Estos versos son compuestos/cuando venía de camino,/poesías de un mexicano/de nombre de Constantino”). Por otra parte, se dan casos donde, en lugar de consignarse el nombre del autor, se remite a su condición, insistiéndose en su carácter de aficionado con finalidad opuesta a la comercial de subrayar la profesionalidad (“El que compuso estos versos/no es poeta o trovador,/es un pobre campesino/de México, un labrador”; “Ya me despido, señores,/perdonen lo mal trocado,/yo no soy compositor,/soy humilde aficionado”), aunque también puede aludirse al contexto comercial (“No soy poeta ni soy nada,/soy un triste jornalero,/y al que no le haya gustado,/le devuelvo su dinero”)<sup>392</sup>. Por último, una interesante manifestación se halla en “Los tequileros”, cuya estrofa central de una coda tripartita es “El que compuso estos versos/no se hallaba allí presente,/estos versos son compuestos/por lo que decía la gente” [Paredes, 1976: 101], expresión entre la fórmula de autoría y la de referencia poético-genérica, por cuanto alude, de manera excepcional en el género, a la falta de carácter testimonial de la pieza, lo que la convierte en una reflexión sobre la propia composición<sup>393</sup>.

<sup>391</sup> M. Prieto [1944: 36] cita, sin identificar el corrido, una variante similar: “Si te agradó este corrido,/te suplico lo conserves,/que lo escribió un artesano,/soy tu servidor, Juan Pérez”. Otro ejemplo de intención comercial, asimilable a la fórmula secundaria de “invitación del corridista al público para que compre el corrido” de Duvalier y no estrictamente a la de autoría, se halla en “El valiente de San Juan del Río”: “Ya con ésta me despido,/ya les canté mi corrido;/vayan comprando la hojita/pa’ que la canten seguido” [Mendoza, 1954: 316]. En fin, un caso raro que corrobora la presencia de la fórmula ya hacia 1910 está en “El caballo mojino” [Ibíd.: 359], donde aparece en la presentación: “En mil novecientos diez,/domingo cinco de junio,/corrió el grullo y el mojino,/los versos son de mi puño”.

<sup>392</sup> Citas de “El reparto de tierras” (Manuel Gómez), “La muerte del general Benigno Serratos” y “La Gotera”, todas en Mendoza 1954, pp. 94, 358 y 422, respectivamente.

<sup>393</sup> Otro caso híbrido se halla en la versión de “Lucio Pérez” (también llamado “Lucio Vázquez”) que recoge Mendoza [1954: 275]: “¡Qué bonitas mañanitas!./no sé ni quien las compuso,/aquí se acaban cantando/las mañanitas de Lucio”.

En efecto, la fórmula de **referencia poético-genérica** se caracteriza por remitir bien a la composición, bien al mismo género, razón por la cual se ha optado por tal denominación, que deja sin duda mucho que desear. A pesar de que la subjetividad de su contenido la hermana con las fórmulas de moraleja y autoría en términos de menor ocurrencia, fijeza y tradicionalidad, lo cierto es que, en la vertiente *poética*, presenta un enunciado considerablemente fijo en el cual el corridero pide disculpas por la mala factura del poema, que en su modelo básico abarca un solo verso, normalmente el segundo de una estrofa encabezada por la despedida, como en el caso citado “señores, ya me despido, /perdonen lo mal trovado”, o en el más recurrente “ya con ésta me despido,/ dispensen lo mal trovado”, aunque hay variantes de mayor apertura, p. e., la también citada “perdonen si está mal hecho”, y desarrollos que abarcan el doble octosílabo (“Esta historia ha terminado,/me despido con afán,/si en algo estuviera errado,/las faltas perdonarán”), e incluso una estrofa (“Perdonen mis malos versos,/mi sabiduría no alcanza/para hacer otros mejores/a la patria y su esperanza”)<sup>394</sup>. Aparte de la petición de dispensa, el componente de referencia poética ofrece otros contenidos expresados con mayor apertura, como el encomio mezclado con un reclamo musical, y tal vez comercial, en dos estrofas de “Juanita Alvarado” (“Esta canción es bonita,/compuesta de oro volado,/y a los señores que la oigan/se las cantaré a su lado. // Esta canción es bonita,/ tiene versos de virtud,/y a los señores que la oigan/se las canto a su salud” [Mendoza, 1954: 325]), la inserción de relleno con gracia popular de “Muerte de Alberto Balderas” (“Ya murió Alberto Balderas,/el torero mexicano,/aquí se acaba el corrido,/que lo escribí muy temprano” [Ibíd.: 290])<sup>395</sup>, o el citado “Aquí termino, señores,/porque me faltaron datos”, que alude, antes que al aspecto formal de la composición, a su carácter noticiero y relación con la realidad, en sentido semejante al de la estrofa transcrita de “Los tequileros”. Por su parte, la faceta de referencia *genérica* se ha encontrado sólo en un texto anterior al periodo contemporáneo, “Los indios mayas y el Veintiocho Batallón”, si bien se

<sup>394</sup> Citas de “Catástrofe ciclónica” y “Las esperanzas de la patria por la rendición de Villa” [Mendoza, 1954: 352 y 67], ambos corridos vulgares. Salvo en el último, la fórmula de dispensa poética suele combinarse, además de con la despedida, con la conclusiva, como en el primero y los antes citados parcialmente, p. e.: “Ya con ésta me despido,/dispensen lo mal trovado,/ aquí termina el corrido/de un charro y un hacendado,/de la yegua colorada/y el potro lobo gateado” (“El potro lobo gateado” [E. González *El Piporro: Lo mejor de El Piporro*, 13]).

<sup>395</sup> Es también admisible la hipótesis de que no se trate de una compleción a la ligera lírica de la estrofa, sino de un elogio de la prontitud noticiera con la que el autor da cuenta del suceso.

trata de un corrido popular, compuesto por un soldado testigo de lo relatado – que narra en 3ª persona–, y muy antiguo, pues refiere un hecho acaecido en 1901; para mayor interés, la fórmula se halla en la primera estrofa, y se replica parcialmente en la segunda, donde se combina con la modalidad de referencia poética y la fórmula de autoría, presidiendo una presentación que ocupa hasta cinco estrofas. Estas son las dos iniciales:

Voy a cantar un corrido, / pero no crean que es de amor,  
es un corrido de Historia, / del Veintiocho Batallón.

Este corrido de Historia / lo compuso un buen soldado,  
perdonen lo mal forjado, / porque le falta memoria.<sup>396</sup>

A pesar de la soledad de este ejemplo entre los centenares de corridos de fases pretéritas examinados para refrendar nuestra idea del género, el papel destacado que desempeña aquí la fórmula y el sabor popular del texto permiten presumir su presencia adicional entre los millares de piezas que no se han llegado a consultar, lo cual, unido a su detección relativamente frecuente en el *corpus* analítico del presente estudio, me ha llevado a subsumir en la más acreditada fórmula de referencia poética –compositiva– la variedad que remite a la composición en tanto que perteneciente al género *corrido*.

#### 5.5.2.1. El apóstrofe

El *apóstrofe* del narrador o el protagonista a un animal mensajero (casi siempre un ave y las más de las veces una paloma) no es la fórmula más frecuente del acervo del género, pero sí una de las más distintivas y, sin duda, la de mayor originalidad, potencial combinatorio y movilidad en el texto. Esta interlocución bucólica no constituye una creación *ex novo* de la tradición corridística, pues se remonta a la lírica tradicional hispánica, como ya indicaran Duvalier [1937b: 36] y Mendoza, que encuentra su origen “en las canciones de boda del folklore leonés” [1954: xx-xxi]<sup>397</sup>, y se halla en formas populares líricas

---

<sup>396</sup> Mendoza, 1954: 20. Avitia [1997, I: 228-9] lo reproduce también y lo glosa históricamente, de donde sabemos que relata un episodio de la guerra librada por el ejército mexicano con los mayas en el Yucatán para la entera dominación del territorio nacional a principios del siglo XX. Aunque contiene estribillo y carece de diálogos, el autor usa numerosas fórmulas narrativas y metanarrativas, mostrando un peculiar y popular dominio de la poética del género.

<sup>397</sup> El estudioso aporta un ejemplo: “Vole, vole la paloma/por encima del olivo;/el presente que ahí va/es el del señor padrino. // Vole, vole la paloma/por encima de la higuera;/el presente que aquí va/es de tu señora suegra”. Procede de F. de las Cuevas, *Revista de Tradiciones Populares*, Tomo I, nº 3 y 4º, p. 573, 1945.



otras zonas de América<sup>398</sup>. Lo novedoso es así su incrustación en un género poético narrativo, como plantea Martínez López [1979: 102]:

Su utilización en la poesía narrativa popular, mientras no se pruebe lo contrario, sigue siendo un feliz hallazgo mexicano, no sólo por las líricas alas con que dota a una narración generalmente sobre hechos dolorosos, sino porque retóricamente representa una infusión de sangre nueva a la vieja invocación a la voladora Fama (*Eneida* VII. 104, XI.139), lugar común de la epopeya clásica que habían trillado, ya hueco y altisonante, los ciegos españoles en sus relaciones y romances desde el siglo XVI.

Importa notar que la alusión al romance implica sólo la invocación a la Fama, ya que la originalidad del apóstrofe por su carácter lírico conlleva, justamente, que sea la única fórmula, con la despedida del narrador, que no es deudora del género hispánico, tanto en su modalidad tradicional como en la vulgar<sup>399</sup>.

El apóstrofe, como se anticipaba, constituye un *complejo formulario* antes que una mera fórmula, siendo acaso el más rico y el que se presta a mayor cantidad de combinaciones, por cuanto precisa para su realización plena de la estrofa completa, que ha de incluir un primer verso de apóstrofe en sí, i. e., de interpelación al animal mensajero, mediante un imperativo de movimiento; un segundo donde se indica el lugar al que ha de dirigirse, que tiene función de ajuste del metro y la rima y se abordó entre las fórmulas narrativas adverbiales de lugar; y un doble octosílabo que contiene el mensaje a entregar por el animal; no siendo este elemento constante, su ausencia comporta la inserción alternativa de otra fórmula, habitualmente la de resumen argumental o la de conclusión, aunque el patrón admite múltiples opciones, siempre dentro del catálogo formulario del corrido, lo que explica su calificación de *complejo*. Martínez López ha detallado su estructura [1979: 103, n. 88]:

La primera unidad sintáctica de la cuarteta es formulaica. En el primer verso se reitera el imperativo “vuela” ante el vocativo “palomita” (adaptable a “canta, canta”, o “corre, corre” cuando el mensajero es terrestre). El segundo se hace sobre un repertorio igualmente convencional: “párate en”, o “si no has de volar, detente”, o “vuela hasta”, “vuela, si haces favor”, o “corre, ve y

<sup>398</sup> C. Magis [1969: 144-6, 340] señala algunos ejemplos de la lírica mexicana y argentina.

<sup>399</sup> Mendoza, tras detectar su origen en la lírica leonesa, afirma empero que “lo encontramos ya en los romances carolingios de don Claros de Montalbán” [1954: xxiii], remitiendo al *Romancero español* [ed. L. Santullano, Aguilar, Madrid, 1930], en cuya reimpresión de 1961 no encuentra sin embargo Martínez rastro de la fórmula, ni en versión alguna del *Conde Claros* [1979: 102, n. 85]. Que Mendoza cite la canción de boda y omita el pasaje del romance donde se hallaría la fórmula, siendo un especialista en el género, sugiere que se trata de una referencia no comprobada, lo cual nos permite dar crédito a Martínez y reiterar la independencia de este recurso estilístico del corrido respecto de su mentor el romance.

dile a”, etc. La segunda parte de la cuarteta contiene los elementos “variables” de la interlocución que, por lo general, también proceden de un reducido repertorio de posibilidades: indicar el destinatario del mensaje, o el nombre del héroe, el lugar o la naturaleza del suceso narrado, o bien el nombre genérico del relato [...] acompañado del nombre del héroe. Esto último sucede cuando la interlocución a la paloma se combina con la despedida del narrador.

Como se ve, Martínez subraya el doble componente formulario de la primera unidad estrófica, mientras que califica los elementos de la segunda meramente de “variables”, cuando, a mi juicio, son tan formularios como los otros; de hecho, el folclorista menciona la “despedida”, y es obvio que los componentes del “repertorio” coinciden con diversas fórmulas metanarrativas identificadas aquí. Pero, si las discrepancias en este punto son cuestión terminológica antes que de planteamiento, debe subrayarse una diferencia de concepto, al incluir en su elenco la indicación del “destinatario del mensaje”, que, junto a la “naturaleza del suceso narrado”, integra lo que califico de fórmula de *mensaje*, la cual no es una más susceptible de combinación con el apóstrofe sino parte integrante del mismo, pues, aunque no se encuentre siempre, siendo en efecto variable, sólo se da en el marco del complejo. En aval de nuestro enfoque cabe recordar que Duvalier, al enumerar y clasificar las fórmulas, llama a la que nos ocupa *mensaje*, como hace también Mendoza, lo cual refleja su inquebrantable inserción en el molde del apóstrofe, al que, dicho sea de paso, se ha llamado así, siguiendo a Martínez, por entenderse que la interlocución al mensajero rige semánticamente el conjunto, además de ser más constante.

Pasando a la ejemplificación, un caso de apóstrofe completo, con sus tres componentes incluyendo el *mensaje*, es “Vuela, vuela, palomita,/a la punta de aquel cerro;/anda, avísale al Gobierno/que mataron a Romero”, y otro “Vuela, vuela, palomita,/párate en aquel picacho;/le dirás ahí a mi madre/que me mataron borracho”<sup>400</sup>. Como se ve en las citas, la fórmula puede expresarla el narrador o el protagonista, si bien la alternativa es sólo posible en la variante autónoma, i. e., cuando éste encomienda un mensaje, o en las excepciones en que la segunda unidad estrófica no alberga otra fórmula distinta, sino un enunciado subjetivo en primera persona. Entonces, el complejo formulario en sí ocupa toda una estrofa sólo cuando el mensaje presenta continuidad sintáctica

---

<sup>400</sup> Respectivamente, “Ismael Romero” y “José Villanueva” [Mendoza, 1954: 93 y 246].

con el apóstrofe; en los demás casos, éste parece un elemento fosilizado, ya que no existe un encargo para el animal ni, por tanto, relación con la segunda unidad estrófica, siendo su función introducir otras fórmulas, lo cual refuerza paradójicamente su condición de complejo, no monolítico sino combinatorio.

Las combinaciones más comunes en ausencia de mensaje se producen con el *resumen argumental* (“Vuela, vuela, palomita,/vuela, vuela hacia el nopal,/ya están los caminos solos,/ya mataron a Bernal”; “Vuela, vuela, palomita,/párate en aquel panteón,/en donde está Benjamín/muerto por la maldición”) y la *conclusión* (“Vuela, vuela, palomita,/si no has de volar, detente;/éstas son las mañanitas/del Mayor y de Valente”)<sup>401</sup>. El contenido del resumen coincide a menudo con el del mensaje, al ser habitual que ambos anuncien la muerte del héroe, pudiendo así entenderse que el primero constituye un mensaje con elisión del imperativo; sin embargo, la inserción en la segunda unidad estrófica de diversas fórmulas metanarrativas, sumada al hecho de que la de resumen, expresada frecuentemente mediante la narrativa verbal del tipo “ya mataron a...”, aparezca en muchas codas al margen del apóstrofe, y sola en estrofas enteras (“Ya se van los sediciosos,/ya se van de retirada,/de recuerdos nos dejaron/una veta colorada” [Paredes, 1976: 72]), hace necesario distinguirla del mensaje. Un ejemplo, útil además para ilustrar la acumulación de apóstrofes, es “Coleta Guillén”, sobre el rapto de una mujer [Mendoza, 1954: 240-1],

Vuela, vuela, palomita, / párate en aquel nopal:  
se llevaron a Coleta, / cocinera en la Normal.

Vuela, vuela, palomita, / no pases por la banquetta,  
porque de allá se llevó / el cocinero a Coleta.

Vuela, vuela, palomita, / párate allí en la veleta;  
aquí se acaba cantando / el corrido de Coleta.

en cuya primera estrofa se combina el apóstrofe con un resumen que podría considerarse mensaje, impresión que desmiente empero la segunda, en la que el resumen es difícilmente asimilable a aquél, habiendo optado el autor por la original solución de que el narrador advierta y explique a la paloma lo sucedido; la última estrofa ejemplifica a su vez la combinación con la fórmula conclusiva,

---

<sup>401</sup> Sucesivamente, citas de “Heraclio Bernal” [McDowell, 1972: 211], “Benjamín” [Mendoza, 1954: 272] y “Valente Quintero” [Ibíd.: 201], que presenta de hecho dos estrofas con variación paralelística, siendo la segunda “Vuela, vuela, palomita,/párate en aquel romero;/éstas son las mañanitas/de don Valente Quintero”.

asimismo frecuente, como se decía, que en “Valentín de la Sierra” incorpora además la de *caracterización*: “Vuela, vuela, palomita,/párate en ese fortín;/ éstas son las mañanitas/de un hombre valiente que fue Valentín” [Ibíd.: 203].

El resto de combinaciones registra menor ocurrencia, como sucede con la *moreleja*, detectada sólo en un par de corridos antiguos, que incluyen además varias estrofas de apóstrofe, de lo cual cabe colegir que aparece en textos donde se acomete un ejercicio de estilo formulario (“Vuela, vuela, palomita,/ párate en aquella higuera,/que consejos de una madre/debe atenderlos cualquiera”; “Vuela, vuela, palomita,/vuela y prosigue volando:/la muerte quita el orgullo,/no se la anda recargando”)<sup>402</sup>. Otro caso excepcional se encuentra en la versión citada de “Heraclio Bernal” donde al apóstrofe se suma la fórmula de *caracterización*, pero, a diferencia del ejemplo recién transcrito de “Valentín de la Sierra”, donde se da ligada a la conclusiva (que suele entrañar a su vez la nominación, siendo natural que se califique adicionalmente al héroe mentado), se desarrolla allí ocupando la segunda unidad estrófica completa: “Vuela, vuela palomita,/vuela, vuela hacia el olivo,/que hasta don Porfirio Díaz/quiso conocerlo vivo”. Igualmente singular es “Vuela, vuela, palomita,/párate en esa rondana;/la tragedia sucedió/a las tres de la mañana”<sup>403</sup>, con inserción de la fórmula metanarrativa de datación, o tal vez de la narrativa adverbial temporal.

En el terreno de las excepciones, aunque no de la combinación formularia, recuérdese que el mensajero no es siempre la paloma, pudiendo tratarse de un caballo (“Corre, caballo tordillo,/corre, ve y dile a mis padres/que he sido herido a traición/por unos viles cobardes”), de otra ave (“Volaron los pavos reales/para la Sierra Mojada;/mataron a Lucio Pérez/por una joven que amaba”), e incluso de una locomotora (“Corre, corre, maquinita,/suéltale todo el vapor,/anda, deja a estos pollitos/derechito a Lerinbor”)<sup>404</sup>. En la penúltima cita no hay apóstrofe propiamente dicho, sino versos narrativos forjados según su modelo que introducen el resumen; el atractivo de la variante es tal, que hay versiones

---

<sup>402</sup> “Reyes Ruiz” [Mendoza, 1954: 277] y “Lino Rodarte” [Avitia, 1997, I: 191].

<sup>403</sup> “Mañanas de San Amaro y San Francisco” [Avitia, 1997, I: 223], que tiene autor reconocido (Gerónimo Dávila) y data de 1897 según se fecha en el texto.

<sup>404</sup> “Juan Alvarado”, “Lucio Pérez” [Mendoza, 1954: 243 y 274] y “El contrabando de El Paso” [G. Hernández, 2005: 154]; en este último texto el apóstrofe se sitúa en la intriga. Tal vez deba considerarse asimismo un apóstrofe, por más que implícito y dirigido a un lugar, la expresión de dos estrofas de la coda en “Marcial Bravo” [Mendoza, ibíd.: 250-1]: “Rancho de la Providencia,/ rancho de Las Enramadas,/ya mataron a Marcial,/azote de las [a]cordadas. // Rancho de la Providencia,/ rancho de Los Inocentes,/ya mataron a Marcial,/azote de los valientes”.

discográficas de este clásico tituladas “Volaron los pavos reales”; acaso por ello mismo, en la citada la estrofa se duplica con variación paralelística (“Volaron los pavos reales/del ciprés a los vergeles,/mataron a Lucio Pérez/por causa de las mujeres”), y en todas las consultadas abre además el corrido; esto prueba, de un lado, que el resumen inserto en el complejo del apóstrofe se diferencia del mensaje y corresponde a la fórmula utilizada también en la presentación, y, de otro, que dicho complejo es un recurso estilístico clave del género, por la conciencia evidente que tienen los corrideros de él, lo cual suscita sus múltiples usos y realizaciones.

Entre ellas, está el particular aspecto de su ubicación en el texto, porque la de apóstrofe es la única fórmula metanarrativa susceptible de hallar acomodo en cualquier parte del discurso. Aunque, claro está, su ocurrencia en la coda es mayoritaria, se encuentra excepcionalmente en la presentación, como acaba de verse en “Lucio Pérez” y se constata asimismo en “Cirilo Arenas” [Mendoza, 1954: 162-3], donde, además de presidir el corrido, le sirve de arranque al compositor para el desarrollo de la intriga:

- Vuela, vuela, palomita, / vuela si sabes volar,  
y anda, avísale a mi madre / que me van a fusilar.

Así cantaba y decía / en Puebla Cirilo Arenas,  
que a la muerte no temía / porque nos quita de penas.

La palomita voló / y a la madre fue a avisar,  
que en Zacatelco se hallaba / y a Puebla fue a regresar.

Al margen de estos casos de presentación apostrofada, el primero popular, cuando no tradicional, y el segundo a todas luces vulgar y culterano, resulta más interesante, y habitual dentro de su menor ocurrencia, el emplazamiento de la fórmula en el curso de la intriga. Para estudiar sus posibilidades, conviene partir de “Lino Rodarte” [Avitia, 1997, I: 189-91], texto excepcional que alberga 9 estrofas con la fórmula de apóstrofe (de un total de 42), 3 en la coda (una de las cuales se ha citado como ejemplo de combinación con la moraleja) y 6 en la intriga, todas enunciadas por el héroe; de ellas, en 2 se completa la segunda unidad con una exclamación (“Vuela, vuela, palomita,/vuela y prosigue volando; /¡Pobrecitos de mis padres!/¿Dónde me andarán buscando?”); 3 contienen el mensaje, la llamativa, por su ligereza jocosa, “Vuela, vuela, palomita,/párate en

aquella torre,/anda y dile a mi querida/que de su lista me borre”, y otras dos discontinuas pero con estructura de reiteración paralela variada en las que el mensaje cumple función anticipadora (“Vuela, vuela, palomita,/anda, lleva este mandado,/anda, avísale a mis padres/que voy a ser fusilado. [...] Vuela, vuela, palomita,/párate en el sotolar;/anda avísale a mis padres/que me van a fusilar”); y una, aunque situada lejos del bloque final, contiene un resumen expresado con la fórmula narrativa encabezada por *ya*, que incluye un apunte adicional a la síntesis: “Vuela, vuela, palomita,/vuela y prosigue volando;/ya me llevan amarrado,/ya no me andarán buscando”.

Todas las estrofas, ya se ve, comparten carácter narrativo, sustituyendo el apóstrofe a la introducción al discurso directo en las dos primeras variantes (exclamación del héroe y mensaje a la querida), expresando una anticipación en las dos de variación paralela, y combinándose con el resumen, inserto en la trama, en la última. Casualmente, los únicos corridos citados en su integridad hasta aquí contienen apóstrofes en la intriga, los cuales, si bien enunciados por el narrador y no por el personaje, contribuyen también a su desarrollo: en el romance-corrido de “Elena” se engarza con un mensaje de función igualmente anticipadora (“Vuela, vuela, palomita,/vuela si sabes volar,/y avísale a doña Elena/que ya la van a matar”), y en “Agripina” al mensaje lo reemplaza un imperativo de acción (“Vuela, vuela, palomita,/con tus alitas muy finas;/anda, llévale a Agripina/estas dos mil carabinas”) del todo diegético. Así, y aunque he hallado un texto donde hace las veces de estribillo<sup>405</sup>, ostentando pues carácter exclusivamente metanarrativo, puede decirse que el complejo del apóstrofe, cuando se da en la intriga, suele cumplir funciones narrativas, sin perjuicio de su carga lírica y de la subjetiva implícita en toda intervención del narrador.

Precisamente, la singularidad y la relevancia del apóstrofe en el lenguaje poético del corrido reside en su múltiple funcionalidad y la riqueza con la que desarrolla cada función, pues, en su ubicación natural en la coda, o excepcional en la presentación, constituye el complejo formulario metanarrativo de mayor densidad; situado en la intriga, se asocia con diversas expresiones, más o menos formularias, sirviendo plenamente al relato; y, en su condición de

---

<sup>405</sup> Se trata de “Fiestas del 15 de septiembre” [Mendoza, 1954: 425-8], corrido popular local de Jerez, Zacatecas, de invectiva política, donde la estrofa de apóstrofe, inspirada en el modelo de “Lucio Pérez”, se intercala hasta 10 veces en un total de 29: “Volaron los pajaritos/por *l’oriente* muy derecho;/todo lo que prometió/aquí, pues nada fue cierto”.

recurso de raíz lírica, supone un original y distintivo contraste en el seno del poema narrativo, tampoco exento, en contra de lo que pudiera parecer, de sentido funcional e imbricación con la narratividad esencial del género, ya que, como apunta certeramente Martínez López, el toque de lirismo, más allá de su valor estilístico, desempeña un papel semántico relevante en la significación del texto, al servir de válvula de escape a las situaciones trágicas constantes en el corrido, en tanto que narración de hechos catastróficos y violentos: “El ámbito desesperanzado del corrido se ve muy frecuentemente surcado por benéficos seres alados que imparten consuelo, esperanza de salvación, o, sencillamente, una atmósfera de mágica irrealidad que haga soportable del dolor” [1979: 100].

### 5.5.2.2. La despedida

La *despedida* es la fórmula metanarrativa más prominente del corrido. Esto obedece, primero, a razones cuantitativas, pues ostenta la mayor recurrencia en el género –incluidas las narrativas–; además, el verso inicial de su variedad primera, “ya con ésta me despido”, es no sólo el más reiterado, sino también uno de los más fijos en su enunciado<sup>406</sup>. A la prominencia material se suma un valor cualitativo, pues, junto con el apóstrofe, es la única fórmula que el corrido no hereda del romance, tradicional o vulgar, procediendo también de la lírica folclórica hispánica<sup>407</sup>; su adaptación al poema narrativo constituye por tanto el otro pilar en que se sustenta la personalidad estilística del género, como ilustra P. Ontañón: “En México han tenido tal arraigo esas despedidas y han alcanzado tanta popularidad, que incluso algunos romances tradicionales – desprovistos normalmente de despedida– se cantan aquí con ella” [1958: 245].

---

<sup>406</sup> Estas apreciaciones, recuérdese, no se sustentan en un recuento exhaustivo a partir de un *corpus* definido, pero sí de uno laxo, habiéndose analizado más de 100 corridos con registro cuantitativo de sus grandes rasgos, de los cuales 70 contienen despedida. Por otra parte, la variable de la recurrencia se refiere a la suma de los textos del género, pues muchas fórmulas narrativas y algunas metanarrativas se reiteran en un solo corrido más que la despedida.

<sup>407</sup> P. Ontañón [1958: 245] afirma que “su origen ha de buscarse, sin duda alguna, en el folklore español; los populares cantos de ronda hispánicos, por ejemplo, terminan con una despedida de estructura muy semejante a la de las canciones mexicanas (cf. algunas muestras en Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, 1951, vol. II, pp. 479-487)”. A la estudiosa se debe el único artículo de examen sistemático de la fórmula, realizado sobre un amplio corpus de 181 estrofas de despedida, la mayoría procedentes del corrido. A pesar de las diferencias terminológicas y conceptuales, su análisis estructural con refrendo estadístico constituye la referencia clave en el hasta ahora poco desarrollado estudio de la despedida.

Este prestigio y su invariable aparición al final de los textos conlleva cierta complicación terminológica, ya que, como sabemos, la mayoría de hacedores y estudiosos del corrido han llamado tradicionalmente *despedida* a todo el bloque epilodal que aquí se denomina *coda*; dicho de otro modo, que la última estrofa venga encabezada con la mayor frecuencia por una despedida, y que tanto ésta como el recurso a un epílogo formulario sean marcas distintivas del género, comporta la identificación entre fórmula y bloque. Mas, entendido éste como segmento *metanarrativo*, donde el contenido no pertenece al *relato*, sino a una expresión del narrador (o simbólica de un personaje) dirigida al público para sintetizar o glosar lo relatado, concluir y despedirse, o referirse a la propia composición o su autoría, resulta innegable que, en la mayoría de los corridos, incluso de la etapa fundacional, el bloque abarca más de una estrofa y alberga distintas fórmulas, y que, aún cuando ocupa una sola estrofa, la de despedida en sí aparece casi siempre ligada a otras. Así, y puesto que el segmento final admite diversas denominaciones aceptables, mientras que el enunciado fijo recurrente que incluye “adiós” o “me despido” difícilmente puede calificarse con otro término que no sea el de *despedida* sin incurrir en soluciones forzadas y oscuras, he optado por preservarlo para designar específicamente la fórmula, que se inserta con otras en el bloque final llamado *coda*, con perdón de la nomenclatura convencional.<sup>408</sup>

Todavía en el ámbito definitorio, es preciso distinguir dos variedades en el seno de la fórmula, la *despedida del narrador*, que constituye el complejo al que se viene aludiendo, incluidas las reflexiones recién vertidas, y la *despedida del protagonista*, expresada mediante uno o varios *adioses* a personas y lugares, que difiere de la proferida por el narrador en múltiples aspectos: en el valor de originalidad, encontrándose, además de en toda suerte de expresión literaria, en los finales del romance vulgar<sup>409</sup>; en su ocurrencia, mucho menor que la del otro tipo, y aún que la de las fórmulas de apóstrofe y conclusión; en su estructura y potencial combinatorio, exhibiendo un patrón menos fijo y una imbricación sólo ocasional con otras fórmulas de la coda, si bien es cierto que

<sup>408</sup> Ontañón [Ibíd.] suscribe la distinción, al afirmar que la “estrofa final” puede albergar un apóstrofe o una despedida, pero limita la extensión del bloque a la estrofa y no considera por separado las otras fórmulas (conclusiva, etc.) que conviven en éste con la despedida.

<sup>409</sup> Por ejemplo, en “Duelo entre amigos” [F. Salazar, 1999: 67]: “¡Adiós, mi cabrita rucia, adiós, mi cabra pijana,/adiós zurrón y gabeta, donde yo las ordeñaba!/¡Adiós, mi hermana Mercedes, adiós, mi hermana del alma,/ya no tienes quién te lleve a la fiesta Candelaria!”.



suele acarrear algunas narrativas que le son propias; y en su misma condición metanarrativa, pues, si unas veces se inserta en el bloque final, a modo de intervención *post mortem*, otras constituye un colofón de la trama, ligado a ésta causalmente, al que sigue la coda propiamente dicha. Por consiguiente, y sin perjuicio de su comentario y ejemplificación al final de este apartado, téngase presente que me refiero ahora sólo a la variedad primera y principal.

Como se ha reiterado, la despedida constituye un complejo formulario que abarca la primera unidad o doble octosílabo de una estrofa, cuyo verso inicial corresponde a la expresión de mayor fijeza en el género, “ya con ésta me despido”, a la cual sigue una fórmula narrativa adverbial que sirve al ajuste métrico y la rima estrófica de manera idéntica a la descrita en el caso de la introducción formularia al discurso directo, complejo con el que comparte molde estructural y muchas de las realizaciones del verso supletorio. Por supuesto, incluso el estable octosílabo inicial es susceptible de leves modificaciones<sup>410</sup>, como “con ésta ya me despido”; “ahí con ésta me despido”; “mas en fin, ya me despido”, procediendo “en fin” de la valona, según se apuntó; “ya me voy a despedir”; o “aquí va/doy la despedida”, que connota mayor conciencia de una poética dada; a propósito, Mendoza [1954: xiii] estima que el sustantivo elidido al cual remite “ésta” sería “copla”, en el entendido de que la fórmula procede de un modelo de copla de despedida abundante en la poesía popular mexicana.

Tanto al abordar el complejo introductorio al discurso directo como en los ejemplos de combinación en el bloque final con presencia de la despedida, se han aportado numerosas citas del segundo verso, que contiene las comunes fórmulas narrativas adverbiales; baste pues mencionar aquí las variantes que no pertenecen a tales fórmulas, más frecuentes en el complejo de la despedida que en el introductorio debido a la mayor subjetividad que permite el contexto metanarrativo de la coda, como las que remiten al público o a figuras ajenas al relato (“por l’amor de mi querida”; “aquí en presencia de todos”; “pacíficos y rurales”; “señores, hasta otra vista”), entre las que destaca la jocosa “señores,

---

<sup>410</sup> Ontañón [1958: 246-7] señala que este verso tipo aparece en el 60% de las estrofas de su *corpus*, si bien hay entre ellas toda clase de fórmulas (apóstrofe, conclusiva y despedida del personaje), de modo que su presencia porcentual en la despedida del narrador ascenderá casi al 100%. En cuanto a las variantes, apunta, con datos de ocurrencia estadística, las que cito aquí más alguna otra, como la adición de “amigos”, “señores”, etc. (“ya me despido, señores”), entre otras de escasa presencia.

miren, no sé”; las relativas a la *performance* o el canto (“con el cantar de mi tierra” o, en sentido negativo, “porque cantar ya no puedo” o “ya no quiero platicar”); las que expresan cortesía, próximas semánticamente a la petición de permiso expresada en la fórmula de llamada de atención (“si a nadie le causa enfado”; “sin ofender la nación”); y otras con diversos matices de subjetividad e ironía, p. e. “porque nosotros nos vamos” “pues se me llegó ese día”, “me compadezco de todos”, “después del triste velorio”, “pegando muy bien el ojo” o “con las palabras bien listas”.

A pesar de la estabilidad de esta combinación formularia en dos versos, existen de nuevo excepciones, que se dan cuando en el contenido se niega la despedida, opción que parece proceder de “Cananea” (“Despedida no la doy/ porque no la traigo aquí,/se la dejé al Santo Niño/y al Señor de Mapimí” [Mendoza, 1954: 224]) y aparece luego en “Los sediciosos” (“Despedida no la doy/porque no la traigo aquí,/se la llevó Luis de Rosa/para San Luis Potosí” [Paredes, 1976: 72]), para cuya realización se precisa la estrofa entera<sup>411</sup>; la variante constituye un buen ejemplo de cómo esta fórmula, al igual que la de apóstrofe, es un recurso capital en el género, aplicándose los corridistas a su desarrollo con plena consciencia de transitar una poética específica, lo que se constata de la manera más nítida en esta realización jocosa, que tiene mucho de (fórmula de) referencia poético-genérica, hallada en una versión de un corrido decimonónico tradicional, “El capitán Jol [Hall]”: “Habrá muchas despedidas,/pero como ésta ninguna:/una, dos, tres, cuatro, cinco,/cinco, cuatro, tres, dos, una” [B. McNeil, 1946: 22].

Puesto que la despedida sólo excede la extensión del doble octosílabo en casos excepcionales, se combina con otras fórmulas que ocupan la segunda unidad estrófica. El vínculo más frecuente, con mucha diferencia, se da con la *conclusión*, según se dijo e ilustró ya a propósito de ésta, lo cual explica que Ontañón [1958: 251-2] y otros estudiosos la consideren parte de la fórmula de despedida; a modo de recordatorio, valgan los siguientes ejemplos: “Ya con ésta me despido,/cortando una flor de mayo,/aquí se acaban cantando/ los

---

<sup>411</sup> Una excepción se halla en las “Mañanitas del piojo” [Avitia, 1997, I: 214], donde la negación supone una mezcla de ambos tipos de despedida, al apelar el narrador a un lugar, aunque sin decir adiós, y donde ocupa sólo la primera unidad estrófica, albergando la segunda un resumen o glosa narrativa al relato: “¡Ay, hermosa Zacatecas!./no te doy ni despedida,/que los muertos por el tifo/estrenaron La Florida”.

versos de don Mariano”; “Ahí con ésta me despido/por una flor de alelía,/y aquí se acaba cantando/la tragedia de García”<sup>412</sup>. La segunda opción combinatoria más común vincula despedida y *resumen*, p. e., “Ya con ésta me despido,/me compadezco de todos/y con tristeza les digo/que perdimos Matamoros”; “Ya con ésta me despido/a la sombra de un ciprés,/han fusilado a don Lino/en el pueblo de Jerez”; o “Aquí va la despedida,/con aflicción y dolor:/la muerte de los Navarros/fue por orden superior”.<sup>413</sup>

Menos usual es la combinación con otras fórmulas metanarrativas, como la de *referencia poético-genérica*, presente en “El reparto de tierras” (“Ya con ésta me despido,/blanca flor de amapolita;/estos versos son compuestos/en el rancho La Pocita” [Mendoza, 1954: 94]) con rara alusión al lugar de creación, y en “La muerte del general Benigno Serratos” ligada además a la de *autoría*, en cuyo apartado se citaba. También se ha citado un caso de ligazón entre despedida y moraleja al abordar esta última (“Belem Galindo”), al que puede añadirse algún otro, como el del largo corrido *de ciego* “Teresa Durán” (“Ya con ésta me despido,/con sentimiento de veras;/fíjense en los resultados/que dejan las borracheras” [Ibíd.: 265]), o “El rayo de la justicia”, reelaboración no menos vulgar (de autor conocido, E. G. Zamorano) del tema del *hijo desobediente*: “Ya me despido, señores,/no olviden en la ocasión,/la maldición de aquel padre/a aquel hijo le llegó” [Ibíd.: 259].

Por su parte, si las fórmulas *nominación* y *caracterización* suelen aparecer en la segunda unidad estrófica engarzadas con la conclusiva o el resumen, en ocasiones se asocian directamente a la despedida, cobrando entonces un tono de encomio más subjetivo que cuando funcionan con efecto noticiero, p. e. en “Bruno Apresa” (“Con ésta ya me despido,/ya se *los* he repetido:/que hombre como Bruno Apresa/en el mundo no lo ha habido” [Ibíd.: 154]), de factura culta obvia, o en “Demetrio Jáuregui” (“Ya con ésta me despido/por una flor de alelía,/del corazón de Demetrio/no nacen todos los días” [Ibíd.: 183]), muy semejante; más popular en su expresión y engarce estructural es el cierre de “José Mosqueda” (“Ya con ésta me despido,/al salir a una vereda,/pues el que ha

---

<sup>412</sup> “Mariano Reséndez” [Paredes, 1976: 98] y “Julián García” [Mendoza, 1954: 247].

<sup>413</sup> “La toma de Matamoros” [Paredes, 1976: 84], “Lino Rodarte” [Avitia, 1997, I: 191] y “Los Navarro de Cuyutlán” [Mendoza, 1954: 96]. Nótese que en el último caso se trata de un apunte sobre la historia más que de su resumen, si bien éste se incluye en la simple mención de “la muerte”, desenlace y síntesis corrientes del corrido.

tumbado el tren/se llama José Mosqueda” [Paredes, 1976: 63]), que tiene una réplica con variación (“Mosqueda, yo ya me voy,/mi compañero se queda,/ pues el que ha tumbado el tren/se llama José Mosqueda”); en la misma órbita semántica estarían “La Pensilvania” (“Ya con ésta me despido/con mi sombrero en las manos,/y mis fieles compañeros/son trescientos mexicanos” [Ibíd.: 56]), insólita caracterización de personajes secundarios en un corrido, relatado en 1ª persona, y “Jacinto Treviño”, pieza vieja en la que, a pesar de narrarse en 3ª persona, el héroe enuncia la despedida, pintándose con la fórmula narrativa del tipo *yo soy*: “Ya con ésta me despido/aquí en presencia de todos:/yo soy Jacinto Treviño,/vecino de Matamoros” [Ibíd.: 70].

Salvo cuando coinciden narrador y protagonista, o en casos raros como el recién citado, la fórmula la enuncia el narrador a modo de epílogo juglaresco, razón por la cual se ha llamado ***despedida del narrador*** a su clase principal, distinguiéndola así de la *del protagonista*, encabezada por un “adiós” que suele repetirse paralmente a lo largo de una o varias estrofas, dedicado sobre todo a lugares y seres queridos. Esta opción, que se limitaba en un principio a los temas donde el héroe va a ser fusilado o encarcelado, de los que proceden buena parte de los ejemplos aducidos, presenta aspectos formales interesantes debido a su apuntada trabazón con la intriga y ciertas fórmulas narrativas, sin perjuicio de que vaya asimismo ligada a otras de tipo metanarrativo. Para examinarlos, se parte de una profusa versión de las “Mañanitas de Benjamín Argumedo” [Mendoza, 1954: 161-2]:

Adiós todos mis amigos, / me despido con dolor,  
ya no vivan tan engreídos / de este mundo engañador.

Adiós, mi tierra afamada, / recinto donde viví,  
adiós mi querida esposa, / yo me despido de ti.

Adiós, mis padres queridos, / de toda mi estimación,  
no me volveréis a ver, / me voy a la otra mansión.

Adiós, familia querida, / que era toda mi alegría;  
adiós, mi querida esposa, / adiós, penitenciaría.

Adiós también el reloj, / sus horas me atormentaban,  
pues clarito me decían / las horas que me faltaban.<sup>414</sup>

<sup>414</sup> Corrido de tema revolucionario sobre el fusilamiento de un general en 1916 aludido y citado ya varias veces, que, recuérdese, Paredes toma como modelo para exponer el concepto de *médula emotiva*. Todas sus versiones, a pesar del diverso apego al modelo tradicional, son ya

Comenzando por la estructura estrófica, la muestra contiene sus tres posibles realizaciones, a saber: la inserción del “adiós” una sola vez al principio (estrofas 1ª, 3ª y 5ª); su aparición doble, normalmente con repetición anafórica paralela en los versos alternos 1º y 3º (2ª estrofa), que es lo más común, si bien se encuentran también seguidos, p. e., en el citado “José Lizorio” (“Adiós, todos mis amigos,/adiós, todos mis parientes”); y la inclusión de tres adioses (4ª estrofa), opción de la que he encontrado sólo otro ejemplo: “Adiós, mi patria adorada,/adiós, todos mis amigos,/adiós, mi familia amada,/para siempre me despedido” (“Rito García” [Paredes, 1976: 58]).

El predominio del patrón unitario o binario y la inexistencia, hasta donde sé, de estrofas con 4 versos encabezados por “adiós” se debe a que este esquema de despedida implica varias expresiones de notable fijeza, que cabe estimar fórmulas integradas en la modalidad. La más constante es “no me volveréis a ver” (3ª estrofa), que se enuncia usualmente en 3ª persona del plural (“no me volverán a ver”), dirigiéndose el personaje al público, lo cual supone que la despedida es simbólica, al no estar presentes sus destinatarios; en ocasiones, la expresión se desplaza fuera de ésta, pasando a los resúmenes que anuncian la muerte (“ya mataron a Bernal,/ya no lo verán aquí”); una realización curiosa es “Adiós, tirito del Lete,/no te volverán a ver,/las viudas de los tireros/ya te irán a aborrecer” (“Mañanitas del tirito del Lete” [Avitia, 1997, I: 202]), despedida al lugar de la tragedia relatada, una mina o galería minera, y otra, “Adiós, adiós, los cristeros,/no nos volvemos a ver”, en la que el narrador-protagonista se despide de sus enemigos en la última estrofa de la intriga. Los versos “de toda mi adoración” y “que era toda mi alegría” (estrofas 3ª y 4ª) constituyen una aposición y una subordinada adjetiva formularias que siguen a la mención de los allegados, calificándolos con apasionado elogio; otra variante es “que era(n) toda mi ilusión”. Caso análogo es el enunciado fijo “*con tu lucido*” + *sustantivo*, que aparece cuando el adiós se dirige a un lugar (“Adiós, cerro de La Bufa,/con tus lucidos crestones”; “Adiós, tiririto del Lete,/con tu lucido potrero”). En la misma órbita semántica están ciertos adjetivos que, sin alcanzar la dimensión

---

de tipo vulgar; ésta de Mendoza viene de hecho firmada (Jorge Peña), y la he escogido por ostentar la coda más larga que conozco, pues consta de 7 estrofas, las 5 que se transcriben seguidas de una de moraleja (“Amigo, no te señales/por riqueza ni estatura,/pues todos somos iguales:/materia de sepultura”) y coronadas con otra más donde se combinan el apóstrofe y la fórmula conclusiva (“Vuela, vuela, palomita,/párate en aquel romero:/éstas son las mañanitas/ de Benjamín Argumedo”).

de la fórmula, funcionan como epítetos (épicos), p. e. *querido*, presente 4 veces en la cita, *adorado*, *mentado* o *afamado*, aplicados los dos últimos más bien a lugares (“Adiós, colonia afamada,/calles del Ferrocarril”); el determinante *todos* se reitera también con frecuencia cuando la despedida se dedica a los amigos (1ª estrofa). Igualmente, tras el adiós a un lugar abunda la subordinada regida por “donde yo”, con la que el personaje expresa nostalgia por los sitios significativos de su vida (2ª estrofa, sin “yo”); aunque de amplia apertura, cabe considerarla formularia en sentido estructural, pues cumple una función supletoria y es recurrente; de hecho, en el texto con mayor densidad de despedidas encontrado, “La prisión de Granaditas”, tema *de prisionero* que tiene 7 estrofas de la modalidad del adiós en la intriga y 1 en la coda, y otras 3 con el tipo principal (“ya con ésta...”), si bien en 2 se combinan ambos, la reiteración de la subordinada con *donde* es abrumadora, hallándose en 6 de las 7 estrofas de intriga, en 3 de las cuales repetida en paralelo: “Adiós, calabozo el Uno,/donde estuve separado,/adiós, calabozo el Ocho,/donde estuve procesado. [...] Adiós, locutorio hermoso,/donde iba yo a platicar,/adiós, la hermosa capilla,/donde me enseñé a rezar. [...] Adiós, pilita cuadrada,/donde me iba yo a bañar,/con catorce lavaderos/donde me iba yo lavar” [Mendoza, 1954: 227-8].

Además de con estas expresiones de diverso grado formulario que le son propias, este tipo de despedida se combina con otras fórmulas metanarrativas, y, sin ir más lejos, con su otra modalidad, como se observa en las estrofas transcritas 1ª (“me despido con dolor”) y 3ª (“yo me despido de ti”) con cierta apertura formal, y en varios corridos de modo ortodoxo, p. e., en el mismo “La prisión de Granaditas” (“Ya con ésta me despido/cortando una rosa blanca;/ adiós, todos mis amigos,/me llevan a Salamanca”) o en el de tema también carcelario “La cuerda a las Islas Marías”: “Ya con ésta me despido,/madre mía Guadalupana,/adiós, todos mis amigos,/adiós, patria mexicana” [Ibíd.: 232]. Recordando que el vínculo en una estrofa sólo se produce cuando coinciden protagonista y narrador, debe añadirse que se da también en estrofas distintas, en cuyo caso no es forzosa tal coincidencia, p. e. en “José Lizorio” [Ibíd.: 271],

Adiós, todos mis amigos, / adiós, todos mis parientes,  
para que pongan cuidado / los hijos desobedientes.

Ya con ésta me despido, / después del triste velorio,  
aquí se acaban cantando / versos de José Lizorio.

donde la despedida del héroe representa la intervención *post mortem* típica de los corridos tremendistas de sucesos, lo que explica por cierto su ligazón con la *moraleja*. Otras combinaciones se producen con la *conclusión*, como en la estrofa citada “Adiós, municipio entero,/campesinos de mi parte,/aquí terminó el corrido/de José Manuel Rodarte”, que sucede a otra con una *datación* (“Adiós, pueblo de Jerez,/con tu lucido jardín,/año del cuarenta y tres,/hasta que te *vide* al fin”), y en la final de “Contrabando de El Paso” (Gabriel Jara) [G. Hernández, 2005: 155], que alberga la más singular variante del adiós (“Ahí te dejo, mamacita,/un suspiro y un abrazo;/éstas son las mañanitas/del contrabando de El Paso”); con el *resumen argumental*, p. e., en “Pablo González” (“Adiós, mis queridos hijos,/y adiós, mi bella mujer,/’n el rancho ‘e los Villarreales/mi sangre se vio correr” [Paredes, 1976: 74] o en “Carlos Coronado” (“Adiós, cuevita del Prado,/donde sucedió este caso,/el asistente del jefe/le ha dado el primer balazo” [Mendoza, 1954: 197]), bien que expresado a través de un detalle narrativo, y donde puede entenderse presente la *ubicación*; y con la fórmula de *memorabilidad*, como en “Mañanas de San Amaro y San Francisco” [Avitia, 1997, I: 223]: “Adiós, tiro San Francisco,/con tu lucido crestón,/nos dejó muchos recuerdos/esta ingrata quemazón”. Teniendo presente que toda descripción se supedita a las muestras consultadas, no se han hallado ejemplos de asociación con las fórmulas de *referencia poético-genérica*, *autoría* ni *apóstrofe*, aunque de ésta cabe descartar excepciones ignotas, siendo ambos modelos vocativos excluyentes por naturaleza, al menos en una estrofa.

Por último, la subjetividad inherente a la fórmula suscita su engarce con diversas soluciones originales, p. e., “Adiós, muchachas bonitas/de la tierra de la plata,/se escaparon de que el tifo/les estirara la pata” (“Mañanitas del piojo” [Ibíd.: 214]) o “Adiós, tirito del Lete,/con tu lucido potrero,/si me pagan veinte pesos,/ni así vuelvo a ser tirero”), de sabor popular y vena irónica ambas, o la estrofa de una versión que recoge Paredes [1976: 92] del mismo “Benjamín Argumedo”: “Adiós el águila de oro/que en mi sombrero lucía,/¡a dónde vino a parar!/¡a las manos de Murguía!”. Muchas de estas realizaciones comparten su singular condición de comentario entre la glosa que no llega a ser moraleja y el resumen sui géneris, poniendo de manifiesto que este tipo de despedida,

con ser menos ocurrente que el principal (pero no que otras fórmulas de la coda, viéndose sólo superada por la conclusiva y el apóstrofe) y de origen vulgar, ha sido recreada por los corridistas, incluidos los más populares, de manera harto fértil, que han generado un catálogo de expresiones formularias narrativas para arropar el mero enunciado del adiós y propuesto combinaciones múltiples con las demás fórmulas metanarrativas, de todo lo cual resulta una plétora de posibilidades que hacen de este recurso campo abonado tanto para la originalidad como para la convención, es decir, para la construcción de una poética propia del género.

\*\*\*

Otro tanto puede decirse, sintetizando, de la coda en su conjunto, ya que, si configura con la presentación una estructura deudora del romance de cordel, donde el narrador se dirige al público para introducir y apostillar el relato con subjetividad y conciencia del acto compositivo y representativo, tal estructura es al fin una herencia que los corrideros asumen, en su contexto transmisor primero cuasifolclórico, recreándola según la lógica de la tradición oral. Esto no quiere decir que el bloque final se enraíce en el romance viejo, carente de bloques metanarrativos<sup>415</sup>, pero sí que en la coda encuentra el corrido una de las máximas expresiones de su poética particular, merced a los ricos complejos formularios de despedida y apóstrofe y su original importación desde la lírica, lo cual no impide que se conviertan en referentes del paradigma narrativo. Ahora bien, en el modelo primigenio la coda suele ser un remate modesto de una o dos estrofas, semejante al “colorín, colorado...” del cuento folclórico; sus desarrollos largos corresponden al estilo comercial que cobra fuerza en el cambio de siglo, aunque la expresión pueda ser popular y se acostumbren las

---

<sup>415</sup> De hecho, la ausencia de presentación, que supone el inicio *in media res* y acerca el corrido al romance tradicional, es mucho más frecuente que la de la coda, de suerte que, si en ésta hallamos los pocos rasgos estilísticos que no proceden del romance vulgar, la huella del viejo se preserva más bien en ciertos comienzos textuales, y algunas fórmulas narrativas. En todo caso, he dado con algún corrido sin coda, como “Los dos hermanos” (“Se salieron para afuera/ y se oyeron dos disparos,/y en el quicio de una puerta/los dos hermanos quedaron” [Mendoza, 1954: 332]) o “Miguel Rubalcaba” y “El caballo Canciller” [Ibíd.: 295 y 366], de sorprendente semejanza, al culminar ambos con la descripción de un caballo, tratándose en el primero del causante de la muerte del héroe (“Y el caballo de Miguel/no es pinto ni colorado,/es un caballo alazán/del fierro del licenciado”) y en el segundo del propio héroe, ganador de carreras (“Es un caballo retinto,/alzado de las enancas;/por señas particulares,/tiene las dos patas blancas”). Los tres ejemplos proceden empero de textos especialmente breves, no debiendo descartarse la pérdida de la coda en la transmisión oral, y, salvo el último, son de factura culta.



repeticiones y paralelismos. Otra cuestión es que, a efectos ilustrativos, resulte conveniente exponer casos extensos como el de “Benjamín Argumedo”, o el que transcribo ahora a modo de recapitulación del bloque y sus componentes, “Mañanas de San Amaro y San Francisco”, del cual se ha citado alguna estrofa de las seis de su coda; a pesar de datar de 1897, y de su expresividad popular, el tema catastrófico (incendio de una mina) revela que la hipertrofia del bloque responde a su cercanía al estilo vulgar derivado de la intención sensacionalista típica de los temas de sucesos:

¡Ah!, qué recuerdo dejó / el año noventa y siete;  
muchas gente pereció / en el *rial* de Sombrerete.

Ya con ésta me despido, / mencionando al calesero;  
la desgracia sucedió / el veintiséis de febrero.

Adiós, tiro San Francisco, / con tu lucido crestón;  
nos dejó muchos recuerdos / esta ingrata quemazón.

Vuela, vuela, palomita, / cansada ya de volar,  
anda y dile a los dolientes / que ya dejen de llorar.

Vuela, vuela, palomita, / párate en esa rondana;  
la tragedia sucedió / a las tres de la mañana.

Vuela, vuela, palomita, / derecho ‘onde el sol se mete,  
anda, avisa al *rial* de Nieves / lo que pasó en Sombrerete.

Como se aprecia, tan vasto cierre contiene sólo dos fórmulas metanarrativas adscritas a la coda, los complejos del *apóstrofe*, que aparece por triplicado, y la *despedida*, cuyos dos tipos ocupan sendas estrofas. La ausencia de la *conclusiva*, la más constante tras la despedida, se debe a que suele ligarse a la modalidad principal de ésta, la del narrador, y localizarse en la última estrofa; situada aquí al principio del bloque, la lógica impide anunciar el fin del corrido cuando quedan cuatro estrofas. La falta de *moraleja* obedece por su parte al tema catastrófico, siendo un accidente difícil ejemplo de conductas dignas de elogio o reprobación, al menos para la finalidad tremendista y defensora del *statu quo* típica del romance y el corrido vulgares, pues, por qué no, podrían criticarse sentenciosamente las pésimas condiciones laborales de los mineros en la época. En fin, el que no se den las fórmulas de *autoría* y *referencia poético-genérica* permite reiterar su modesta ocurrencia en los textos, así como desvincular los temas y estilos vulgares de una creación por fuerza culta,

siendo frecuente, como aquí, que los corridistas más o menos populares, si emplean algunos recursos comunes en las piezas comerciales, no renuncien a una interpretación propia y de inspiración tradicional del paradigma genérico.

Esto explica tal vez la inusitada presencia de la fórmula de *datación* en la coda, que aparece además 3 veces, o dispersa en 3 enunciados en distintas estrofas: en la 1ª del bloque, combinada con las de memorabilidad, resumen y ubicación, conjunto frecuente en la presentación; en la 2ª, con la despedida del narrador, lo cual sí es excepcional, como lo es su trabazón con el apóstrofe en la 5ª. El *resumen argumental* es por el contrario habitual en el cierre, y, como se dijo, la fórmula más constante en ambos bloques; mas en este corrido no aparece al modo corriente, i. e., en una estrofa completa expresado con “ya murió” y frases similares, a menudo encabezando el bloque o haciendo de puente entre éste y la intriga, sino que se presenta vinculado a las fórmulas señaladas en una estrofa propia de la presentación; si en dicha estrofa resulta común encontrar la fórmula de *memorabilidad*, su inclusión también asociada al *adiós* supone una opción desacostumbrada.

En cuanto a los dos complejos capitales, la *despedida* del narrador se ubica en posición rara, lo que conlleva su abandono del fiel vínculo con la fórmula conclusiva, y el más raro con la *datación*, si bien persiste en la primera unidad estrófica el uso de una narrativa adverbial, en este caso modal, desprovista del toque lírico corriente pero no del subjetivo ni la función de relleno<sup>416</sup>, que potencian la expresión popular; la despedida del *protagonista* se revela también heterodoxa, pues no la enuncia éste (que es colectivo) sino un narrador-testigo (3ª estrofa), lo cual explica la convivencia con la fórmula de memorabilidad. El *apóstrofe* incorpora en los segundos versos de sus tres realizaciones otros tantos enunciados formularios, la orden a la paloma de detenerse en cierto punto (“párate en esa rondana”), la precisión adverbial de lugar (“derecho ‘onde el sol se mete’) y el apunte subjetivo sobre el vuelo (“cansada ya de volar”); en la segunda unidad estrófica, si la presencia de la *datación* ejemplifica la combinación entre fórmulas, en las estrofas 4ª y 6ª el complejo se muestra en

---

<sup>416</sup> El “calesero”, conductor de carruajes (calesas) en su acepción básica, alude aquí al de las vagonetas de la mina, personaje que aparece al inicio y muere en un primer intento de rescate (“El calesero bajó,/pero sin mucho valor,/al ver a sus compañeros/que los quemaba el vapor. // El calesero murió/por caprichos del minero;/de señas pudo mandar/los guaraches y el sombrero”). La viveza popular de las estrofas armoniza con la inclusión extemporánea de este personaje secundario en el complejo de la despedida, usualmente sintético de lo esencial.

toda su dimensión, al incluirse el *mensaje* que es parte integrante del mismo, y que exhibe distinta naturaleza: en la 4ª, el emisor se inmiscuye en el relato, cobrando el mensaje función narrativa, como cuando aparece en el cuerpo de la intriga, posibilidad corriente según se ha visto; en la 6ª, se trata del típico encargo de avisar de lo sucedido, representativo del maridaje entre la interpelación lírica y el efecto noticiero.

En fin, este nuevo comentario detallado permite subrayar la importancia de la coda, el ámbito más fértil para reconocer tanto los recursos formularios distintivos de la poética del corrido como sus posibilidades de apertura, i. e., el diálogo entre tradición y recreación en un contexto de transmisión oral primaria y mixta; a ello se añade que, por su posición final, permite asimismo observar con mayor claridad aspectos clave, como el grado de popularidad del texto, el tipo de autoría o la postura ideológica y estética del compositor.

### 5.5.3. Aspectos narratológicos

Como se dijo, en la teoría narratológica contemporánea la *intriga* designa el plano todo que se viene abordando, o su vertiente estructural (la forma del contenido en la teoría de Hjelmslev), mientras que en nuestro planteamiento *intriga* corresponde al segmento central narrativo del texto, y por tanto sólo a una parte de su estructura. Si ello no impide la asunción de las propuestas de dicha teoría, su aplicación en esta panorámica resulta delicada, ya que pasaría, en rigor, por la determinación de las unidades del plano para trazar luego sus relaciones, lo cual supondría establecer un índice de motivos, si no tan vasto como el de Aarne-Thompson, al menos tan ajustado como el de V. Propp. Semejante tarea se acomete aquí, con incierta fortuna y ciertos titubeos, en el examen del *corpus*, mas no en el presente esbozo general<sup>417</sup>, donde bastará con señalar los aspectos distintivos del modelo narrativo original, no siendo tampoco necesario al efecto valerse de sofisticados sistemas analíticos, pues

---

<sup>417</sup> Otra razón de peso para sustraernos al esfuerzo es que fue ya acometido por M. Garza en su tesis doctoral [1977], donde, tras una profunda recepción de las teorías narratológicas estructuralistas, las expone con solvente claridad y las aplica al género en tanto que “narración literaria”. A pesar de lo extraordinario de su aporte al estudio del corrido, cabe objetar que, si bien consulta una ingente cantidad de material, del que ofrece en apéndice 106 textos, no se trata de un *corpus* analítico estricto, pues parte de una idea general previa proporcionando luego cuantiosas muestras para sustentarla, como se viene haciendo aquí, en lugar de partir del escrutinio textual sistemático, como se hará en la parte analítica. Con todo, se obra sigue siendo la más fructífera y relevante para toda aproximación narratológica al género.

muchos de los elementos que en ellos se manejan tienen escaso reflejo en el género, o, mejor dicho, no lo distinguen como tal<sup>418</sup>.

Que el corrido primigenio se sustraiga al examen técnico narrativo se debe a su raíz folclórica, en virtud de la cual el relato se desarrolla según una lógica interna propia, como apuntaron Olrik en su exposición de las *leyes épicas* y Menéndez Pidal, en cierto sentido, al referirse al fragmentarismo del romance tradicional, y como se ha recogido en su estela al abordarse la condición narrativa del género; a ella se refiere también Paredes al subrayar “la tendencia a contar la historia no por medio de una narración larga, continua y detallada, sino de una serie de escenas cambiantes y a través de la acción y el diálogo”<sup>419</sup> [1958: 187], y McDowell con mirada semiótica [1981: 46-7]:

El corrido como discurso narrativo constituye un icono verbal, de modo impersonal y contenido histórico. Pero es un icono muy incompleto; reproduce sólo ocasionalmente la secuencia entera de hechos en los que se basa la historia. En el corrido se cuenta un cuento, pero no existe particular esmero en presentar toda la información pertinente a ese cuento. De hecho, la mayoría de los corridos (excepto los de hoja suelta basados en relaciones periodísticas) son narraciones en cierto modo inescrutables. No es que se altere la cronología: los corridos siguen el orden de los acontecimientos inherente al sustrato experimental, preservando así intacta la relación icónica entre arte y experiencia; la inescrutabilidad deriva más bien de la omisión de elementos vitales requeridos para la correcta descodificación del icono verbal. La famosa técnica baladística del salto y la suspensión propicia que entremos *in media res* y avancemos impredeciblemente a través de detalles narrativos glosados de manera insuficiente hasta una conclusión a menudo misteriosa.<sup>420</sup>

---

<sup>418</sup> Un buen ejemplo se halla en el mismo trabajo de Garza, en cuyo capítulo “La temporalidad en el corrido” despliega una serie de conceptos partiendo de G. Genette, entre ellos *prolepsis* (anticipación) y *analepsis* (retrospección); pero, al aplicar el primero al género, remite sólo al resumen argumental contenido en la presentación, que es un bloque *metanarrativo*, afirmando luego: “Además de esta prolepsis inicial hay otros casos de anacronías narrativas en los corridos, ya que pueden encontrarse tanto prolepsis como analepsis intercaladas en el texto, pero no aparecen sistemáticamente en ellos; estas anacronías tienen que ser conceptuadas como características particulares de los textos en donde se presentan” [1977: 155]. La complejidad teórica sin reflejo útil en los textos es precisamente lo que se pretende evitar aquí.

<sup>419</sup> “...the tendency to tell a story not in a long, continuous, and detailed narrative but in a series of shifting scenes by means of action and dialogue”.

<sup>420</sup> “The *corrido* as narrative discourse is a verbal icon, in manner impersonal and in content historical. But the *corrido* is a very incomplete icon; it reproduces only casually the full sequence of events on which it is based. The *corrido* tells a tale, but it is at no pains to present all of the information pertinent to that tale. In fact, most *corridos* (except broadside ballads based on newspapers accounts) are somewhat inscrutable as narratives. It is not that they tamper with chronology: *corridos* follow the ordering of events inherent in the experiential substratum, thereby preserving intact the iconic relation between art and experience. The inscrutability of *corridos* derives rather from the omission of vital elements requisite to the proper decoding of the verbal icon. The famous leaping and lingering technique of the ballad insures that we enter *in media res*, and skip unpredictably through insufficiently glossed narrative details to an often mysterious conclusion”.

Antes de continuar, huelga decir que la descripción de la intriga puede sólo ejemplificarse transcribiendo textos completos, razón por la cual se incluye al final de esta primera parte un muestrario ilustrativo. Por el momento, puede recordarse el corrido de “Agripina”, que, aunque data de los años veinte, representa a la perfección el estilo narrativo inicial del género que describen los estudiosos. Dejando para el capítulo siguiente la significación semiótica en la que incide McDowell<sup>421</sup>, atendamos ahora al aspecto que destaca Paredes junto a la fragmentariedad o discontinuidad, i. e., la alternancia de pasajes diegéticos y miméticos en el desarrollo narrativo. Como se recordará, Paredes sostiene, en su teoría de la *médula emotiva*, que la carga semántica y sensible del texto se halla en los segmentos de la intriga en discurso directo, al punto de que los narrativos estarían subordinados a ellos; así lo ilustra al estudiar las variantes de “Gregorio Cortez” [1958: 198]: “La narración se ha reducido al mínimo; se ha dejado lo justo para llegar lo más rápido posible al punto principal [...] Todos los versos precedentes conducen hasta esta escena, que ilumina al héroe por un breve instante, mostrándolo como la proyección de la comunidad baladística que lo ha creado”<sup>422</sup>. Al margen del grado de relevancia que quiera atribuirse al diálogo, o más bien a las declaraciones del héroe, frente a la narración estricta, importa retener que la narratividad en sentido lato, el desarrollo de la intriga, se articula en los primeros corridos por medio de esta alternancia diegética y mimética, cuyo orden lógico escapa a quien desconozca el contexto y no interesa a quien lo conoce, de lo cual resulta que la aplicación de los parámetros narratológicos habituales se hace sólo útil para el examen de las muestras particulares, como se hará en la segunda parte, mas no para ofrecer un patrón narrativo, dado que los corrideros no lo reconocen entre los elementos de su poética tradicional.

---

<sup>421</sup> Discutida ya al abordar la narratividad en el género, que puede resumirse en la citada afirmación del mismo McDowell de que “el corrido presupone una audiencia informada”, i. e., que el público conoce el trasfondo y no precisa de un relato completo y ordenado.

<sup>422</sup> “The narrative has been cut to the bone; just enough has been left to lead as swiftly as possible to the main point [...] All the preceding lines lead toward this scene, which illuminates the hero for a brief moment, and shows him as the projection of the ballad people who created him”. De la última frase se colige que Paredes se ocupa también de la función semiótica del texto, y no sólo de sus propiedades literarias. Inversamente, McDowell atiende asimismo a la cuestión narrativa estricta, suscribiendo la hipótesis de Paredes: “El héroe del corrido no sólo es un hombre de acción decisiva, sino también un hombre de palabras, capaz de formular vívidas interpretaciones verbales de los hechos” [1981: 61] [“The corrido hero is not only a man of decisive action, but a man of words as well, able to formulate colourful interpretations of the events at hand”].

Naturalmente, ya en el corrido decimonónico, en los textos que emulan el romance de sucesos contando crímenes y catástrofes, se pierde esta distintiva fragmentariedad, que se sustituye por el relato regido por la causalidad donde afloran los detalles narrativos en detrimento de los pasajes miméticos. Como corresponde a su hechura popular, la estructura de la intriga es en estos casos sencilla, tendencia reforzada por la inclinación popularizante al ejemplo, y así a la claridad aleccionadora; por ello, el desarrollo narrativo es siempre lineal en lo que a la sucesión temporal se refiere, no existiendo simultaneidad de acciones ni recursos que quiebren la linealidad; dicho de otro modo, este tipo de corrido, el más abundante y el tenido por paradigmático, relata un hecho unitario construido lógicamente, sin perjuicio de que, tanto por su calidad compositiva como por su misma condición literaria, no suponga una relación factual rigurosa y perfecta, produciéndose una selección subjetiva de lo referido y abundando las elipsis. Por descontado, en el vasto acervo del corrido se dan textos donde hay saltos temporales en el relato y tramas secundarias a la principal, pero son los menos y en su mayoría cultos, lo cual permite identificarlos con una desviación del modelo ya vulgarizado de la linealidad temporal-causal, como éste lo es respecto del patrón *inescrutable* original.

Dicho modelo vulgarizado, de surgimiento casi simultáneo al formato épico tradicional, presenta con todo ciertos recursos que, sin ser originales, resultan distintivos del estilo narrativo del género, o, al menos, dignos de mención en este ámbito. El más notable es la fórmula de **anticipación** (del desenlace), que cuento entre las metanarrativas porque, en puridad, glosa el relato *desde fuera*, aún cuando se ubique habitualmente en la intriga y su contenido remita a ésta misma en lugar de a sus márgenes. Como se decía en el análisis de *Bernal Francés*, el corrido toma del romance de sucesos las expresiones anticipadoras de efecto sensacionalista, p. e., “en eso estuvo su pérdida”, incluida en dicho romance-corrido, donde, recuérdese, también el mensaje inserto en el complejo de apóstrofe es de contenido anticipatorio (“y avísale a doña Elena/que ya la van a matar”); por ello, su presencia en el corrido se da en textos vulgares, con independencia de su antigüedad y su diverso grado de factura popular. Por lo común, la fórmula ocupa la segunda unidad estrófica, siendo la primera de contenido narrativo, que expresa un movimiento (“A las once de la noche/salió

de la división,/no sabiendo que en El Prado/le iban a jugar traición”; “Sale Belem con la criada/a dar la vuelta al jardín,/no sabiendo, la inocente,/que esa noche iba a morir”) o una actividad (“Andaba Lino Rodarte/bailando con su querida,/no pensaba que por hombre/habría de perder la vida”; “Entre diez y once del día/se encontraban trabajando,/pero no ponían cuidado/que ya los iban sitiando”), aunque en las piezas más rebuscadas puede variar el patrón: “Ni siquiera imaginaba/que la muerte traicionera/oculta muy bien estaba/en palco-contrabarrera”<sup>423</sup>. Producto de la recepción popular de un recurso culto, sucede a veces que estas expresiones aparecen en puntos de la intriga donde están desprovistas de su función anticipadora; así, en “Benito Canales” tras narrarse que el ejército conoce el escondite del héroe por una delación, se dice “cuando la tropa eso oyó,/pronto rodearon la casa:/esa ingrata tapatía/fue causa de su desgracia” [Mendoza, 1954: 185].

El verso fijo recurrente “su madre se lo decía”, que he considerado fórmula narrativa verbal y abordado en el apartado correspondiente, desempeña una función anticipadora análoga, como se constata en la versión de “Lucio Pérez” [Ibíd.: 273] donde se halla seguida en la estrofa siguiente de la metanarrativa de anticipación propiamente dicha:

Su madre se lo decía / que a ese fandango no fuera,  
los consejos de una madre / no se llevan como *quera*.

Llegaron a la cantina, / se pusieron a tomar,  
pero Lucio no sabía / que lo iban a matar.

Por su contenido, se trata más bien de un enunciado premonitorio, o indiciario, puesto que no adelanta el desenlace; sin embargo, en virtud de su procedencia del tema de la maldición desarrollado según el modelo del *hijo desobediente*, entraña como sabemos su *reflejo* en las codas en otra expresión formularia (“como su madre le dijo”), con frecuencia junto a una moraleja sancionadora de la sabiduría materna, como la que aparece en la cita en la 2ª unidad estrófica de la 1ª cuarteta en rara coincidencia con la misma fórmula narrativa, de lo cual resulta que, para la audiencia corridera conocedora del tema y su modelo expresivo convencional, el verso “su madre se lo decía” no es indiciario sino

---

<sup>423</sup> Sucesivamente, citas de “Carlos Coronado”, “Belem Galindo” [Mendoza, 1954: 322 y 196], “Lino Rodarte” [Avitia, 1997, I: 189], “Los Navarro de Cuyutlán” y “Muerte de Antonio Balderas” [Mendoza, 1954: 95 y 286].

meridianamente anticipador, al connotar una desobediencia filial que acaba sin excepción en la trágica muerte del protagonista.

Otra fórmula metanarrativa de ocasional inserción en la intriga es la de **veracidad**, utilizada en principio en los corridos de sucesos donde se busca reforzar el efecto noticiero, como en el citado sobre el incendio de una mina “Mañanitas de San Amaro y San Francisco” (“Según la cuenta que dan/y el número que pusieron,/en la mina San Francisco/ciento y tantos se murieron” [Avitia, 1997, I: 222]) o en “Bruno Apresa” [Mendoza, 1954: 151], sobre un crimen pasional (“Según nos dice la historia,/y lo debemos de creer,/que ambos tenían relaciones/de amor con una mujer”), mas esto no impide que se halle en temas épicos también, p. e. en el mismo “Gregorio Cortez” (“Allá por el encinal,/ según lo que aquí se dice,/le formaron un corral/y les mató otro *cherife*” [Paredes, 1976: 65]), o en el del periodo revolucionario “Corido de los cristeros y agraristas”: “Es cierto lo que les digo,/esto que les digo yo,/ya se había ido el enemigo/cuando el sitio se cerró” [Mendoza, ibíd.: 108].

Asimismo pertinente a la descripción de la intriga es la ocasional presencia del **estribillo**, explícitamente negado en tanto que recurso propio del género por Paredes [1958: 205], McDowell [1981: 56] y muchos de los investigadores principales, admitido en cambio por Mendoza, quien afirma que “con el carácter de estribillo aparecen con alguna frecuencia intercaladas en el cuerpo del corrido estrofas de pie quebrado que por sus elementos constituyen otro de sus rasgos peculiares” [1954: xxiv], y dedica en consecuencia unas páginas a su examen y ejemplificación, atendiendo sobre todo a las trazas prosódicas.

En términos cuantitativos, el estribillo representa una rareza en el periodo inicial del corrido, y, si su presencia aumenta a lo largo del siglo XX al compás de la vulgarización, y en especial de la reproducción fonográfica y la industria musical, que hacen del estribillo la seña de identidad de la canción popular, no llega nunca a ser mayoritario en los textos.

A esta diferencia cuantitativa corresponde otra cualitativa de mayor interés narratológico, cifrada en que el estribillo del estilo vulgar moderno suele ser ajeno al contenido narrativo, a menos que consista en la repetición de la estrofa más significativa, como sucede alguna vez; en los demás casos, se trata de un enunciado particularmente emotivo, o valorativo, reiterado por razones de



índole musical, comercial o propagandística que buscan transmitir una idea –o un ritmo– sencilla y concisa para su asimilación por la audiencia. En cambio, el de los textos primeros y más populares tiene la particularidad de imbricarse en cierto modo con la intriga, lo que se debe antes a la continuidad narrativa esencial denotada en el mismo nombre de *corrido* que al indicado origen lírico del estribillo, el cual no impide que el apóstrofe y otras fórmulas (narrativas) cobren rango paradigmático, según se ha visto; es más, dicho origen propicia, paradójicamente, la modesta incorporación del estribillo a la poética del género narrativo, ya que es el recurso de la repetición paralela con variación, propio de la lírica folclórica, lo que estimula su combinación con elementos narrativos.

Recordando que se han citado ya dos ejemplos<sup>424</sup>, pueden proporcionarse algunos más ilustrativos de las diversas realizaciones. La más lírica consiste en la inserción de uno o dos versos fijos, variando los demás, como en “Los indios mayas y el 28 Batallón” [Mendoza, 1954: 21-3], texto de 20 cuartetas, 6 de las cuales constituyen el estribillo (3ª, 7ª, 9ª, 15ª, 17ª y 18ª), cuyo primer verso es fijo (“Yo ya me voy, ya me voy”), el segundo varía y tiene función de ajuste prosódico al modo del que acompaña en la introducción al discurso directo (“al otro lado del mar”, “quédate con Dios, trigueña”, “me voy para Veracruz”), y los últimos constituyen apuntes narrativos (“que ya no tienen los indios/ni camino que agarrar”; “porque ya los indios mayas/están sirviendo de leña”; “que ya perdieron los indios/del pueblo de Santa Cruz”). Caso semejante es “Refugio Solano” [Ibíd.: 74-6], de 14 estrofas, siendo las 7 pares tercetas de estribillo, donde sólo la mitad del primer octosílabo es fija (“Sí, Lupita”), la segunda contiene la variación (“trae la mano”, “quedas sola”, “eso hay que ver”), y los versos siguientes el pasaje narrativo, diegético (“fuertes combates tuvieron/con la gente de Solano”) o mimético (“no quiero ser prisionero,/mátenme con mi pistola”; “que siendo mis compañeros/me hayan venido a aprehender”). Según se aprecia en este último ejemplo, esta clase de estribillo suele conllevar un tipo de estrofa, y en ocasiones de verso, distintos de los empleados en el resto del texto, lo que no afecta al engarce con el contenido narrativo, como sucede con el apóstrofe cuando se sitúa en la intriga.

---

<sup>424</sup> Se trata de “Bernardo Gaviño”, citado en el epígrafe 3.1.1.1. a propósito de la influencia lírica en el *corrido*, y de “Lino Zamora”, citado en 5.1 como ejemplo de combinación de tipos distintos de estrofa en un mismo texto.

La otra opción corriente es el estribillo sin apertura ni variación, que carece entonces de lirismo siendo plenamente narrativo; se encuentra, p. e., en “Pablo González” [Paredes, 1976: 74] (“-¿Qué dices, Pablo?/-“¿Qué quieres que diga yo?/Mis días ya terminaron,/mi vida ya se acabó”), que aparece en estrofas alternas seis veces, formadas por un pentasílabo y tres octosílabos, o en “Don Lucas Gutiérrez” [Mendoza, 1954: 188-91], donde abarca dos cuartetas de hexasílabos que se van alternando también con otras dos en las que se utiliza el octosílabo convencional (“-¿Qué dice don Lucas?/-El no dice nada./-¿Pero cómo sale/si ahí’stá/l’Acordada? // -La casa sitiada/y sin poder salir./-Pues no cabe duda/que ahí va a morir”), y que supone un raro y culto modelo, pues, si se trata de un diálogo integrado en la intriga, los interlocutores son testigos del hecho que comentan, recurso hartamente complejo para los estándares narrativos del género.

Por lo demás, huelga aducir ejemplos del típico estribillo de la canción popular, carente de interés para la caracterización narrativa del corrido, a diferencia del recién ilustrado, que, si bien de origen vulgar y en modo alguno constante, muestra al menos otra vertiente de la recepción de elementos líricos en el proceso de configuración del modelo expresivo, aunque no haya tenido tanta fortuna como otros, quedando al margen de los componentes distintivos del paradigma original del género.

## 6. SIGNIFICADOS Y SIGNIFICACIÓN

En este capítulo se abordan los contenidos que regularmente exhibe el corrido, identificados de un lado en la semántica textual (significados), es decir, en los *motivos* y los *temas*, y de otro en su significación social, i. e., en las *funciones* semióticas y *valores* ideológicos que connota lo denotado en los textos. Como se recordará, estos elementos se inscriben en distintos *planos* de análisis: los motivos –que comprenden los motivos propiamente dichos y las fórmulas metanarrativas–, con los *personajes*, constituyen las unidades del *semántico-estructural* recién examinado en su vertiente compositiva; los temas se integran, obviamente, en el *temático*, y las funciones e ideas en el *funcional* e *ideológico*, respectivamente; cada elemento se trata en su correspondiente apartado, no sin antes insistir en la rigidez de la compartimentación, necesaria por razones pragmáticas expositivas, pues no sólo existen vínculos indisolubles entre estos planos, pudiendo los motivos convertirse en temas o equivaler a ciertas ideas, p. e., sino también con los niveles expresivos. Cabe añadir que la insistencia en partir de los textos dejando a un lado las especulaciones sin sustento en los mismos cobra aquí su máximo sentido, de modo que, sin perjuicio de la notación de los trabajos más interesantes que se aproximan al género desde otros ángulos, el escrutinio se acomete mediante la remisión y el diálogo con los investigadores que adoptan nuestra perspectiva literaria. En esta línea epistemológica debe además subrayarse de nuevo que, si en el terreno estilístico se ha incidido en la cautela con que deben tomarse las observaciones panorámicas acerca de un género tan multiforme y variado, también en este punto reviste la precaución especial importancia, pues, incluso manejando el *corpus* más vasto, resultaría imposible pormenorizar y discutir todos los contenidos presentes en el ancho corrido. Así, me limito a exponer los elementos semánticos y temáticos más constantes en los textos, así como sus significaciones en términos funcionales e ideológicos, con la mirada puesta en la posterior comprobación de su persistencia u olvido en el *corpus* analizado.

## 6.1. Motivos y personajes

Por *motivo* se entiende aquí cada una de las unidades de significado, los núcleos semánticos que, combinados en el texto, desarrollan su tema o contenido general, y que se reconocen por la aparición reiterada en múltiples corridos. Aunque se remiten a la discusión del método analítico las cuestiones teóricas y de procedimiento –ya parcialmente avanzadas en el capítulo sobre la filiación–, debe recordarse que la definición de los motivos pasa por un proceso de *reducción semántica*, por cuanto su carácter de unidad básica comporta la traducción de cada contenido nuclear identificado a un sustantivo (o dos) que lo distingue en el metalenguaje establecido para el análisis de los textos.

A pesar de que el concepto de *motivo*, vinculado genéticamente al *tópico* de la retórica clásica, se ha abordado con amplitud y diversidad de enfoques en la teoría literaria contemporánea, y se ha aplicado muy en particular al folclor, los estudiosos pioneros del corrido, incluidos los más especializados en literatura folclórica como Mendoza o Paredes, no lo utilizan en su caracterización del género, de manera que sólo en unos pocos artículos de fecha más reciente se halla alguna consideración de este elemento analítico aplicado al corrido, sobre todo en los textos de A. González, quien afirma [2001: 97] que en el género hay

una serie de elementos tópicos que adquieren en el uso un carácter de motivo multifuncional (en cuanto pueden implicar una acción o tener una función caracterizadora) y desarrollarse en el conjunto del género, tanto en las versiones y creaciones que se generan en un ámbito culto, siguiendo los lineamientos de una estética colectiva acorde con el género, como las que viven en variantes continuamente recreadas por la comunidad y aquellas otras que se conservan lexicalizadas y sin mayor apertura.<sup>425</sup>

La indicación de la recurrencia en los distintos tipos de corrido según su transmisión, y su estilo correspondiente, resulta muy oportuna para subrayar el hecho de que, tomados en su esencia semántica, los motivos no pertenecen al léxico poético tradicional del género, lo cual permite diferenciarlos de las fórmulas; mas esto no impide que muchas de ellas expresen determinados

---

<sup>425</sup> El artículo se titula “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”. En “Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos” [1999] González aborda también, con mayor amplitud, los motivos en el género, y, con más profundidad teórica aunque en relación con el romance, en “El motivo como unidad mínima en el Romancero”. Por lo demás, McDowell tiene el estudio pionero sobre fórmulas y motivos en el corrido [1972], si bien incide sobre todo en las primeras, y G. Hernández, usando su propia terminología, enumera ciertos “valores de representación temática” que corresponden a la noción de motivo [1999: 72-8].

motivos, siendo incluso lo más común, lo cual dota de cierta objetividad al proceso de reducción semántica.

A continuación, presento una lista de los motivos identificados en el *corpus* analizado, con omisión de los ausentes en los textos consultados de las etapas precedentes, con el fin de anticipar los resultados concretos del proceso de reducción, y de ofrecer una panorámica de las ideas y valores nucleares que conforman los significados y significaciones de los corridos:

muerte, balacera, desafío, agresión, traición, venganza, captura/cautiverio, persecución/huída, consejo, maldición, accidente, ayuda/intercambio, éxito/logro, parranda, competición lúdica, emigración; valentía, rectitud/lealtad, amor/bondad/amistad, astucia, destreza/experiencia, religiosidad, orgullo identitario, rebeldía, templanza/modestia, respetabilidad (poder-fama), tristeza/lamento, cobardía, maldad, arrogancia, ineficacia; pertrechos (caballo-arma-atuendo), procedencia/territorio, indefensión, necesidad y peligro.<sup>426</sup>

Remitiendo asimismo al discurso del método las razones de estas opciones nominales –y conceptuales– y la discusión de matices y subdivisiones, nótese ahora que la lista consta de tres partes distintas –separadas por punto y coma–, correspondiendo la primera a la clase de motivos que “implican una acción” y la segunda a los caracterizadores de personajes, según distingue González, a las que se añade otra más reducida donde las unidades tienen función adverbial, pues remiten a lugares, objetos (con perdón del caballo) o circunstancias de la acción.

Con independencia de la categoría, todos estos motivos tienen proyección ideológica y funcional semiótica, salvo en alguna posible excepción como el *accidente*<sup>427</sup>, de tal suerte que los contenidos contextuales pueden objetivarse hasta cierto punto considerando la ocurrencia de los núcleos semánticos, y que éstos no constituyen sólo significados primarios de los significantes textuales, sino también el sustrato de la significación; prueba de ello es el hecho de que

---

<sup>426</sup> Aunque, naturalmente, se ha omitido el multimotivo estelar de *narcoactividad* –que engloba el tráfico y otras muchas actividades y hechos vinculados– del tiempo contemporáneo, debería incluirse en este elenco clásico el *contrabando*, actividad bien definida que no sólo constituye un motivo sino que, cuando aparece, es casi siempre también el tema del corrido, tema –o más bien *subtipo temático*– que, por cierto, se da ya en el siglo XIX, y en general con mucha mayor frecuencia que el migratorio, por ejemplo.

<sup>427</sup> Y ni siquiera, pues el motivo suele constituir también el tema de los textos donde aparece, lo que lo convierte en vehículo de la función de impresionar a la audiencia, y por tanto, en pleno portador de significación.

ciertos motivos son al tiempo temas (valentía, maldición, caballo...) <sup>428</sup>. Ahora bien, la continuidad entre planos no siempre se deduce mecánicamente, debido al fenómeno de la connotación: si algunos motivos son a la vez unidad semántica, temática e ideológica, teniendo su significado básico una relevancia inequívoca que lo proyecta a los planos superiores del contenido, los hay que denotan aspectos pertinentes sólo a la intriga, pero que suelen sin embargo connotar otros de importancia temática e ideológica, que, claro está, pueden corresponder a los motivos capitales; así, p. e., mientras que la *valentía* o la *muerte* recorren toda la escala significativa encarnando motivos, temas e ideas clave en el universo semántico del corrido, el *desafío* o el *arma* connotan la valentía del héroe más allá de lo que denotan en la trama, y la *agresión* o la *balacera* la vis trágica reinante en los contenidos genéricos, cifrada en la muerte en última instancia.

Los **personajes** son el otro elemento básico del contenido narrativo, pues las acciones y caracterizaciones que expresan los motivos tienen casi siempre al personaje por sujeto u objeto; por ello, el análisis de la estructura semántica consistirá en describir las relaciones entre personajes y motivos (y fórmulas metanarrativas). Pero aquéllos tienen asimismo una proyección significativa fundamental en los demás planos de contenido: si algunos temas corresponden directamente a un personaje (corridos de *bandoleros* o de *valientes*, p. e.), todos los implican de un modo u otro, y la mayoría en grado sumo, habida cuenta del predominio épico y trágico en el género, que hace convergir en el héroe u otros caracteres (el rival, la víctima) la carga semántica del texto; por ello, y por la naturaleza narrativa, realista y social del corrido, los valores que configuran su acervo ideológico remiten a la condición humana y las relaciones sociales, siendo así encarnados por los personajes.

El personaje, y en particular el héroe, se han abordado con mayor profusión y profundidad que el motivo en los estudios específicos sobre el corrido, si bien sólo A. González ha observado en concreto al héroe partiendo de un elenco pormenorizado de motivos, o “elementos que nos ofrecen una serie de

---

<sup>428</sup> Como es sabido, la definición del motivo parte en la teoría narratológica de su distinción –o imbricación– con el tema, al punto de que en inglés el primero se denomina *theme*. En este sentido, véase la crítica que hace Propp de la Escuela Finlandesa de folcloristas, y en particular de la clasificación temática de A. Aarne, que orbita en torno a la indistinción entre motivos y temas [1928: 19-24].

constantes en la caracterización del héroe”, los cuales enumera sin ánimo de exhaustividad: “la religiosidad, la valentía, la lealtad, la presunción, la relación con el padre o la madre, la generosidad, lo enamoradizo, el machismo, la afición al alcohol, la venganza, la crueldad, el orgullo, etc.” [1999: 87]. Como se apreciará, salvo el machismo, noción extrínseca a los valores cantados de manera explícita por los corrideros que hay que buscar en varios motivos (acciones y declaraciones) atribuidos al personaje, los conceptos restantes coinciden, directa (lealtad, valentía, religiosidad...) o indirectamente (relación con los padres: *consejo*, *maldición*; afición al alcohol: *parranda*), con algunos incluidos en nuestra lista, tampoco exhaustiva. Mas las diferencias entre estos catálogos no son relevantes, obedeciendo sólo su mención, además de a la conveniencia de adelantar algunos contenidos centrales, al fin de sugerir que el examen idóneo de los significados debería basarse, además de en un *corpus*, en la identificación de los núcleos semánticos y su relación con los personajes en el seno del texto<sup>429</sup>.

Mas tampoco la lectura significativa global de los personajes puede hacerse mecánicamente, apreciando sólo los valores denotados que se les atribuyen en el texto; como sucede con los motivos, es necesario atender a su proyección, que, en lugar de en la connotación semántica, se sustancia directamente en los planos contextuales. Acudiendo al ejemplo obvio, en toda literatura épica, culta o popular, el héroe atesora las virtudes –y el oponente los defectos–, de modo que señalar que el del corrido es valiente poco aporta si no se dilucida el sentido de la valentía en el entorno sociocultural del género; no en vano el estudio capital del corrido, donde Paredes acomete la caracterización canónica del héroe, se titula *Con su pistola en la mano. Un héroe fronterizo y su corrido* [1958], incidiendo en la vertiente estilística al destacar la fórmula narrativa por excelencia, en el héroe y en su contexto social. Así, en el esbozo de los planos temático e ideológico se observarán el carácter y papel de los personajes, en especial del héroe, sin perjuicio de la descripción estructural de sus relaciones con los motivos en el plano semántico textual.

---

<sup>429</sup> Dada la brevedad de su artículo, González se adentra sólo en la *valentía* y la *religiosidad* del héroe, si bien ello se debe también a que distingue entre el héroe decimonónico, del que destaca su caracterización novelesca y a propósito del cual analiza los dos valores indicados, y el épico convencional del tiempo revolucionario, en cuyo contexto examina el tratamiento de algunos de sus grandes protagonistas (Madero, Zapata, etc.), incluyendo, esquemáticamente, una gama de rasgos más amplia.

## 6.2. Temas

El universo temático del corrido apenas ha sido sometido a tentativas de clasificación, a buen seguro debido a la gran variedad de asuntos que se tratan en el género; sólo Mendoza, que no rehuye ningún aspecto, identifica corridos “históricos, revolucionarios, agraristas, cristeros, políticos, líricos, de valientes, de fusilamientos, de bandoleros, carcelarios, sobre raptos, persecuciones, alevosías y asesinatos, de maldición, de fatalidad, de accidentes y desastres, de tragedias pasionales, de caballos, en elogio de ciudades y de asuntos varios” [1954: XXXIV-XLIII]. La propuesta se ha reproducido insistentemente sin poner en cuestión los parámetros manejados, a pesar de que su simple lectura revela una notable promiscuidad categórica, lo cual no debe reprocharse al padre de los estudios corrideros, quien se limita a señalar los temas presentes en el *corpus* que maneja sin pretender una ordenación completa, como él mismo advierte (“el contenido de este libro no es sino una mínima parte del extenso material existente”), al tiempo que enuncia un desiderátum de cabalidad: “Todo ello pide una condensación final en un *corpus* que reúna todo lo hasta aquí producido” [Ibíd.: XLIII].

A falta de esa colección absoluta ideal, podría renunciarse a la clasificación apelando a la naturaleza temática omnicomprendiva del corrido, como hace H. Pérez Martínez, para quien se abordan en el género “aquellos episodios que el alma popular selecciona intuitivamente, considerando que representan [...] la expresión última, esencial, fisonómica de la época. Así, todo lo que conmueve el alma popular; todo lo que influye sobre la vida de la multitud; aquello que produce conmociones imperecederas, pasa en seguida al corrido, si perdiendo muchas veces fidelidad, acentuando lo heroico, recargando la nota burlesca, dando vida y contenido humanos a fabulillas en que aparecen cosas que la personalidad del pueblo personifica y realza” [1935: 6-7]. Ahora bien, para que esta generalización resultara de provecho crítico, habría que definir cuando menos a ese pueblo y su alma, a esa multitud y su vida, así como la fisonomía de la época, empresa que excede sin duda los límites epistemológicos de esta investigación; mas no queriendo tampoco renunciar al esfuerzo de ordenación temática, siquiera sea general en el marco de esta panorámica, el primer impulso me lleva a retomar la línea de Mendoza, es decir, a hacer acopio



misceláneo de temas, pasándolos a continuación por un tamiz categórico más riguroso, ya que, si volvemos a su elenco, bien podría convenirse, p. e., en que los corridos de fusilamientos suelen pertenecer a los revolucionarios, y que tanto éstos como los cristeros y los agraristas son políticos, a la par que históricos. Mediante este mecanismo de agrupación cabría realizar divisiones más cohesivas, mas siempre arbitrarias en tanto no se armonizasen los criterios unificadores, tan escurridizos como la misma alma popular por la multiplicidad del material; así, con el fin de que lo heterogéneo del objeto de estudio no se traslade a los parámetros articulados para su examen, es preciso dotarlos de homogeneidad, reconociendo al tiempo que ésta es casi imposible desde una perspectiva estrictamente temática. Esta taxonomía conviene pues practicarla desde los elementos semánticos esenciales (motivos y personajes), más homogéneos y objetivables, para avanzar luego hacia lo epidérmico, i. e., para reconocerlos y matizarlos en las anécdotas concretas. Así, la clasificación temática propuesta contempla una categoría principal, el *tema patente* o *tema* sin más, vinculada conceptualmente a los personajes, y una segunda, el tema subyacente, cuyo criterio definitorio se basa en su asociación con determinados motivos de especial proyección significativa.

### 6.2.1. Temas patentes

En el amago clasificatorio que hace ya en su primer ensayo sobre el género, Paredes parte en efecto del personaje cuando fusiona el aspecto tipológico con el temático basarse en la clase de héroe presente en los textos, distinguiendo un tema principal *épico*, un segundo de *viajes y aventuras*, y otro *trágico* [1942: 473-80]. El héroe de Paredes es, claro, el típico de la variedad *méxicotejana*, i. e., el decimonónico también destacado por Mendoza en su citada periodización del género, que es el local rebelde, no el nacional revolucionario<sup>430</sup>. Así, podría hacerse una primera distinción entre los corridos de ***forajido-rebelde***<sup>431</sup> y los ***revolucionarios***, teniendo presente que ésta se restringe al tema, ya que la

<sup>430</sup> También M<sup>a</sup>. C. Garza distingue el héroe *individual* del *nacional* [1968: 12].

<sup>431</sup> El término *forajido*, definido en el *DRAE* como “delincuente que anda fuera de poblado, huyendo de la justicia”, parece el idóneo para englobar a todo héroe rural del primer corrido, habiéndose añadido *rebelde* para dignificar su figura, por el estigma implícito en *forajido* y *delincuente*, que en modo alguno comparten las comunidades populares en las que se crea y difunde el corrido, donde la percepción de la heroicidad deriva del valor y la digna rebeldía de los personajes, siendo indiferente si están del lado de la Ley o en su contra, que es lo común.

esencia heroica es semejante en ambos tipos de personaje, variando sólo su contexto. En cualquier caso, la definición de la primera clase permite aunar los temas de *valientes* y *bandoleros* que contempla Mendoza, algunos *carcelarios* y de *fusilamientos*, y, en suma, la mayoría de los corridos de todas las épocas que no tratan de la Revolución, de sucesos o de algunos asuntos menos frecuentes, y entre los que han de incluirse en buena medida los mayoritarios *narcocorridos* de hoy. En cuanto al tipo revolucionario, debe insistirse en que incluye sólo los textos del conflicto **bélico** habido de 1910 a 1917, y no todos los creados en el más largo período homónimo del género que se ha situado entre 1910 y 1940, en el cual hay corridos de todo asunto, incluido el mismo del forajido-rebelde<sup>432</sup>.

Precisamente, en la etapa revolucionaria aflora la clase de los corridos **políticos**, casi ausentes del periodo anterior por predominar en ellos el tenor ideológico, que en el siglo XIX se expresaba aún sobre todo mediante coplas satíricas y la décima folclórica o popularizada, y que, tras el debilitamiento de ésta y el surgir de la Revolución, pasa a integrarse en la forma *corrido*, por más que de modo minoritario en piezas poco representativas del género, pero que adquieren con todo algunos de sus rasgos, suficientes como para considerarlas en su seno. Junto a éstas, se incluyen bajo el rubro político los denostados corridos de propaganda a líderes y caciques locales, y los más dignos sobre magnicidios y prohombres muertos en toda circunstancia, que suelen tener alcance nacional, destacando aquéllos sobre los asesinatos de V. Carranza, A. Obregón y tantos otros caudillos de los años veinte y treinta, mas pueden trascender al ámbito internacional, como el aludido ciclo dedicado a la muerte de Kennedy. Aunque la concentración en el personaje es común, hay corridos políticos que registran hechos de protagonismo colectivo, naturalmente.

De sustrato político son asimismo los temas **sociolaborales**, algunos de los cuales corresponden a los que Paredes denomina *de aventuras y viajes*, pues narran vivencias de trabajadores mexicanos emigrados o emigrantes a EE.UU., pero que haríamos bien en llamar *de emigración*, no habiendo más aventura

---

<sup>432</sup> Los corridos de tema *cristero* presentan cierta dificultad clasificatoria, pues, de un lado, remiten a un conflicto bélico (1926-29) epígono del revolucionario cuyos héroes luchan por una idea universal (e institucionalizada), pero, de otro, la marginalidad de su causa respecto al poder los convierte en guerrilleros antes que en militares convencionales y los aproxima así al forajido-rebelde, como revela la mayor tradicionalidad de su estilo, varias veces señalada, lo cual supone un enraizamiento en comunidades rurales y locales ajenas a una épica nacional.

que la supervivencia económica ni otro viaje que el desplazamiento al lugar de explotación o faena fatigosa. Tal vez justamente por el bajo grado de épica que implican, su presencia en el género es escasa, mas señalada, en virtud acaso del más antiguo corrido de “*Kiansis*”, excepcional por su tono heroico vaquero y que explica la percepción *aventurera* de Paredes. En este sentido, sorprende la exigüidad de relatos sobre el cruce del río Bravo o la frontera, propicios al tratamiento épico, que contrasta con la abundancia de canciones sobre la partida y el viaje, la vida al *otro lado* y la condición del migrante, las cuales se suelen tomar por corridos, pero constituyen lamentos subjetivos o líricos ajenos al modelo formal del género<sup>433</sup>. Por lo demás, la denominación de esta clase responde a la existencia de textos que relatan conflictos sociales en México, y expositivos donde se defiende la causa obrera o agrarista, p. e.; si éstos no pueden adscribirse a un tipo migratorio, los de emigración sí cabe asignarlos al más amplio concepto sociolaboral, a lo que se añade su modestia cuantitativa, que hace desaconsejable reservarles una categoría propia; la que nos ocupa tiene así por protagonistas a trabajadores de toda clase y residencia, y por asunto cualquier confrontación o reivindicación socioeconómicas.

Los corridos “trágicos” que señala Paredes equivaldrían a la vasta categoría que sugiero denominar **de sucesos**, donde pueden incluirse numerosas clases identificadas por Mendoza: “raptos, persecuciones, alevosías y asesinatos”; “maldición”; “fatalidad”; “tragedias pasionales”; y “accidentes y desastres”. Aunque lo trágico se da en casi todo corrido, y desde luego en los bélicos revolucionarios y los de forajido-rebelde, constituyendo un atributo genérico transversal, Paredes lo entiende en sentido funcional, como el tipo de historias sensacionales propio de la literatura popular masiva, y, por supuesto, del romance y el corrido vulgares, mas también desde la óptica del personaje, afirmando que “los asesinatos en las reyertas entre borrachos” son el asunto habitual en estos corridos. Si la apreciación resulta demasiado restrictiva para tan enorme grupo temático, debe tenerse presente que el folclorista sólo esboza una clasificación a partir de su *corpus* reducido y formado por textos de

---

<sup>433</sup> G. López Castro ofrece en su *El río Bravo es charco: cancionero del migrante* [1995] una completísima colección de canciones dedicadas a la cuestión migratoria, donde hay empero sólo un puñado de corridos, aunque sí abundantes casos limítrofes de interesante consulta. Importa subrayar que López no es en modo alguno promotor de la concepción hipertrófica del género, hablando en todo momento en su introducción de “canción nortea”.

tradición oral, donde apenas tienen cabida las piezas sensacionalistas de hoja suelta, salvo, precisamente, las relativas a crímenes de larga solera temática asimiladas y recreadas por comunidades folclóricas en estilo más tradicional. En cualquier caso, puede en efecto convenirse que lo característico de estos temas por lo que se refiere al personaje es la ausencia de heroicidad, con excepción de algunos relatos sobre catástrofes centrados en la conducta ante la desgracia, donde el héroe alcanza su condición por medio del sacrificio de la propia vida para salvar otras; los protagonistas en muchos de estos corridos son así víctimas antes que triunfadores, como el hijo desobediente que sucumbe a la maldición paterna, la mujer asesinada por celos u orgullo del macho pretendiente, el buen gallo muerto a traición a resultas de una rencilla o venganza personales, o las víctimas de accidentes. Este cambio de papel se acomoda a la intención ejemplar inherente a los corridos tremendistas, donde interesa más resaltar los vicios y maldades de los personajes que sus virtudes, aunque la valentía en forma de temeridad armada y desafío mantiene su prestigio aún cuando se encarna en criminales.

Una última clase temática patente la integran aquellos corridos, minoritarios pero no insignificantes, cuyo denominador común se halla en el carácter **lúdico** de lo relatado, entre los cuales se contarían los que versan sobre carreras de caballos, peleas de gallos, juegos de naipes, toreros y corridas, o ferias y celebraciones de todo tipo. A pesar de que la esencia semántica compartida sugiera una distintiva ausencia de conflicto, el factor competitivo lo propicia en muchas ocasiones, siendo de hecho lo más usual en los textos de carreras y peleas, donde éstas suponen antes el trasfondo que el tema, reservado a la competencia paralela entre apostadores, y en los que no faltan los elementos típicos de la confrontación violenta: desafío, traición (trampa), etc. Otro tanto puede decirse desde la perspectiva del personaje, pues, en contra de lo que pudiera parecer y a diferencia de los corridos del grupo anterior, los de éste suelen tener mayoritariamente impronta épica, ya sea simbólica en el marco de la competición entre animales o directa en la lidia taurina, y cuando los tahúres y jugadores “se agarran a balazos”, en cuyo caso lo común es encontrar un planteamiento heroico, es decir, un protagonista bueno y virtuoso o por quien sencillamente se decanta el narrador, y un rival tan vil como el enemigo de todo héroe que se precie.

En definitiva, tomando los personajes, en particular el héroe, como criterio diferenciador, al que se suman por extensión ciertos rasgos genéricos de orden tipológico (épica, tragedia), pueden clasificarse los temas patentes del corrido en seis grupos, sin duda amplios y heterogéneos y por tanto perfectibles, pero tal vez útiles en tanto que propuesta panorámica: corridos de *forajido-rebelde*, *revolucionarios bélicos*, *políticos*, *sociolaborales*, *de sucesos* y *lúdicos*.

### 6.2.2. Temas subyacentes

Como indica A. González en su estudio del caballo y la pistola, “el elemento tópico del caballo en el corrido puede convertir las acciones de un caballo en motivo temático” [2001: 97], potencial extensible a algunos otros motivos, cuya recurrencia los convierte en efecto en tópicos. Sin embargo, a pesar del vínculo natural y más directo entre motivos y temas, comparado con el existente entre éstos y los personajes, la clasificación basada en los motivos adolecería de la misma confusión categórica que las acometidas observando sólo los asuntos en sí, debido a su variedad de difícil sistematización. En consecuencia, las unidades semánticas reiteradas en los textos resultan antes útiles para matizar los temas, lo cual no les resta importancia en el ámbito que nos ocupa, pues, si no permiten una taxonomía integradora de todas las posibilidades, propician en cambio un examen más profundo de las principales, debido a su esencialidad significativa. Así, cabe acometer una aproximación suplementaria a los asuntos tratados en el género, que se llevará a cabo de manera metódica en el análisis del *corpus* y ahora a modo de esbozo, valiéndonos del concepto de **tema subyacente**, i. e., adoptando la perspectiva de ciertos elementos semánticos clave correspondientes a motivos que, más allá del asunto *visible* o histórico del texto, constituyen los aspectos ideológicos y culturales básicos a los cuales sirve la historia relatada.

La **valentía** es sin duda el tema subyacente por excelencia del género, al punto de que Mendoza dedica uno de los capítulos más nutridos de su clásica antología, ordenada por temas, al corrido “de valientes”, que mayoritariamente corresponde a nuestra categoría primaria del forajido-rebelde, aunque también a la de sucesos, en la variedad donde se relata la pugna a muerte entre dos rivales que chocan para mostrar su coraje. Posponiendo al apartado ideológico

las implicaciones de esta noción reina, cabe señalar aquí que proviene, en primer lugar, de la épica desde sus mismos orígenes, siendo heroicidad y valentía sinónimos en toda cultura, con lo que esta última se halla en los corridos de forajido-rebelde, en los que naran las gestas de la Revolución y, cómo no, en el *narcocorrido* actual. De otro lado, es asimismo herencia de la tradición hispánica de la jácara y el romance *de guapos*, que se reproduce en el tipo de corrido de sucesos recién apuntado, donde el arrojo es el rasero supremo comprobado en desafíos y bravatas. Además, ya se ha dicho que está presente en algunas piezas sobre catástrofes, y llega a ponderarse incluso en las tremendistas protagonizadas por criminales que no se baten en duelo sino que asesinan a una mujer o un allegado (un amigo, un hermano, un padre); habida cuenta de que, además de en los temas épicos y de sucesos, aflora en casi todos los textos de asunto lúdico de modo más o menos directo, en alguno sociolaboral y muchos políticos, particularmente en los panegíricos a figuras destacadas, su omnipresencia temática resulta manifiesta, aunque subyazga como contenido fundamental a temas más concretos.

Otro motivo cuya relevancia en los textos lo convierte en asunto subyacente es la **traición**; a pesar de su valor negativo, abunda en los corridos de sucesos que refieren crímenes alevosos, algunos de los cuales se cuentan entre los más conocidos del subtipo (“Simón Blanco”, “Lucio Vázquez”, etc.), así como en buen número de temas heroicos sobre forajidos-rebeldes donde muere el protagonista, pues, en la concepción épica, el héroe sólo puede ser derrotado en inferioridad de condiciones, siendo la traición la circunstancia más común; por ello, es frecuente encontrar el motivo en la fórmula de resumen argumental, p. e. en “y aquí termina el corrido/de don Benito Canales;/una mujer tapatía/lo entregó a los federales” [Mendoza, 1954: 188].

También la **venganza** es motivo susceptible de representar la idea esencial de un argumento, siendo el motor de la conducta en numerosos corridos de sucesos, tanto en aquéllos donde el protagonista tiene por misión resarcirse de una afrenta como en los que es víctima de un ataque, a traición y mortal usualmente, pues, por infames que sean los antagonistas, no dejan de tener casi siempre sus razones para actuar como lo hacen, entre las cuales destacan bien la mera temeridad fanfarrona, bien la venganza. En cierto modo vinculada con ésta se encuentra el motivo de la **maldición**, al fin y al cabo retorsión de un

progenitor ante la ofensa de un hijo, por más que exagerada y novelesca; acaso justamente por ello, a este tópico de procedencia romancera se le ha reconocido el rango temático con más asiduidad que a la venganza, como se refleja en el hecho de que Mendoza lo considere tema independiente, y en la existencia de un artículo de Garza al respecto, cuyas conclusiones merecen larga cita [1992: 631-2]:

En los corridos de maldición encontramos un código moral y afectivo muy primitivo. El narrador se dirige a un público que se supone comparte estas reglas y le presenta una experiencia ajena que las incumple, lo que le produce un impacto. [...] Si se comparte el contenido moral de los corridos, el choque emocional que produce la historia está asegurado por su carácter ejemplarizante. Si se rechaza esa estructura moral, el impacto puede producirse precisamente porque lo que narra el corrido corresponde a conductas que consideramos inadmisibles, y que no se limitan a la acción de matar al culpable, sino que abarcan también, en el caso de los corridos de maldición, presupuestos básicos que se estiman equivocados: la relación padre-hijo o madre-hijo. Si en estos corridos el que incurre en una falta al padre o a la madre es castigado con la muerte, en ningún momento se pone en duda el absoluto poder que tienen los progenitores sobre los hijos, aunque la conducta destructiva se disimule tras una maldición. Y todo esto produce, al menos, un escalofrío.

Al margen de su rica lectura sociológica, el interés de este motivo y tema radica en su alto grado de formalización, es decir, en su ejemplaridad como modelo expresivo de un asunto por lo demás universal, lo que explica la atención de los estudiosos al enunciado antes que a la significación.

De discutible adscripción al ámbito subyacente es el tema doble llamado **cautiverio-fugitividad** en el método, cuyo primer elemento equivale al asunto que Mendoza denomina “carcelario”, que cabría entre los principales, mientras que el segundo puede asimilarse al del forajido-rebelde, fugitivo por definición. Sin entrar aquí en la discusión sobre lo acertado de aunar en una clase dos circunstancias del héroe en rigor contrapuestas como son el estado de libertad y su privación, tomemos en primer lugar el tema del prisionero, sin duda universal mas de filiación romancera en nuestro género; ahora bien, el *Romance del prisionero* difiere temáticamente de los corridos a los que se asigna el asunto subyacente del cautiverio, ya que aquél narra la experiencia del encarcelamiento con mirada subjetiva, centrándose en los padecimientos y la vida cotidiana en la prisión, mientras que en éstos predomina el anuncio de que el protagonista va a ser recluido –o trasladado, con mucha frecuencia– tras

su detención, o bien el relato de las causas que lo han conducido a ese estado. Por supuesto, el peso de la tradición del *lamento del prisionero* se hace notar en muchos de ellos, pero se expresa ante todo formulariamente con la despedida del personaje a seres y lugares queridos, y menos con referencia al sufrimiento personal y concreto de la condena; si en tales casos estaríamos ante un tema principal de prisionero, en los mayoritarios en el corrido el héroe no se define por ser un recluso, tratándose de una vicisitud que sirve para explicar su derrota (por mala suerte, traición, inexperiencia...) y enunciar sus expectativas, lo cual confiere al motivo del *cautiverio* carácter suplementario en tanto que tema subyacente que acompaña a los patentes del forajido-rebelde, del suceso criminal, del narcotráfico actual, etc.

El concepto de *fugitividad* resulta aún más delicado, no sólo porque, como se decía, la condición de forajido lleva aparejada la de fugitivo, prestándose a confusión con el asunto principal, sino también por su endeble naturaleza sustantiva<sup>434</sup>, que dificulta su inserción en el campo temático subyacente. Sin embargo, el matiz complementario que proporciona proviene, como en el caso anterior, de un motivo *de acción* –la huida– antes que calificativo, y ello porque, a pesar de su atribución implícita al héroe de los corridos de forajidos-rebeldes, en muchos no se explicita salvo en la mención de que el antagonista –el Gobierno– lo “anda buscando”; en cambio, en numerosos textos la huida goza de desarrollo narrativo, representando la habilidad de eludir la captura; en este sentido de victoria, como el cautiverio lo es en el de derrota, incido al proponer la escapada como tema subyacente, por más que connote asimismo un rasgo del héroe, la destreza o experiencia, de igual modo que otros actos implican cualidades esenciales<sup>435</sup>. El valor temático de este núcleo semántico se comprueba en su inclusión en ciertos títulos de corridos que celebran una fuga; aunque ello invite a tenerlo por asunto visible, el criterio de no clasificar los temas de acuerdo con las acciones concretas relatadas lo desplaza al plano subyacente, donde funciona por connotación.

---

<sup>434</sup> De hecho, “fugitividad” no lo recogen el DRAE ni otros diccionarios consultados –aunque sí pulula por la más permisiva Red–, lo que denota la prevalencia adjetiva del concepto.

<sup>435</sup> Naturalmente, el motivo narrativo de *huida* connota también la idea clave –y motivo– de la *cobardía*, aunque, excepto “Los trancoseños”, incluido en la antología subsiguiente, no he dado con corridos donde alcance rango temático, constituyendo tan sólo un motivo que sirve a la calificación puntual del antagonista, expresada, como se dijo, de modo casi formulario.



Un razonamiento análogo convendría aplicar al tema subyacente también doble de la **rebeldía/reivindicación de justicia**, cuyo primer elemento aparece en el asunto principal del forajido-rebelde, si bien, ya se ha dicho, debido a la voluntad de dignificar la figura del héroe del XIX, del que no siempre se denota tal cualidad y, cuando se hace, se trata de una rebeldía individual, excepto en contadas ocasiones. Pero más allá de ese primer tema visible, en el bélico revolucionario confluyen ambos matices, ya que el héroe atesora la rebeldía personal fundada en la valentía y la insurgencia social justiciera; asimismo, en los asuntos políticos y laborales la reivindicación de justicia es una constante ideológica que subyace al conflicto específico referido. Por lo tanto, a pesar de la obvia necesidad de ahondar en la posible diferencia entre las dos clases de rebeldía, individual y colectiva, y de que ésta es consustancial al héroe de los tipos temáticos principales, puede decirse que constituye un asunto subyacente a casi todos ellos, por lo que tiene de noción clave que se proyecta al ámbito ideológico más que al estrictamente temático.

En fin, es fundamental el tema latente de la **identidad**, explicitado en el motivo de *orgullo identitario* (“soy de puro Guanajuato”), pero connotado las más de las veces en la procedencia y proceder del héroe y sus oponentes, ya sea a escala local-regional o nacional (“no corran, *rinches* cobardes,/con un solo mexicano”). Por regla general, esta primera dimensión se exalta en los corridos de creación oral folclórica, donde el héroe lo es para una comunidad rural porque pertenece a ella y desafía a las fuerzas exógenas representadas por el Gobierno del estado-nación, mientras que el nacionalismo se enuncia en los textos revolucionarios, cuyos héroes se identifican con el pueblo mexicano; no obstante, las piezas de trasfondo nacionalista que tratan de la confrontación con EE.UU. se hallan en casi todos los tipos expresivos, temas y etapas del género, como ejemplifican los últimos versos citados, del paradigmático corrido decimonónico “Gregorio Cortez”, lo cual se debe, claro está, a que el conflicto local que se dirime en estas historias enfrenta a estadounidenses y mexicanos del *otro lado*, para quienes la cuestión de la identidad es prioritaria. Esta constituye un tema subyacente cuando se expresa simbólicamente en el relato de unos hechos conflictivos en los que el héroe representa los valores propios enarbolados y el oponente los defectos de lo ajeno; si se enunciara en términos ideológicos al margen de un suceso concreto, habría de considerarse asunto

principal, pero tal supuesto no se da en nuestro género, pues los pocos textos políticos de tipo expositivo plantean divergencias entre mexicanos, y los que abordan la dimensión internacional parten sin excepción de un conflicto; es más, una nutrida fuente de confusión genérica está en la consideración de corridos que se aplica a himnos políticos y canciones chicanas de añoranza y exaltación de la patria.

En suma, esta doble ordenación temática constituye una mera propuesta destinada a sortear las dificultades de las clasificaciones basadas sólo en los contenidos concretos del texto, para lo cual se ha partido de los elementos semánticos básicos, personajes y motivos, designándose los temas patentes conforme al carácter y la actividad de los protagonistas, y algunos subyacentes atendiendo a determinados motivos, que expresan ideas o acciones que las simbolizan, especialmente reiterados en los corridos. Aunque la complejidad teórica pueda lastrar el natural acercamiento temático, y a pesar del estado embrionario y valor orientativo de la propuesta, confío en su utilidad para, de un lado, sintetizar los variados asuntos presentes en el también variado corrido con arreglo a criterios esenciales, y de otro, señalar los lazos y continuidades entre los planos de contenido, desde el semántico textual hasta el ideológico contextual, pasando por este temático, cuyas unidades serían el texto mismo visto como un todo, y que conceptualmente integra en nuestro planteamiento metodológico, con el plano tipológico –de los subtipos genéricos–, el ámbito *metatextual*, cuya significación, si va más allá del texto, remite al propio terreno literario, a la teoría y clasificación de los textos.

### 6.3. Funciones

Con la reseña de las funciones llegamos en fin al ámbito *contextual*, que incluye los planos *funcional* e *ideológico*, cuyos elementos constitutivos, si bien presentes en el texto, se proyectan más allá del mismo, hacia la esfera social. Por *función* se entenderá aquí la intención comunicativa que se desprende de un corrido, variable semiótica definida no obstante, importa insistir, partiendo de los contenidos textuales, así como de su tratamiento formal. En cuanto a los primeros, es bien sabido que, por el origen folclórico del género y su posterior desarrollo en la cultura popular de masas, la intención del corridista es referir hechos o exponer asuntos de interés para su comunidad, siendo los temas de naturaleza sociopolítica; a pesar de la existencia de relatos en primera persona, y del predominio de los corridos centrados en un protagonista, su presencia en los textos obedece bien al desenlace dramático, cuyo sensacionalismo atrae a los oyentes, bien a que lo narrado puede servirles de ejemplo o modelo. Esta indefectible perspectiva social hace de las funciones un indicador clave para estudiar las significaciones del corrido. De otra parte, éstas no sólo se infieren del contenido: como se indicó en el epígrafe 3.3., existe cierta coincidencia entre ellas y los tipos genéricos, correspondiendo en principio la que llamamos *noticiera*, p. e., al corrido-crónica. En breve, los corrideros, para comunicar un mensaje dado, recurren tanto a contenidos acordes como a una determinada forma de expresarlos; comoquiera que la sistematización de los significados se presta a mayor subjetividad, para delimitar el plano funcional nos guiaremos pues, a grandes rasgos, por las variedades tipológicas.

Una primera función del corrido es la ***noticiera***, encarnada en las fórmulas introductorias de fijación espaciotemporal y síntesis argumental, y en el empleo constante de nombres propios y datos puntuales apreciables en los textos. Desde el ángulo semiótico, ya se apuntaron, al abordar los atributos genéricos (2.3.2), los vínculos de la intención informativa con el realismo en el corrido y la propensión a la verosimilitud, que suscita el que incluso los textos novelescos incluyan datos y cierta apariencia de realidad narrada. También se reiteraba allí que el corridero y su audiencia comparten interés por los asuntos de actualidad, lo cual ha suscitado la atribución al género de valor documental, en

calidad de testimonio directo de acontecimientos históricos; por lo mismo, se ha considerado casi siempre un vehículo noticiero, suerte de periódico musical sustitutivo de la prensa inaccesible para las comunidades iletradas.

Así como entonces, ante la deformación de los hechos en muchos textos, se dudaba de su valor histórico en sentido estricto, es preciso ahora aplicar reservas al marchamo periodístico, cuyo alcance ha de matizarse en términos funcionales. En efecto, la indudable tendencia al detalle informativo no supone que la intención principal sea noticiera, pues, si se observa el tratamiento de los datos, es manifiesto que su empleo se subordina a otros fines comunicativos en la mayoría de los casos, ya sea al de impresionar al público con apuntes tremebundos, que sirve a su vez a un designio moral y ejemplar, o bien a la función llamada aquí *propagandística*, en la que incluyo la vertiente moralista y otros aspectos abordados enseguida. Estas dos opciones de subordinación de lo noticiero corresponden a las concepciones vulgar y tradicional del género, respectivamente: en los corridos popularizantes, la información cobra tintes de crónica negra (que en México es *roja*) criminal, transmitiéndose el mensaje ideológico por medio de una aparente exclusiva sensacionalista; en los de concepción folclórica, la propaganda adopta la forma de la épica, lo cual explica la presentación fragmentaria y parcial de los hechos, ya que su valor es simbólico, conociendo la audiencia lo sucedido de antemano; McDowell, de quien ya se destacaba el concepto de “audiencia informada” a propósito de esta cuestión, lo clarifica desde la óptica funcional [1981: 47, 51]:

El propósito del corrido no es, como han supuesto algunos estudiosos, difundir noticias. Las noticias ya vuelan por canales menos formales como el chisme, la anécdota, etc. En términos generales, el corrido depende de una transmisión previa de la noticia; su propósito es interpretar, celebrar y, en última instancia, dignificar unos hechos que ya le son del todo familiares a la audiencia. [...] Esta tendencia no significa que los corridos carezcan de utilidad en tanto que documentos históricos. Antes bien, como todos los documentos de este tipo, el corrido es parcialmente opaco y requiere de una minuciosa descodificación.<sup>436</sup>

---

<sup>436</sup> “The purpose of the *corrido* is not, as some scholars have supposed, to convey news. News travels readily enough through less formal channels such as gossip, anecdote, etc. Generally speaking, the *corrido* depends on a prior transmission of news; its purpose is to interpret, celebrate, and ultimately dignify events already thoroughly familiar to the audience. [...] This tendency does not mean that *corridos* are useless as historical documents. Rather, like all such documents, the *corrido* is partly opaque and requires careful decoding”.

Por consiguiente, en el examen de los textos se indicará la función noticiera siempre que aparezcan datos relativos a sucesos reales, lo que sucede las más de las veces en el género, pero conviene tener presente que la inclusión de tales datos adquiere su sentido último en combinación con otros propósitos de mayor rango funcional, en particular el propagandístico; desde otro ángulo, esto permite afirmar que la significación del aporte informativo se funda tanto en su valor semántico como en el estilístico.

En la función denominada **espectacular** confluyen dos finalidades propias de toda literatura popular, y en especial de la narrativa, como son, por un lado, la de *entretener* al público, y por otro, la de *impresionarlo*, poniéndose el acento en lo dramático y sensacional; si el término puede resultar de entrada ambiguo, permite reunir en un solo concepto las dos facetas, en la medida en que el espectáculo es una diversión con la que se busca además el asombro de la audiencia. Aunque la función suela identificarse con los textos novelescos, donde prima la acción llamativa, ya se ha constatado que, si en éstos hay también apariencia de verosimilitud realista, en los cronísticos no falta el relato de hechos impresionantes y cruentos, de los que se deriva el tono trágico del género. Así pues, aunque de manera orientativa quepa asimilar cada función a una variedad subgenérica, la convivencia de lo noticiero y lo espectacular se da tanto en el corrido-crónica como en el corrido-cuento, incluso con relativa independencia del modo de creación y transmisión. La intención espectacular constituye entonces uno de los pilares funcionales del género, y no el signo de decadencia que muchos señalan en el corrido posterior a la Revolución, por entender que se aleja de otros propósitos más dignos a los que sirve en su *Edad Dorada*.

La intención llamada **propagandística** constituye, tomando a préstamo una expresión superlativa cara a los corrideros actuales, la *función de funciones*, por cuanto subyace casi sin excepción a las anteriores o supone la síntesis de la combinación entre ellas, y comporta además múltiples matices funcionales. La propaganda debe así entenderse en sentido lato, desde la explícita más bien política de los textos expositivos a la moral de los narrativos destinados a servir de ejemplo, pasando —ante todo— por la que se infiere de los épicos, cuyo fin último es ensalzar valores mediante la forja de un modelo de conducta.

El propósito valorativo proselitista se aprecia obviamente de la manera más nítida en los textos expositivos de contenido contestatario sociopolítico y los laudatorios de personajes y causas (cuyos tipos subgenéricos son el corrido-apología y el corrido-panegírico), que derivan ante todo de la décima, donde se denota la visión crítica frente a la impasibilidad del romance tradicional. Si estos textos son escasos, los narrativos vulgares procedentes del romance de cordel en que se relatan sucesos tremendos (pudiendo tratarse de corridos *crónica* o *cuento*) abundan como sabemos en el género, y en ellos se advierte con igual claridad el designio propagandístico de preceptos morales, más relevantes en términos semióticos que la información aportada sobre el hecho referido, y que el efecto espectacular, instrumento estético al servicio del fin ejemplar.

Pero la manifestación más interesante de esta función cardinal, tanto por su mayor sutileza en forma de connotación como por su prevalencia cuantitativa, se halla en el tratamiento *épico* de los corridos de forajido-rebelde y bélicos revolucionarios. Huelga subrayar que tampoco esta clase de intención propagandística está reñida con las precedentes, pues se ajusta al binomio *interés comunitario-entretenimiento sobrecogedor*. Aunque sea desde una óptica personal, los textos heroicos dan cuenta de hechos relevantes para su audiencia, exhibiendo cierta finalidad noticiera, y lo hacen al tiempo de modo hiperbólico. Ahora bien, lo relatado no cumple sólo un cometido informativo o espectacular, sino que se apunta asimismo a enaltecer una serie de valores constitutivos de las señas de identidad comunitarias, función acorde a la naturaleza folclórica del género que puede denominarse, para la variedad propagandística del corrido-crónica heroico y siguiendo de nuevo a McDowell, *conmemorativa*, término que emplea para caracterizar el discurso folclórico, ejemplificándolo en el corrido [1992: 409]:

La tarea del corrido no es transmitir noticias de última hora, sino más bien conmemorar sucesos ya conocidos, por algunos en detalle y prácticamente por todo el mundo a grandes rasgos. El corrido ofrece una matización artística de dichos sucesos, una interpretación "literaria" que orbita en torno a las escenas de discurso desafiante ubicadas en momentos clave del desarrollo de la trama. Los protagonistas emergen como figuras de proporciones épicas, prototípicos en su tenaz actitud de desafío y lealtad. En estas comunidades, la elevación al estatuto de héroe se ratifica por

medio de la canción, una poesía conmemorativa que se ajusta a los acordes evocadores de la melodía de la balada.<sup>437</sup>

A pesar de que McDowell se refiere al corrido tradicional de transmisión oral, la precisión de esta principal especie de la función propagandística es de igual modo aplicable a los textos vulgares de oralidad mixta y mediatizada, cuya audiencia constituye una comunidad que equivale a la nación. Por ello, los temas épicos florecen en los periodos decimonónico y revolucionario, cuando el contexto los favorece, ya sea para sustentar los valores de los rebeldes al poder porfirista, en clave individual pero remitiendo a la identidad rural, o los de la insurgencia política que conduce a la Revolución, los cuales se identifican al fin con los del pueblo mexicano.

Una última categoría funcional es la **reprobatoria**, contemplada más por armonía metodológica que por su relevancia en el género, pues no aparece casi nunca como función principal de un texto, complementando únicamente a las anteriores. Con “armonía” me refiero a que, habiendo tomado de referencia para este planteamiento funcional la clasificación tipológica, y establecido así un vínculo orientativo de partida entre el corrido-crónica y la función noticiera; el corrido-cuento y la espectacular; y el corrido-apología/panegírico y la función propagandística, procede hacer corresponder al tipo *corrido-invectiva* con un designio reprobatorio. Por lo demás, nótese que en los textos vulgares de impronta ejemplar se combina la promoción de preceptos morales con la crítica a las conductas que los vulneran, en las cuales suelen consistir las intrigas narrativas desplegadas al efecto; que en los cronísticos de tono épico el elogio de las gestas y el carácter del héroe puede ir acompañado del vituperio de sus enemigos; y que en los de carácter expositivo la defensa de una causa no excluye el ataque a la contraria o a quienes la representan. Asimismo, cabe recordar que la reprobación puede acometerse con tono grave y moralista o, con menor frecuencia pero mayor expresividad popular, mediante la ironía y la burla, sobre todo en los corridos narrativos heroicos.

---

<sup>437</sup> “The task of the corrido is not to relay fresh news, but rather to commemorate events that are already known, in their specific detail by some, in the broad outline by virtually everybody. The corrido offers an artistic shading of these events, a ‘literary’ interpretation that revolves around episodes of defiant speech at key moments in the unfolding plot. The protagonists emerge as larger-than-life figures, prototypical in their stubborn postures of defiance and allegiance. In this community, elevation to the status of hero is ratified through the device of song, a commemorative poetry set to the evocative strains of the ballad melody”.

En definitiva, en este plano funcional se establecen 4 funciones, cuyo reflejo aproximado<sup>438</sup> en los tipos subgenéricos no responde a una equivalencia pura, tratándose de una cuestión de grado combinatorio. Cada función tiene varios matices, que cabría discutir para designar subclases (como se ha hecho con la variedad *conmemorativa* de la propagandística), y se combina con las demás exhibiendo diversos grados de prevalencia, si bien destaca la propagandística, la más rica en elementos ideológicos y los medios expresivos que acarrea: El corridista puede mostrar una intención *noticiera*, usando recursos periodísticos y testimoniales; *espectacular*, para lo cual abunda en mecanismos superlativos, teniendo por objetivo entretener o impresionar al público; y puede también valerse de los temas abordados para emitir valoraciones, *propagandísticas* o *reprobatorias*, empeñando entonces su arte en convencer o aleccionar a la audiencia; pero, como línea de fondo, se aprecia siempre la voluntad de lograr la identificación del público con ciertos principios sociopolíticos y morales, a cuyo objeto sirven la información proporcionada, revestida del prestigio de lo objetivo; la veta sensacionalista y trágica, que graba los hechos y las lecciones que de ellos se extraen en la imaginación popular; y el tono épico, del que se deducen los mismos principios sin necesidad de explicitarlos, cifrándolos en la actitud modélica del héroe, a título conmemorativo. Si la convergencia de los propósitos comunicativos en el cardinal de la propaganda se lleva a cabo por medio de diferentes tratamientos formales, los contenidos se revelan aún más diversos, pudiendo no obstante sintetizarse en una finalidad *identitaria*, si no fuera porque la designación supone un deslizamiento a lo ideológico que no conviene a la nomenclatura funcional. Así, es preferible atenerse al término *propagandística* para la función nuclear en su conjunto, principal generadora de contenidos en el corrido, sin perjuicio de que pueda traducirse semánticamente su esencia a lo *identitario*. Al examen de los elementos ideológicos concretos que integran la identidad, o la visión del mundo en el género, se dedica el último epígrafe de la descripción panorámica.

---

<sup>438</sup> Téngase presente que en el plano tipológico se fijaron 5 clases, al entenderse que entre los corridos de predominio expositivo y tenor elogioso cabe distinguir los *panegíricos*, dedicados a personas, y las *apologías* de determinada causa; de este desdoblamiento se ha prescindido al delimitar la función propagandística, cuyos diversos matices de contenido y vías expresivas se han subsumido en esta cómoda categoría funcional multifacética.



## 6.4. Ideas y valores

Como se advertía desde la introducción, los aspectos ideológicos presentes en el corrido en general se abordan con menor detenimiento, pues su carácter popular y su predominante función semiótica propagandística hacen que los valores enarbolados resulten palmarios y universales, ofreciendo menor interés al investigador en sí mismos, a menos que se quieran estudiar los grandes temas sociales y filosóficos, para lo que el corrido no constituye una fuente particularmente fructífera, como sí lo es, en cambio, para el análisis del tratamiento de esos temas en un género literario mixto folclórico y popular, con todas sus implicaciones. Otra razón se halla en la existencia de numerosos estudios de enfoque sociológico que, si carecen del deseable contraste en los textos desde el punto de vista literario, son muy solventes y perspicaces; no alcanzando nuestro propósito ni competencia a hacer contribuciones decisivas en este terreno, bastará con ofrecer una síntesis de los elementos ideológicos más apreciables<sup>439</sup>. A tal fin, es preciso identificar los contenidos cardinales, ya sea en forma de motivos, temas o ideas, para contextualizarlos a continuación, lo que pasa por el escrutinio de su inserción en el marco sociohistórico donde se producen y, especialmente, de los modos de transmisión. Esto nos devuelve a la cautela ante las tesis de quienes ven en el corrido una obra del pueblo cuya ideología uniforme sirve para acreditar una versión particular de la historia y el carácter mexicanos, así como a la dicotomía entre la creación folclórica y la popular masiva: en ésta, el contenido ideológico resulta a la fuerza conservador por su función uniformadora y persuasiva del *statu quo* impuesto desde arriba, como se ilustró de la mano de Catalán a propósito del romance; en aquélla, se tiende igualmente al conservadurismo, pero de los valores específicos del grupo folclórico, lo que puede conferirle carácter marginal.

Así sucede en el corrido, donde los ideales promocionados en los textos de la variedad tradicional no difieren de los que se ensalzan en los de tipo vulgar, pues en ambos destacan la valentía, heroicidad, religiosidad, honradez, lealtad, el amor por la familia, etc. No obstante, su promoción cobra visos subversivos en el entorno folclórico, y sobre todo en el corrido épico, cuyos héroes, si

---

<sup>439</sup> En el análisis de los textos del *corpus* sí se lleva a cabo un examen más sistemático a partir de ciertos motivos identificados en el plano semántico (muchos de los cuales representan cualidades, ideas o acciones que las connotan) y su vinculación con los personajes.

defienden unos principios más o menos universales, lo hacen a título personal o en nombre de su comunidad rural, y siempre en oposición al poder central dominante: en efecto, los textos de forajidos decimonónicos, los revolucionarios antes del triunfo de la Revolución, los de tema cristero o los *narcocorridos*, que son en conjunto mayoritarios y los más representativos del género, exhiben una obvia excentricidad respecto del orden establecido. Esta, cabe añadir, no sólo se sustancia en la peculiar concepción y aplicación de los valores tradicionales comunes, sino también en la apología del único que no comparte de entrada con los temas vulgares, la rebeldía, y que constituye sin embargo una de las marcas distintivas de todo el género desde la perspectiva social<sup>440</sup>. Por ello, y al margen de que su expresión resulte asimismo la más singular e interesante literariamente, los aspectos ideológicos se examinan partiendo del carácter y la conducta del héroe del corrido primigenio, sin perjuicio de la referencia a otras modalidades subgenéricas y contextos, lo cual se hace en concreto atendiendo a dos nociones esenciales que aglutinan muchas otras, la valentía y la rebeldía, a cuya descripción se añade la de los valores tradicionales más comunes, y la de la cuestión de la identidad, en la que convergen en gran medida las demás ideas expuestas.

#### **6.4.1. La valentía**

La valentía es la virtud más constantemente atribuida a los héroes de toda literatura épica o narrativa, e incluso de toda sociedad en cualquiera de sus manifestaciones artísticas o sociopolíticas. Su prominencia en el corrido se ha constatado ya desde el nivel más básico del contenido textual, donde el motivo correspondiente es el más reiterado entre los caracterizadores de personajes, sólo superado cuantitativamente en ocasiones por ciertos núcleos semánticos que denotan una acción (balacera, muerte, desafío) pero connotan de todos modos la valentía. Lo mismo sucede en el plano temático, en el que, además de encarnar el tema subyacente por excelencia, impregna los asuntos principales más constantes, que, definidos por la actividad de los personajes, remiten ante todo a su proceder intrépido. Huelga añadir que esto se refleja con

---

<sup>440</sup> Digo “de entrada” porque, a pesar de su esencia conservadora, las piezas comerciales explotan a menudo el valor de la insurgencia, precisamente por el prestigio del corrido en tanto que género popular contestatario o “canción-protesta”.

nitidez en múltiples aspectos formales: p. e., en la medida en que los motivos de mayor recurrencia vienen expresados mediante fórmulas, muchas de las distintivas del género denotan (ser “hombre valiente”) o connotan (ser “gallo”, “con su pistola en la mano”, “se agarraron a balazos”) la valentía; asimismo, recuérdese que Paredes cifraba la “médula emotiva”, la esencia significativa del texto, en los parlamentos clave del héroe, en los que despliega, a través del desafío, su arrojo idiosincrático.

Más allá de la ubicuidad textual, conviene partir de la visión de M<sup>a</sup>. C. Garza en su “Fisonomía del héroe en el corrido mexicano” [1968: 13] para dotar de contexto a esta noción suprema:

Para el héroe de los corridos el concepto de su valor está en estrecha relación con el juicio de los demás. Necesita recibir muestras de aceptación que le sirvan para autoafirmarse y testimoniar su mérito, y toda circunstancia que lo hace aparecer como individuo de menor valía provoca una reacción de defensa. Ya que su escala de valores tiene como extremos la cobardía y el valor sin límites, él debe ser considerado en el nivel más alto. En cuanto a su hombría, es extremadamente susceptible, lo cual, unido a su agresividad, ocasiona riñas constantes. [...] Apoyado en la seguridad y la confianza que le dan la pistola y el alcohol, hace valer su razón y humilla a todo aquél que no piense como él; la demostración de hombría lo arrastra al duelo a muerte, en donde ninguna transacción es aceptable.

A la lectura de Garza cabe hacer dos objeciones: primera, que peca un tanto de psicologismo, perspectiva legítima pero acaso demasiado moderna, en el sentido de que convierte en afecciones o complejos mentales del héroe lo que pertenece a una cultura milenaria, patriarcal y violenta y así reprobable, pero que haríamos mal en plantear como tara individual en lugar de como sistema de valores imperante al menos hasta la Ilustración, cuando no hasta hoy; además, y esto es lo esencial, su severo juicio parece aludir más bien al protagonista pendenciero de los corridos de sucesos, donde se exalta la fiereza armada pero fuera del contexto épico, en el que el héroe podrá ser fanfarrón mas suele tener una causa al margen del mero deseo de medir sus agallas, enfrentándose a fuerzas regulares en un marco casi bélico, lo cual dista mucho de la reyerta de cantina. Con todo, las ideas y actitudes agudamente señaladas por Garza, que corresponden a los motivos cardinales del género (valentía, cobardía, desafío, pistola, agresión, muerte...), proporcionan las claves para matizar la noción de valentía apreciando una serie de conceptos conexos.

El primero que salta a la vista es el de la **violencia**, siendo evidente que la valentía se mide en el conflicto armado y que los héroes se rigen por la ley del más fuerte y tienen en la agresión física el principal resorte de su conducta. Por ello, así como el juicio de Garza se hace en exceso riguroso, tampoco puede comulgarse con el de M. Gutiérrez Ávila, quien, con enfoque regional y cultural muy específico, es el único en haberse centrado en el corrido como expresión de violencia, y que afirma: “El corrido no hace apología de la violencia; al desnudarla la previene cuando es dañina, pero la justifica cuando la considera útil. En este sentido cumple con la función indispensable y capital de regulador ideológico de la violencia” [1988: 15]. A mi entender, a menos que se trate de un marco legal, la justificación utilitaria de la violencia no supone su regulación sino su apología, limitándose en el género las denuncias a las reprobaciones de los temas vulgares de sucesos, donde no se critica el acto violento sino su alevosía o la transgresión de las normas, pues el mismo acto es encomiado por los narradores cuando, p. e., se trata de una venganza restauradora del honor. En todo caso, nótese que el planteamiento de Gutiérrez parece partir de nuevo del corrido sensacionalista, que canta sucesos en un contexto criminal corriente y no en el épico clásico; en éste, la violencia no está sujeta a comentario ni utilización partidista, siendo la forma de relación natural entre el héroe y su enemigo, al ser las gestas, por definición, hechos de armas. El axioma permite asimismo relativizar la importancia de las reflexiones en torno a la violencia como fenómeno identitario de México: la tradición épica desde, como mínimo, las guerras de Troya, y el contexto del Nuevo Mundo que dificulta el monopolio estatal o central de la violencia, indican que es una manera secular y ubicua de resolver los conflictos.

La valentía, además de violenta, es por supuesto viril, lo que conduce a la cuestión del **machismo**, no en el matiz actual de prepotencia hacia la mujer sino en el de la hombría en sí, la condición del macho enfrentado a otros machos en apoteosis de su virilidad, como apunta Garza y abordan de manera específica Mendoza en su artículo “El machismo en México al través de las canciones, corridos y cantares”, centrado en el folclor poético-musical y con profusión de citas, y Paredes en otro artículo contrastando el fenómeno en las culturas mexicana y estadounidense con apuntes sociológicos, históricos y literarios. Aunque Mendoza cifra al principio el interés del tema en que se

pueden “deducir de él algunas conclusiones acerca de nuestra idiosincrasia nacional” [1962: 75], lo universaliza a renglón seguido, o más bien lo ubica en la tradición hispánica (“es cuestión racial, más bien heredada de España”); Paredes discrepa por su parte, como acaba de hacerse aquí, del enfoque demasiado freudiano, y del nacionalista vinculado a éste al que también se viene objetando, i. e., de la discusión de los asuntos sociológicos universales desde una óptica radical o exclusivamente mexicana [1967a: 232-3]<sup>441</sup>:

Toda evaluación del machismo mexicano será incompleta si se ignora lo siguiente: Las actitudes fundamentales en las que se basa el machismo (y que tanto han inquietado a quienes se afanan en psicoanalizar al mexicano) son casi universales. Lo que puede distinguir al machismo mexicano no es la presencia de tales actitudes sino su innegable exageración; aún así, tampoco ésta es distintiva del mexicano, pues algo muy similar ha sucedido en un moderno y vecino país, los Estados Unidos.<sup>442</sup>

La observación de Paredes resulta útil no sólo para relativizar la especificidad del machismo mexicano, sino también para respaldar nuestra insistencia en examinar las cuestiones ideológicas a partir de su enunciación concreta en el corrido, como hacen él y Mendoza, quien señala el origen de la expresión literaria del machismo en “la *germanía*, el lenguaje de los *jaques*, los *jácaros* [...] En el Siglo de Oro español hubo abundancia de *jácaras*, que viene a ser el lenguaje poetizado de los *germanos*, el cual, partiendo del hampa, ascendió hasta los clásicos” [1962: 76]<sup>443</sup>. El folclorista pionero repara asimismo en la

---

<sup>441</sup> Por supuesto, es tan legítimo como natural que los pensadores aborden la idiosincrasia de su pueblo desde toda perspectiva; de hecho, la contextualización que también se viene aquí poderando consiste en ubicar los elementos universales de análisis en su tiempo y lugar. Aún así, el psicologismo del que discrepa Paredes es tendencia muy notable en la crítica mexicana, presente ya desde principios del siglo XX (lo cual resulta asimismo natural, ya que la identidad nacional empieza a pensarse y construirse entonces), pero singularmente llamativa desde que O. Paz publicara su formidable *El laberinto de la soledad* en 1950, decenio en el que aparece también el clásico de S. Ramírez *El mexicano: psicología de sus motivaciones* [1959]. Con ambos, sobre todo con este último, dialoga Paredes en el artículo que ahora se cita. Para una panorámica de los principales escritos sobre la identidad mexicana a lo largo de todo el siglo, véase la excelente antología crítica de R. Bartra, *Anatomía del mexicano* [2005].

<sup>442</sup> Aunque el original lo escribió Paredes en español, he manejado la versión inglesa recogida en su compilación de artículos de 1993, de modo que el pasaje citado es traducción mía y no coincidirá, claro está, con el de Paredes de 1967. Se omite por ello la habitual transcripción del original, que en este caso no lo es.

<sup>443</sup> Mendoza señala además que, en su ascensión literaria, el género llega a deparar “jácaras a lo divino”, afirmando: “La jácara literaria existió en México casi simultánea a los autores españoles del Siglo de Oro, siglo XVII. Entre los escritos de la Décima Musa [Sor Juana Inés de la Cruz] hallamos por lo menos una docena de ‘jácaras a lo divino’ intercaladas en los maitines de las fiestas que se celebraban en los conventos, junto con ensaladillas, coplas, tocotines, glosas, estribillos, loas, etc.; en las cuales se alude a la Virgen María, a S. Pedro Nolasco y a S. Pedro Apóstol, tratándolos exactamente como a jaques y valentones,

distinción tipológica que acaba de hacerse al hilo de las citas de Garza y Gutiérrez, contrastando el tratamiento épico popular genuino y el de tipo vulgar popularizante; su exuberante formulación merece larga cita, al constituir un ejemplo del estilo de la “crítica nacionalista”, y al tiempo una buena muestra de que ésta no siempre equivale a un análisis superficial divorciado de los textos, no por el pasaje en sí, sino por la sabiduría palpable en la vasta obra de Mendoza [1962: 75-6]:

Hay que hacer constar que existen dos clases de machismo, uno que podríamos llamar auténtico, caracterizado por verdadero valor, presencia de ánimo, generosidad, estoicismo, heroísmo, bravura, religiosidad ante la muerte, afán de lucha, desafío al peligro, temeridad, audacia y atrevimiento probados; pero existe otro, sólo de apariencia, falso en el fondo, que oculta cobardía y miedo, solapados con exclamaciones, gritos, balandronadas, bravatas, soflamas, palabrería, en suma, que no corresponde con la realidad; aquel que ante el peligro se achica y ante la muerte se amilana. Superhombria que cubre un complejo de inferioridad. El pueblo mismo ha logrado la división separando la paja del grano, poniendo a un lado el verdadero valor y al otro el ficticio. Así, en sus canciones, corridos, coplas, cantares, valonas, etc., se pueden encontrar dos grupos bien delimitados: el de los *valientes* y el de los *braveros*; es decir, que los primeros marcan la pauta del verdadero macho, el varón, el hombre de arrestos, en tanto que los segundos se caracterizan por la jactancia, el desplante y las apariencias.

Paredes, que discute en profundidad el artículo de Mendoza, disiente en lo terminológico, apuntando que “lo que llama auténtico machismo no es tal cosa. Es simplemente valentía, celebrada en las canciones folclóricas de todos los países” [1967a: 216], e indicando que la voz *macho* no se halla en casi ningún corrido anterior a 1940; ahora bien, concuerda en distinguir el valiente del fanfarrón, situando la expresión literaria de éste en “las décimas impresas las dos últimas décadas del siglo XIX en hojas sueltas” [Ibíd.: 217], que, subraya, tienen carácter burlesco; en cambio, “la bravata mexicana se vuelve seria cuando empieza la Revolución, pasando entonces de la décima al corrido” [Ibíd.: 218]. Aunque menciona de pasada que la expresión de hombría existe desde el periodo prerrevolucionario, la afirmación resulta sorprendente, habida cuenta de que Paredes ha estudiado, antes y mejor que nadie, el héroe decimonónico y el enunciado de su valentía mediante estos alardes verbales; ello puede deberse al incómodo hecho de que, siendo innegable la diferencia

---

haciéndolos aparecer como bravos y provocadores, aunque siempre dentro del estilo religioso” [Ibíd.]. El maestro cita profusamente jácaras, valonas y diversos cantos donde se observa esta fascinante conversión a lo divino, que, como se verá, ha dejado cierta huella en el corrido.

ideológica entre el héroe y el bravucón, que se traslada al ámbito semiótico y así al genérico o tipológico del corrido, en el estilístico se da una práctica identidad, pues la expresión de la hombría, ya sirva a una causa admirable o a la mera provocación, es semejante en todo el género, precisamente por el prestigio de esas proclamas de arrojo viril entre la audiencia, que se hacen paradigmáticas por su carácter formulario<sup>444</sup>.

Otro elemento muy ligado al modo que tiene el hombre violento de ejercer su valentía es la **pistola**, cuya relevancia ideológica se ha comprobado en su condición de motivo prominente, expresado mediante la fórmula más célebre del corrido, y en su potencial caracterizador del héroe, del que es casi un apéndice. Precisamente, no faltan tampoco quienes ven en ella un símbolo fálico, lo cual tiene sin duda refrendo en la cultura hispánica, donde “pistola” designa coloquialmente el miembro viril. Pero más interesante resulta la visión materialista que ofrece Paredes en el artículo recién citado, donde explica el tránsito del secular cuchillo a la pistola por la producción, exportación y uso masivos de armas de fuego impulsados por EE.UU., que incide en México de manera determinante cuando se configura el corrido, unas décadas después de que S. Colt inventara su legendario revólver (1838), como se constata en la famosa estrofa de “Cananea”: “Me agarraron los *cherifes*/al estilo americano:/ como era hombre de delito,/todos con pistola en mano”. Pero, si se quiere incidir en el simbolismo, es preferible, atendiendo a los textos, remitir a la religiosidad, pues, mientras que el fetichismo sexual no se explicita, desde el primer corrido (“Decía Mariano Reséndez/con aquella voz divina:/‘No me queda más amparo/que Dios y mi carabina’”) hasta el actual (“Trae una 45,/sea de noche o sea de día;/aparte de en Dios eterno,/nomás en ella confía”)<sup>445</sup> el arma se asimila a la divinidad, o se subordina sólo a ésta en la escala de valores.

El desempeño violento de la valentía desemboca natural y habitualmente en la **muerte**, tanto más porque, según explicitan Garza y Mendoza con sus distintos enfoques, el ideal del valor se lleva hasta sus últimas consecuencias,

---

<sup>444</sup> Dado que se han ofrecido ya abundantes ejemplos de estos parlamentos, y que podrán observarse muchos más en la antología subsiguiente, se omiten aquí. Pero cabe recordar la apreciación de Martínez López de la soledad que entrañan: “Este tipo de interlocución es particularmente propio del héroe que, rodeado de gente, habla en soledad, sin esperanza o deseo de respuesta, porque es el hablante marginado [...] o porque está a las puertas de la muerte, ocasión en que el corrido prefiere el soliloquio inmanente, cerrado” [1979: 87].

<sup>445</sup> Chalino Sánchez, “El coyonceño”. La primera cita es, claro está, de “Mariano Reséndez”.

cifrándose en la actitud que debe adoptarse ante la muerte, que McDowell califica a su vez con la noción de “muerte honorable” [1981: 53]. En efecto, la expresión más constante del coraje en el corrido pasa por la de la *temeridad*, por mostrar desapego a la vida, que se pone en juego a poco que el individuo se sienta amenazado, y se sustancia en el contenido de buena parte de los desafíos del macho bravo; en este sentido, recuérdese que el concepto de “médula emotiva” lo ilustra Paredes en la estrofa de “Benjamín Argumedo” donde el general exhibe su arresto a la hora de su fusilamiento (“Oiga usted, mi General,/yo también fui hombre valiente,/quiero que usted me fusile/en público de la gente”), matiz que también formula Mendoza con entusiasmo mortífero (“donde el valor se aquilata y se muestra en todo su esplendor es en los momentos supremos de la ejecución, frente a un pelotón de soldados” [1962: 83]) y que no se halla sólo en los héroes de la Revolución, sino en la pose de todo valiente, como se aprecia en la del bandido Martín Herrera: “Se murió como los hombres,/y al llevarlo iba cantando;/los hombres, cuando se mueren,/nunca andan poniendo bando” [Mendoza, 1954: 211].

Al igual que a propósito del machismo, existe una fuerte tendencia entre la crítica a singularizar la relación del mexicano con la muerte, que en este caso tiene fundamentos más sólidos en virtud del culto que a ella se profesa en México y de la llamativa naturalidad con que se la encara, hecho que apunta Garza en su estudio “La muerte en la poesía popular mexicana” en clave de crueldad, que “se apoya en una destructividad muy intensa y en un desprecio profundo por la víctima; a esto se une el deseo de restarle importancia, pues se habla de la muerte en términos comunes, indiferentes, que no llevan consigo ningún rasgo emocional de tipo negativo” [1970: 407]. Con todo, parece más ecuánime acogerse en este punto al planteamiento de Paredes acerca del machismo, esto es, que la singularidad mexicana no estriba tanto en un trato único en el mundo con la muerte como en su expresión especialmente intensa, que se comprueba, además de en las manifestaciones artísticas y culturales de todos conocidas, p. e., en las palabras citadas de un pacífico estudioso como Mendoza, en el enunciado cotidiano “se murió”, empleado no en alusión a una muerte natural sino a un asesinato, o en la famosa máxima popular “la vida no vale nada”. Por ello, en los textos del corrido apenas hay rastro de postura existencial, siendo las expresiones lacónicas mucho más frecuentes que las



sentencias graves sobre la cuestión; incluso en el ámbito religioso, las invocaciones constituyen antes fórmulas derivadas de la costumbre que signos de preocupación trascendente; y otro tanto sucede con las moralejas, donde la muerte es más vehículo del ejemplo que objeto central de reflexión.

De otro lado, la muerte ostenta en el género significados y funciones que van más allá del servir de rasero de la valentía. En los corridos de sucesos, se incide en la común fascinación morbosa por lo trágico y los desenlaces fatales que explota toda literatura popular de masas y se refleja en los temas sobre catástrofes, accidentes y crímenes horrendos; en estos últimos, además de a la función espectacular de causar impacto en el público, la muerte sirve a la propagandística de preceptos morales por medio del ejemplo, como acaba de recordarse, lo que supone su tratamiento ambivalente, ya que tiene un valor negativo cuando la causa un transgresor de las normas (un parricida, un asaltante...), y positivo si es producto de una acción considerada justa, p. e., la venganza del marido burlado o de cualquier hombre ofendido; en la misma subespecie temática se incluye el corrido de *braveros* señalado por Mendoza, en el cual, si no media traición ni ventaja, el asesinato no es visto con malos ojos por entenderse que el ejecutor defiende su honor frente a un agravio o, simplemente, su reputación de hombre valiente; desde la perspectiva contraria, el perdedor del duelo, que puede ser el protagonista, se juzga asimismo un valiente de final honorable, de quien se dice que “le toco la de perder” o “la mala suerte”, en lamento fatalista pero no acusatorio de cobardía.

Si en este corrido de *braveros* la valentía vuelve a imponerse a la muerte en la escala de valores, ello se debe a que, a pesar de la imagen de ejemplo moral juicioso que se trasmite, se trata tan sólo de una medición de la bravura que se enmascara de otras razones. Por el contrario, en el corrido épico genuino la significación de la muerte trasciende la del coraje, en la medida en que el héroe, valiente verdadero, arriesga la vida por la defensa de ciertos principios, cualesquiera que sean, de modo que, cuando sucumbe, se convierte no en víctima sino en mártir de una causa, con todo el potencial ideológico que esto implica, sobre todo si se encontraba en inferioridad de condiciones, como suele ser el caso. G. Hernández traza en este sentido un interesante paralelismo [1997: 105]:

Es posible observar el martirio de Jesucristo como un paralelo al fin trágico que sufre el héroe corridístico, [...] representado convencionalmente como víctima que, como en el ejemplo cristiano, sufre de injusticia y crueldad, es objeto de persecución, se le hiere y hostiga inmisericordemente y, a pesar de la calumnia y de la traición, agoniza y muere serenamente, consolado sólo por quienes tienen fe y amor por él. [...] Este antecedente cristiano provee al héroe del corrido de una presencia extraordinaria, ya que su muerte se juzga un sacrificio insensato que provoca, además de profundo dolor, la aversión a la crueldad de sus asesinos.

La asociación, que lleva el doble sello de agudeza y audacia a las que nos acostumbrara Hernández, podrá juzgarse forzada, pero es sin duda ilustrativa del potencial simbólico de la muerte en el corrido, que además no se limita al de tenor épico, pues el tipo de predominio expositivo de la *elegía* tiene en la muerte del protagonista la razón y resorte de su despliegue ideológico.<sup>446</sup>

#### 6.4.2. La rebeldía

El otro gran valor que configura el arquetipo heroico del género es la rebeldía, que guarda estrecha relación con la valentía y los elementos conexos señalados, y que, en términos de significación social e ideológica, reviste casi mayor importancia. Como se recordará, Mendoza ya señalaba este binomio nuclear al situar el nacimiento del corrido en “el último cuarto del siglo XIX, cuando se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista”, que constituye “el principio de la épica en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas” [1954: xv]. En el mismo apartado histórico sobre el periodo decimonónico del género (4.2.2) se citaban también ampliamente las observaciones de Paredes acerca del carácter del héroe original, basadas en buena medida en las variedades de su condición de insurgente, que convendrá retomar al abordar este aspecto, para lo cual, por lo demás, seguiré fervorosa y

---

<sup>446</sup> Fenómeno vinculado digno de mención es el suicidio, de cuya presencia en el género se han ocupado sólo G. Berrones e I. Vidales, proporcionando hasta cinco versiones de otros tantos corridos que lo abordan, siendo el más conocido “Pancho Treviño” (Jesús B. González, ca. 1940), a los que se suma el más reciente “El Tahúr” (Adolfo Salas), interpretado por Los Tigres del Norte. Para decirlo con los investigadores, “si el suicidio es un acto indigno y el corrido lo exalta, pudiera parecer una contradicción de la narrativa corridística, porque dentro de la escala de valores es un acto reprochable. [...] Pero el suicidio es muerte. Y la muerte es una constante trágica del género. De ahí que los anteriores ejemplos nos hagan considerar el tema como algo extraordinario e incidental”, que se explica porque “se convierte en un pretexto para ilustrar otros valores”, como el amor fraternal, la dignidad, la valentía y el honor [2006: 59]; al margen de los valores subyacentes, los móviles del suicidio son en estos textos el mal de amores, la culpa o la desesperación por las deudas contraídas en el juego.

tal vez abusivamente el incomparable estudio de E. Hobsbawm *Bandidos*,<sup>447</sup> no sin antes recordar asimismo que la rebeldía goza de una intensa presencia en los planos básicos del contenido textual, encarnando un motivo de considerable recurrencia expresado a menudo mediante fórmulas y, sobre todo, definiendo tanto el tema principal y primero del forajido-rebelde como uno subyacente de amplio alcance.

La rebeldía en el corrido supone la radical defensa de los propios principios a escala tanto individual como colectiva, y el desafío a los representantes de toda norma e institución que se juzguen nocivas o equivocadas. Hobsbawm, que comienza su estudio señalando esta naturaleza conflictiva, (“al desafiar a los que tienen o reivindican el poder, la ley y el control de los recursos, el bandolerismo desafía simultáneamente el orden económico, social y político” [1969: 19], se ocupa en primer lugar de la cuestión del **poder**, sobre todo desde una óptica política<sup>448</sup>, mas sin descuidar la significación sociocultural que implica la disputa de ese poder por el forajido: “Los bandidos, por definición, se resisten a obedecer, están fuera del alcance del poder, ellos mismos son ejercitadores potenciales de poder y, por tanto, rebeldes en potencia. De hecho, el significado (italiano) original de la palabra *bandito* es un hombre ‘declarado fuera de la ley’, por las razones que sean” [Ibíd.: 24-5]. Dado que la insurgencia representa una lucha por el poder, integra la esencia del héroe épico, ya que la pugna conlleva su valentía desafiante y es, claro está, de carácter violento y desenlace casi siempre mortal<sup>449</sup>.

---

<sup>447</sup> Aunque centrado en el bandolerismo social, Hobsbawm acomete una profunda disección de la figura del forajido en todas sus dimensiones (política, socioeconómica, cultural y simbólica) y, a pesar del enfoque universal, no sólo las claves aportadas resultan perfectamente aplicables a México sino que, en su apabullante despliegue de ejemplos procedentes de todas las zonas y culturas del mundo, aborda con frecuencia y profundidad el caso particular mexicano.

<sup>448</sup> “Para comprender el bandolerismo y su historia debemos verlo en el contexto de la historia del poder, es decir, el control por parte de los gobiernos u otros centros de poder (en el campo principalmente los dueños de la tierra y el ganado) de lo que sucede en los territorios y entre las poblaciones sobre los que pretenden ejercer el control. Este control se limita siempre a territorios y poblaciones concretos, ya que hasta hoy todos los estados o pretendientes del poder, incluso los imperios más poderosos, siempre han tenido que coexistir con otros que se encuentran fuera de su alcance. [...] El bandolerismo como fenómeno de masas, es decir, la acción independiente de grupos de hombres violentos y armados, aparecía sólo donde el poder era inestable, estaba ausente o había fallado. [...] En tales momentos, caudillos independientes de hombres armados podían entrar en el mundo del poder verdadero ellos mismos, del mismo modo que en otro tiempo clanes de jinetes y asaltantes nómadas por tierra o por mar habían conquistado reinos e imperios” [Ibíd.: 24, 29].

<sup>449</sup> Ma. L. de la Garza ha abordado singular y profundamente el poder “en los corridos actuales de migración y narcotráfico a la luz de la filosofía de Paul Ricoeur, en particular de su fenomenología del ‘hombre-capaz’” [2005: 43].

Con independencia del alcance de la acción rebelde del héroe, i. e., del grado de desafío al orden político implícito en dicha acción, ésta tiene siempre lugar en un contexto **rural**, coordinada tan obvia que no precisa de mayor discusión desde una perspectiva meramente socioeconómica, pero que tiene implicaciones no menos obvias para el estudio del corrido tradicional como vehículo de expresión de comunidades aisladas de los centros urbanos de poder y enfrentadas ideológicamente (o, cuando menos, culturalmente) a éstos en la dialéctica de marginalidad y uniformidad señalada al tratar el folclor. Como indica Hobsbawm, “la mayoría de la gente del campo desde la invención de la agricultura, la metalurgia, las ciudades y la escritura (por ejemplo, la burocracia) ha vivido en sociedades en las cuales se ve a sí misma como grupo colectivo aparte e inferior al grupo de los ricos y los poderosos”, de manera que “el bandolerismo hace que el rechazo potencial de la inferioridad sea explícito” [1969: 20] y, cabe añadir, simbólico, lo que explica el enaltecimiento del forajido en nuestro género de origen folclórico y la percepción que tiene de aquél la sociedad rural donde actúa: “Lo esencial de los bandoleros sociales es que son campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina y son considerados por su gente héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso personas a las que admirar, ayudar y apoyar” [Ibíd.: 33].

Mas las raíces rurales del forajido-rebelde no comportan, a pesar de que Hobsbawm lo califique a menudo de “campesino”, que sea ésta su ocupación, en el sentido de *labrador*; como bien explica el mismo historiador, el campesino convencional está atado a su tierra, trabajo y familia, con lo que carece de la movilidad inherente al bandidaje: “Lo que hace a los campesinos víctimas de la autoridad y de la coacción no es tanto su vulnerabilidad económica cuanto su inmovilidad” [Ibíd.: 46]. Así, preguntándose “¿quién se hace bandido?” de acuerdo con este criterio de movilidad (al que suma el de la necesaria juventud, que comparte casi la totalidad de los forajidos célebres del mundo), designa tres categorías: el “proletariado rural”, es decir, los campesinos sin tierra propia o ajena que labrar, que abundan en las zonas agrarias superpobladas y son “movilizables”; quienes “no quedan integrados en la sociedad rural y se ven forzados por tanto a formas de vida marginal”, entre los que cuenta “los siervos

escapados, los libres arruinados, los que huían de las fábricas señoriales o estatales, de la cárcel, del seminario, del ejército”, en particular estos últimos (“soldados, desertores y ex militares”); y quienes, aun estando integrados en la economía rural, tienen “empleos que quedan al margen de la rutina de trabajo corriente y de la esfera inmediata de control social”, como, sobre todo, los vaqueros, pero también “los hombres armados y guardias de los campos, cuya función no consiste en trabajar, los ganaderos, carreteros, contrabandistas, titiriteros [...] Para muchos la montaña es su medio ambiente, donde no entran señores ni labradores” [Ibíd.: 47-50]. En efecto, ya se dijo que Paredes veía el origen social de los héroes de la etapa inicial del corrido en los guerrilleros activos contra la intervención francesa (1862-7), a cuyo término muchos de ellos “se habían rebajado al bandidaje”, lo que provocó la represión rural de las fuerzas gubernamentales; así, “fueron los hombres que se echaron al monte escapando de las medidas represivas de Díaz quienes se convirtieron en los primeros héroes del corrido en México”, entre los que destaca al “peón rebelde, el indio desplazado y el lépero urbano” [1958a: 136-7]. Recuérdese asimismo que, a propósito de la geografía del género, señalé que las áreas de mayor tradición y producción eran las regiones serranas donde prevalece el vaquero o el forajido armado –y montado– frente al campesino de tierras bajas y, por supuesto, la gente de ciudad.

Ahora bien, más allá de estos perfiles sociales, Hobsbawm incide en “otra categoría de bandidos potenciales, que en algunos aspectos es la más importante; la pertenencia a ella es individual y voluntaria, aunque bien puede superponerse a las otras. Consiste en los hombres que se niegan a asumir el papel social manso y pasivo del campesino sometido; los testarudos y recalcitrantes, los rebeldes individuales. Son, según frase familiar a los campesinos, ‘los que se hecen respetar’” [1969: 51]. Estamos aquí pues ante la médula del héroe rebelde primigenio del género, y ante el fundamento de su simbolismo, pues el corrido tradicional, a pesar de su contenido sociopolítico, es ante todo un canto legendario a estas figuras insurgentes y bravías. Hobsbawm resalta este aspecto con sumo detalle, y en términos semejantes a los que se vienen empleando para caracterizar al héroe corridero; de hecho, ejemplifica la afirmación recién citada en el caso de Pancho Villa, para decir a continuación [Ibíd.: 52]:

Estos hombres establecen su derecho a ser respetados frente a todo aquel que venga, incluyendo a los restantes campesinos, se levantan y luchan, y al hacerlo usurpan la función de sus “mejores” que, como es el caso en el sistema estamental clásico de la Edad Media, tienen el monopolio de la lucha. Pueden convertirse en los duros, que manifiestan su rudeza con fanfarronerías, con el porte de armas, palos o porras, con un traje original y estrafalario y con unas maneras y un vestir que simbolizan la dureza. [...] El equipo<sup>450</sup> de *vaquero* de los ganaderos mexicanos que se ha convertido en el vestido clásico de los *cowboys* del oeste, y los equipos más o menos equivalentes de los *gauchos* y *llaneros* de las mesetas sudamericanas [...] son otros tantos ejemplos de símbolos similares de insumisión en el mundo occidental. [...] El ropaje de un pendenciero rural es un código que proclama: “este hombre es indomable”.

Esta simbología de la insurgencia basada en el atuendo y la conducta guarda un claro paralelismo con la de la valentía que albergan las bravatas del héroe en el corrido; además, así como éstas no son patrimonio exclusivo del valiente *genuino*, sino comunes a toda representación de coraje, la rebeldía esencial se superpone, como dice Hobsbawm, a las varias razones del forajido. Por ello se discrepaba ya en el apartado histórico de la distinción que hace Paredes del héroe del corrido fronterizo, individualista e insumiso, frente al de México central, donde el género habría arrancado “con un periodo no heroico, sino proletario. Los primeros héroes de corridos roban a los ricos para repartir entre los pobres, revelando su conciencia de clase inicial” [Ibíd.: 137]; la discrepancia es doble, pues, aparte de que la heroicidad, hecha de valerosa insumisión, se da en todo forajido-rebelde más allá de los matices de su contexto social, la presencia en el género del tipo del “bandido generoso” que destaca Paredes es harto modesta, y no caracteriza desde luego al héroe decimonónico, como se apuntó entonces y se detallará enseguida.

Antes, importa considerar otros dos perfiles relevantes del forajido, en los que Hobsbawm no se detiene mucho por ser ajenos al del bandolero social que centra su atención, pero sobre los que apunta aspectos pertinentes al caso del corrido, cuyo héroe puede encajar en dichos perfiles. El primero es el de los “barones ladrones”, los nobles rurales empobrecidos que, si solían quedar al servicio de los ricos en calidad de guardias o “matones”, podían convertirse en proscritos en determinadas circunstancias; al margen de éstas, y aunque no fueran mayoritarios en el contexto original del que se nutren los contenidos de

---

<sup>450</sup> Por “equipo”, probablemente *equipment* en el original, debe entenderse *atuendo*, o tal vez, como se ha denominado al motivo multifacético correspondiente en nuestro método analítico, *pertrechos*, en el sentido de *equipamiento*, más que “equipo”.

nuestro género, “podemos imaginar que el noble fuera de la ley tiene más posibilidades de entrar en el reino del mito y la balada populares: a) cuando llega a formar parte de un movimiento general de resistencia de una sociedad arcaica contra gentes venidas de fuera o contra una conquista extranjera; o b) cuando la tradición de rebelión campesina activa contra la injusticia señorial es débil” [Ibíd.: 53]. El primer supuesto concuerda con la idea de Paredes sobre el origen de los héroes iniciales del corrido, ya que los guerrilleros populares durante la intervención francesa pertenecían en buen número a una nobleza<sup>451</sup> rural decadente sin grandes cargos en el ejército regular; de hecho, algunos de los corridos decimonónicos más célebres, como “Macario Romero” o “Demetrio Jáuregui”, cantan a descendientes de notables regionales, aunque sus hazañas sean alardes de valentía sin más; pero esto resulta aplicable asimismo a los rebeldes de la frontera que el folclorista pretende distintos de los del centro de México: p. e., el contrabandista pionero Mariano Reséndez provenía de una familia acaudalada de la región fronteriza y, al margen del móvil económico de sus gestas, simboliza tanto el rechazo a la anexión de Texas por los EE.UU. como la rebeldía frente al lejano y corrupto gobierno central de Porfirio Díaz. El segundo supuesto, que miembros de la élite local encabezen algún tipo de revuelta justiciera en pro de los pobres, no parece darse en el México del siglo XIX, aunque sí, claro está, en la Revolución, pero ya a escala nacional y en defensa de principios universales que, si favorecen al campesinado, no se sustentan en la especificidad rural.

La otra clase de forajido que Hobsbawm excluye del bandolerismo social es la de “los criminales procedentes de las ciudades o de grupos de vagabundos que existían en los intersticios de la sociedad rural sin pertenecer a ella”; a diferencia de los bandoleros sociales, que “no son heterodoxos en ningún sentido” y “comparten el sistema de valores de los campesinos corrientes”, “los criminales son casi por definición gentes de fuerza que constituyen su propia sociedad separada, cuando no una antisociedad de ‘descarriados’”, al punto de que “generalmente hablan su propio lenguaje especial”, mientras que los

---

<sup>451</sup> Dado que Hobsbawm estudia el bandolerismo desde la Edad Media y presta gran atención a Europa y China, sus alusiones a la nobleza son literales; en cambio, en nuestro contexto mexicano, debe incluirse entre los “nobles”, además de a las familias aristocráticas venidas de España, a las de criollos acaudalados, en particular las de terratenientes, lo cual es por lo demás natural, siendo el origen de la nobleza europea las concesiones de tierra y bienes a los mejores guerreros al servicio de los monarcas.

bandidos rurales “no hablan ningún tipo de argot sino simplemente una versión del dialecto campesino local” [1969: 54-5]<sup>452</sup>. Por tanto, este tipo de rebeldes no protagonizan los corridos épicos originales, sino los vulgares de sucesos que refieren sus fechorías a modo de ejemplo reprochable, a menos que, como en el caso de los “barones ladrones”, sus actos comporten una aureola justiciera: “cuando por una u otra razón el bandolerismo social estaba en decadencia o había desaparecido, era probable que se idealizaran y confirieran los atributos de Robin Hood<sup>453</sup> a los ladrones criminales, especialmente si concentraban sus energías en atacar a mercaderes, viajeros ricos y otros que no gozasen de grandes simpatías entre los pobres” [Ibíd.: 57].

La lectura que hace Hobsbawm de estos perfiles proporciona la clave para abordar la figura del forajido-rebelde en la variedad tradicional del corrido, que se extiende a todo el género, a saber, que por encima del contenido concreto del acto de rebeldía, el carácter insurgente es un valor cardinal en el universo ideológico del corrido, siendo su tratamiento en los textos simbólico antes que político; dicho de otro modo, la rebeldía no es un rasgo instrumental al servicio de una causa ideológica dada, sino sumo principio ético, y así ante todo puntal de una identidad, aunque, por supuesto, ésta se articule en una ideología. Ahora bien, este sustrato ideológico, unido a las circunstancias históricas que acompañan el nacimiento y desarrollo del género, han propiciado una interpretación del héroe rebelde que incide en su proyección sociopolítica, la cual debe matizarse, siempre de la mano de Hobsbawm, atendiendo al

---

<sup>452</sup> La observación tiene un nítido reflejo en el corrido, en cuya fase inicial folclórica, y a pesar de la procedencia de las bravatas del lenguaje de *germanía* señalada por Mendoza, no se halla un argot específico del valiente más allá de las expresiones populares rurales; en cambio, en el corrido de narcotráfico contemporáneo, la condición delictiva de los héroes y la difusión del género por los siempre censores y puritanos medios de comunicación de masas, han suscitado la creación de un vocabulario particular para designar las drogas, las armas y muchos otros elementos relacionados con la actividad.

<sup>453</sup> Los traductores de la obra de Hobsbawm traducen siempre “Robin Hood” por “Robín [sic] de los bosques”; aparte de que la acentuación aguda no corresponde a la de la voz inglesa, “de los bosques” es la traducción comercial de la película *The Adventures of Robin Hood* (1938) (*Las aventuras de Robin de los bosques*), que ha persistido en otros títulos pero no se emplea en la tradición inglesa como sobrenombre del héroe ni la utiliza Hobsbawm en el original, según he constatado. “Hood” es el apellido, apareciendo en algunas baladas antiguas como “Hode”, si bien podría aventurarse que existe un guiño al atuendo de Robin, su capucha (*hood* en inglés), aunque no he encontrado refrendo a tal hipótesis. En todo caso, en aras de la fidelidad al nombre y la tradición originales, me permito la corrección en las citas donde aparece Robin. Aprovechando este apunte sobre la traducción, nótese que los términos *crime* y *criminal*, a menudo traducidos por “crimen” y “criminal”, significan antes “delito” y “delincuente/delictivo”, por más que aquí, siendo todos los bandidos delincuentes, convenga calificar de “criminales” a los que en principio carecen de (buena) intención social y matan por codicia y a sangre fría.



componente legendario característico de un género literario de origen folclórico y fuerte impronta épica como es el corrido.

Perfilados el contexto y los motivos conducentes al bandidaje en general, el historiador identifica tres clases de *bandido social*. La más relevante y universal es la del “ladrón noble”, cuyo prototipo es Robin Hood y que aquí se ha llamado también “bandido generoso” por ser la denominación más común en México, existiendo incluso un corrido actual titulado así. En el periodo decimonónico, a pesar de la citada opinión de Paredes, sólo en algunas versiones de “Heraclio Bernal” se encuentran, hasta donde sé, versos explícitos de generosidad social del héroe (“él no robaba a los pobres,/antes les daba dinero”), lo que no impide apreciar la recepción de otros aspectos del prototipo en la enumeración que hace Hobsbawm de los que conforman su *imagen*: “1) el ladrón noble inicia su carrera fuera de la ley no a causa del crimen [delito] sino como víctima de la injusticia, o debido a la persecución de las autoridades por algún acto que éstas, pero no la costumbre, consideran criminal [delictivo]<sup>454</sup>; 2) ‘corrige los abusos’; 3) ‘roba al rico para dar al pobre’; 4) ‘no mata nunca si no es en defensa propia o en justa venganza’; 5) si sobrevive, se reincorpora a su pueblo como ciudadano honrado y miembro de la comunidad; 6) es ayudado, admirado y apoyado por su pueblo; 7) su muerte obedece única y exclusivamente a la traición, pues ningún miembro decente de la comunidad ayudaría a las autoridades en su contra; 8) es –cuando menos en teoría– invisible e invulnerable” [Ibíd.: 59]. Salvo el principal punto 3º ya discutido, y el 5º, cuya ausencia en el corrido se debe al reducido índice de supervivencia de los héroes, y a que, de todos modos, la brevedad de los textos no permite trazar su biografía completa, los restantes son explícitos y reiterados en la caracterización del forajido-rebelde, e incluso de los valientes que protagonizan temas de sucesos en cualquier edad del género, sobre todo el recto proceder en defensa propia o por justa venganza, la traición como causa única de su derrota y, por eso mismo, su halo de imbatibilidad.

Si Hobsbawm acierta a identificar estos rasgos comunes a la imagen del forajido noble, no por ello se deja deslumbrar por su fuerza simbólica; antes

---

<sup>454</sup> Para ilustrar esta afirmación, Hobsbawm vuelve a tomar el ejemplo de Pancho Villa, quien se convirtió en fugitivo, según se suele afirmar, tras vengar la violación de su hermana por un terrateniente.

bien, limita tajantemente el alcance político, no digamos ya revolucionario, de la acción y pensamiento de estos rebeldes primitivos [Ibíd.: 72-3]:

En realidad, no son revolucionarios, ni sociales de ningún otro tipo, aunque el verdadero Robin Hood simpatiza con las aspiraciones revolucionarias de “su” gente [...] su objetivo es relativamente modesto. No protesta por el hecho de que los campesinos sean pobres y estén oprimidos. Intenta establecer o restablecer la justicia “a la antigua usanza”, es decir, el juego limpio dentro de una sociedad de opresión. Corrige los abusos. No busca la organización de la sociedad dentro de la libertad y la igualdad. [...] El “ladrón noble” tradicional representa una forma sumamente primitiva de protesta social, quizá la más primitiva de todas. Es un individuo que se niega a doblegar su espalda, eso es todo.

La ausencia de ideología política en el héroe genuino del corrido resulta aún más obvia en el segundo tipo de bandido social indicado por Hobsbawm, el de *los vengadores*, que, a diferencia del tipo *noble*, abunda en nuestro género. El estudioso no esconde su sorpresa ante la existencia de bandoleros que, contradiciendo la imagen de moderación en la violencia atribuida al bandido social gracias al mito de Robin Hood, “no sólo practican el terror y la crueldad hasta un extremo que no puede explicarse simplemente por la sola reincidencia, sino que además este terror forma parte de su imagen pública. Son héroes no a pesar del pánico y el horror que inspiran sus acciones, sino debido en cierto modo a ellos” [1969: 75-6]. Esta clase de forajido constituye entonces una forma aún más primitiva de insurgencia, si es que hay un ápice de ella en su conducta, enraizada más bien en la cultura de la violencia y el sistema de valores tradicional, como indica Hobsbawm al contrastar los conceptos de justicia y venganza: “No se trata tanto de hombres que eliminan los abusos como de vengadores, de brazos ejecutores; su atractivo no es el de agentes de la justicia, sino el de unos hombres que demuestran que incluso los pobres y los débiles pueden ser terribles” [Ibíd.: 76]. El predominio de la ideología tradicional en estos casos, que vacía de contenido social los actos insumisos de los héroes, los sitúa también prácticamente fuera de la épica original del folclor, como el propio historiador se plantea a continuación: “No es fácil decidir si hemos de considerar a estos monstruos públicos un subtipo especial del bandolerismo social. El mundo moral al que pertenecen (y que se manifiesta en las canciones, poesías y coplas escritas sobre ellos) contiene tanto los valores del ‘ladrón noble’ como los del monstruo”. En nuestros

términos literarios, la combinación del encomio de virtudes nobles tradicionales con la fascinación apologética por la crueldad y la violencia puede sólo significar que las formas poéticas y musicales a las que alude Hobsbawm pertenecen a la literatura popular de masas, lo cual, traducido al corrido, equivale a decir que el tipo del vengador se da primordialmente en los textos sensacionalistas de sucesos (crímenes justicieros por celos y honra, duelos y venganzas entre valientes o pendencieros)<sup>455</sup>, o en los corridos comerciales postrevolucionarios sobre bandidos inventados (“El Ojo de Vidrio”, “El Mano Negra”), que cabe en rigor adscribir al tema del forajido-rebelde pero que, carentes de propiedades informativas o ejemplares, constituyen una emulación de la épica propia de dicho tema que carga las tintas en la faceta terrible del héroe<sup>456</sup>. Este es sin duda propenso a la violencia y la ferocidad incluso en la variedad heroica tradicional, mas no hay en él excesiva saña y sí las bondades inherentes al “ladrón noble”, tanto las personales (templanza, defensa propia, etc.) como las colectivas (rebeldía con causa, símbolo comunitario...).

La tercera clase de bandido social es para Hobsbawm la del *guerrillero*, que califica con el nombre de *haiduk* por centrar su estudio en los rebeldes de los Balcanes, donde recibían tal nombre, que considera “la forma más elevada de bandolerismo primitivo, la que más se acerca a un foco permanente y consciente de insurrección campesina” [1969: 90]. Esto no se debe a una disposición contestataria inicial frente al sistema, ya que, como en los demás casos, “los motivos que inducían a los hombres a convertirse en haiduks no eran ni la ideología ni la conciencia de clase [...] Si hemos de guiarnos por las baladas y cantos que constituyen una de las fuentes principales para nuestro conocimiento sobre este tipo de bandolerismo, el motivo era estrictamente económico” [Ibíd.]; y tampoco obedece a su pertenencia convencional al capesinado, siendo la mayoría vaqueros o ganaderos seminómadas, a menudo al servicio de “señores, a los que proporcionaban combatientes a cambio de un reconocimiento de hombres libres”, y que, como tales, “se sentían superiores y trataban con desprecio a los campesinos serviles, pero constituían un foco de atracción para los rebeldes y fugitivos”, lo que hacía “extraordinariamente difícil

---

<sup>455</sup> Recuérdese que ello no siempre equivale a una factura literaria *vulgar*, por la procedencia de algunos temas del romance de ciego, recreados tradicionalmente en la oralidad.

<sup>456</sup> Caso extraordinario de ficción legendaria es el de Joaquín Murrieta, del que también se ocupa Hobsbawm, pero cuyo canto épico apenas es un corrido, a pesar de llamarse así.

distinguir entre el ladrón y el héroe, entre lo que los campesinos podían aceptar como ‘bueno’ y condenar como ‘malo’” [Ibíd.: 89, 92]. Así, lo que convierte a esta clase de forajidos en la de mayor proyección rebelde es su encaje en el movimiento de liberación nacional frente al Imperio turco [Ibíd.: 92]:

En los Balcanes [el haiduk] es un bandido nacional, de acuerdo con determinadas normas tradicionales, a saber, defensor o vengador de los cristianos en contra de los turcos. En tanto que luchaba contra el opresor su imagen era positiva, por muy negras que pudieran ser sus acciones. [...] A diferencia del “ladrón noble”, el haiduk no necesita la aprobación moral a nivel individual; a diferencia del “vengador”, la crueldad no es su característica esencial: se le tolera por los servicios que rinde al pueblo.

Además del tránsito de lo local a lo nacional, de la insurgencia delictiva rural a la guerrilla defensora de la patria y la fe, la amplitud rebelde de estos forajidos hechos soldados reside para Hobsbawm en su carácter colectivo, ya que “sus caudillos varían” y, si “algunos son más famosos y más nobles que otros, ni la existencia ni la fama de los haiduks dependen de la reputación de un hombre solo”, constituyendo “una comunidad de héroes socialmente admitida”, lo cual se comprueba en el hecho de que “los protagonistas de los ciclos de baladas de haiduks no son los hombres que fueron caudillos famosos en la vida real, sino personajes anónimos” [Ibíd.: 93].

El contexto del primer corrido épico se asemeja al de los haiduks descritos por Hobsbawm, según se ha visto en el apunte de Paredes sobre el origen de los héroes de la resistencia a la intervención extranjera; sin embargo, y aunque el mismo Paredes afirma, p. e., la existencia de un ciclo de corridos –perdidos– dedicados a Juan N. Cortina, militar, político y forajido, todo en uno, que luchó contra la anexión de Texas por EE. UU., esta clase de héroe apenas se da en el género en el siglo XIX, en parte porque se consolida una vez culminado el grueso de las luchas nacionales de México, que se extienden hasta la muerte de Maximiliano (1867), y en parte porque, al contrario que en las baladas balcánicas, en el corrido prevalecen los héroes individuales, sin perjuicio de que algunos puedan liderar guerrillas e inscribir su acción en un movimiento de insurgencia política que exceda los límites del ámbito rural<sup>457</sup>.

---

<sup>457</sup> Es el caso de Heraclio Bernal, que secundó o encabezó varias sediciones en toda Sinaloa, lo que tal vez explique su mayor fama y el excepcional énfasis que los corridos sobre su figura ponen en su condición de *bandido generoso*, es decir, social.

Durante la etapa revolucionaria en el siglo XX, las circunstancias propician, como se ha reiterado, la convergencia del forajido-rebelde y la revolución de principios universales a escala nacional, que encarna por antonomasia la figura de Pancho Villa pero se halla en numerosos ejemplos, lo cual ha dado pie a que buena parte de la crítica haya identificado la rebeldía del héroe corridero con la puesta en práctica del ideal revolucionario; así, p. e., L. Aubage ha visto en ello una eclosión de protagonismo colectivo, un tránsito de una épica individualista y decimonónica, en la que “las masas no han logrado todavía un nivel suficiente de organización y de conciencia” a otra del pueblo en la que “la colectividad es el personaje central, y a cuyos problemas se subordina la figura del héroe tradicional” [1977: 37]. Esta evolución distingue sin duda el contexto social del corrido revolucionario, pero lo cierto es que ni tan siquiera en este periodo dejan de prevalecer los protagonistas individuales y sus gestas, aunque su tratamiento literario sea un instrumento para forjar, en efecto, una identidad nacional popular.

Sin embargo, ni el aumento de la conciencia colectiva ni la participación del forajido en la Revolución permiten considerarlo un verdadero revolucionario en su concepción política convencional, como precisa una vez más Hobsbawm al recordar que “no es corriente que los grupos bandoleros se conviertan en movimientos revolucionarios ni que lleguen a dominarlos”, debido a sus “limitaciones tanto técnicas como ideológicas”, de manera que “el bandidismo suele participar como un aspecto de una movilización múltiple y con conciencia de ser un aspecto subordinado de las mismas, salvo en un sentido: el de proporcionar combatientes y jefes” [1969: 122]. El contraste entre la notable contribución a la acción y el distanciamiento ideológico se explica por el carácter rural tradicional del forajido (y de los cantos y poemas, como el corrido, en los que se ensalza), razón por la cual abundan “los bandidos de liberación nacional”, sobre todo si “el movimiento de liberación nacional hunde sus raíces en la organización social tradicional”; en cambio, “es más difícil para los bandidos integrarse en movimientos de revolución social y política que no estén primordialmente orientados contra la dominación extranjera, y no porque tengan más dificultad para comprender, al menos en principio, los eslóganes de libertad, igualdad y fraternidad”, sino porque tales ideas “están asociadas con la gente de ciudad, la gente educada [...] es decir, con fuerzas normalmente

hostiles o incomprensibles para los campesinos atrasados". Hobsbawm admite excepciones, destacando precisamente la de Villa, quien "quizá, de todos los bandidos profesionales del mundo occidental, ha sido el que ha tenido una carrera revolucionaria más distinguida" [Ibíd.: 125-6], lo que no le impide hacer un lúcido diagnóstico de la significación ideológica y revolucionaria de la figura de Villa, que contrasta con la de Zapata [Ibíd.: 130-1]:

Políticamente, los bandidos eran incapaces, como hemos visto, de ofrecer una alternativa real a los campesinos. Además, su posición tradicionalmente ambigua entre los hombres de poder y los pobres, como hombres del pueblo pero desdeñosos hacia los débiles y los pasivos, como fuerza que en tiempos normales operaba en el interior de la estructura social y política existente o en sus aledaños más que contra ella, limitaba su potencial revolucionario. Podían soñar una sociedad libre de hermanos, pero la perspectiva más obvia de un bandido revolucionario era la de convertirse en un terrateniente, como la nobleza. Pancho Villa acabó como hacendado, recompensa natural de todo aspirante a caudillo latinoamericano [...] Y, en cualquier caso, la vida heroica e indisciplinada del salteador no predisponía demasiado a los hombres ni para el universo organizativo duro y sombrío de los luchadores revolucionarios ni para la legalidad de la vida posterior a la revolución. [...] Más aún: la revolución mexicana tenía dos componentes campesinos importantes, el movimiento típico de base bandolera de Pancho Villa en el norte, y la agitación agraria de Zapata, completamente ajena al universo de los bandidos, en Morelos. En términos militares, Villa desempeñó un papel incomparablemente más importante a nivel nacional, pero no cambió ni la estructura de México ni la del propio noroeste, patria de Villa. El movimiento de Zapata fue enteramente regional, su dirigente fue muerto en 1919 y sus fuerzas militares no dieron demasiado resultado. Sin embargo, éste fue el movimiento que inyectó el elemento de la reforma agraria en la revolución mexicana. Los bandidos produjeron un caudillo potencial y una leyenda que tiene la virtud de ser la del único líder mexicano que intentó invadir el país de los gringos en el curso de este siglo. El movimiento campesino de Morelos produjo una revolución social, una de las tres que merecen este calificativo en toda la historia de la América latina.

En suma, la primordial rebeldía, virtud intrínseca del héroe del corrido de tenor épico en todas sus épocas, recibe en el género un tratamiento más bien personal, cifrándose en la actitud libertaria e insumisa de los personajes que defienden su derecho valiente y violentamente a título individual, de manera que, en términos ideológicos, constituye ante todo un referente simbólico de carácter ético antes que sociopolítico en el sentido de revolucionario, o, si se prefiere, su dimensión ideológica remite a la resistencia de la cultura tradicional rural, folclórica, frente al poder político y económico urbano de las clases acomodadas e instruidas. La coincidencia de la Revolución mexicana con la eclosión del prestigio y difusión del género no modifica esta circunstancia, pues

las grandes figuras revolucionarias se retratan según el modelo del valeroso forajido-rebelde del siglo XIX, el héroe épico clásico<sup>458</sup>; y, por supuesto, los textos novelescos facticios sobre valientes que surgen avanzado el siglo, una vez que desaparece el contexto bélico propicio al relato de gestas, imbrican valentía y rebeldía en la caracterización de los personajes desde una óptica personal, existencial, sin consideración de la insurgencia política, a menos que se trate de guiños a la retórica revolucionaria con intención comercial o de identificación más sociocultural que política.

Ahora, importa añadir que lo antedicho no significa que valores como la **libertad**, o la **justicia e igualdad sociales**, aspiraciones que han movilizad o al pueblo mexicano desde la Independencia hasta la Revolución, no se den en los contenidos del género; simplemente, apenas se expresan en la variedad narrativa que engloba los principales tipos y asuntos genéricos y es la distintiva del corrido, aunque sí ocasional e implícitamente en algunos temas políticos a partir de los años veinte, donde se mezclan pasajes narrativos y expositivos, producto de la absorción de la décima por nuestro género y la adopción de éste como formato popular de divulgación propagandística; p. e.: “La agrupación agrarista,/con voluntad muy resuelta,/se le opuso al dictador/en valiente acción directa”.<sup>459</sup> Cuestión distinta es la aparición de estos y otros valores políticos en numerosos textos expositivos también a partir de la etapa revolucionaria, que, debe reiterarse una vez más, no pertenecen al corrido, tratándose de himnos y canciones sobre todo, aún cuando puedan llevar “corrido” en el título, p. e. en el “Corrido de [Plutarco Elías] Calles”, canción firmada por Felipe Flores sobre el presidente mexicano [Avitia, 1997, IV: 5], donde encontramos estrofas como “La libertad en la prensa,/pensamiento y religión,/son garantías en el hombre/que da la Constitución”.

---

<sup>458</sup> Si el ejemplo de Villa, sin duda el héroe más cantado de la Revolución, puede considerarse excepcional por su condición previa de forajido, otros muchos protagonistas que son militares de carrera o líderes políticos reciben el mismo tratamiento épico articulado en torno al binomio valentía-insurgencia; recuérdese asimismo que los corridos *cristeros* son de factura tradicional, y sus héroes del mismo corte que los decimonónicos, al punto de que las referencias a la causa ideológica se limitan a alguna invocación religiosa o un mero apunte al conflicto al modo folclórico, es decir, dirigido a una audiencia informada que no precisa de datos ni discusión de ideas, interesándose ante todo por la lectura épica de los hechos. Cabe también recordar que en el periodo revolucionario persisten textos sobre forajidos-rebeldes rurales que expresan la idea tradicional de la rebeldía, la cual incorporan incluso muchos corridos de sucesos.

<sup>459</sup> “Centro ejidal de Rancho Nuevo” [Avitia, 1997, IV: 25]

Por lo demás, las ideas en los textos expositivos varían obviamente según la causa a la que pertenecen el corridista y su audiencia, dándose consignas de muy distinto signo (conservadoras, revolucionarias, socialistas, sindicalistas, agraristas, cristeras), en cualquier caso tangenciales a la ideología tradicional enunciada en el corrido; ello se comprueba en el hecho de que, en las piezas donde se alterna el relato con la exposición ideológica, las virtudes personales del héroe convergen con los principios políticos colectivos, exaltándose por ejemplo la hombría en el marco de los conflictos fronterizos con EE.UU. (“¿Qué pensarían, ay, los americanos/que nuestro suelo pretenden conquistar?/Si ellos tienen muchísimos cañones,/los mexicanos tienen lo principal”) o la sublevación contra la injusticia pero con un criterio sustentado en los valores primarios relacionados con la muerte y la valentía.

En este contexto puede señalarse también la **crítica**, función o mecanismo expresivo antes que contenido ideológico concreto, pero que emana de la rebeldía en tanto que conducta, constituyendo así un valor en el género, que está naturalmente vinculado al universo temático sociopolítico, y representa un rasgo de modernidad literaria donde se funden lo subjetivo y lo objetivo. El enfoque crítico y valorativo prima en los textos propagandísticos y laudatorios, donde suele arremeterse contra la causa contraria, y en los que denuncian abusos por parte de quienes detentan el poder o de los grupos ideológica y materialmente antagonistas. Un ejemplo típico del periodo revolucionario.<sup>460</sup>

Van haciéndose temibles / esos infames pelones  
atropellando familias, / incendiando poblaciones.

Dicen que son muy valientes, / se burlan de su trabajo,  
han fusilado inocentes, / de esos que no dan trabajo.

Dicen que los federales / tienen mucha disciplina;  
les sirve *pa* seguir males / y dejar pueblos en *ruina*.

Como se ve, la impronta crítica no procede necesariamente de composiciones cultas o profesionales que marginan el estilo poético popular, ni tampoco se ejerce de forma objetiva prescindiendo de los valores radicales, a los que no se renuncia en ningún tipo de discurso, según se apreciaba en la expresión de la actitud desafiante en el corrido citado sobre la intervención estadounidense.

---

<sup>460</sup> “Salida de los gachupines de la ciudad de Torreón” [Mendoza, 1954: 46]. Los “pelones” son los soldados del ejército regular de Porfirio Díaz.



La labor crítica se acomete ocasionalmente mediante el **humor**, que, como ésta, constituye un recurso expresivo y no un contenido en sí, pero que merece mención en el marco del valor multiforme de la rebeldía, pudiendo extraerse conclusiones de corte ideológico. Como se apuntó, en los textos tradicionales el humor se practica en el tono burlesco común a la literatura popular, casi siempre para denigrar al enemigo del héroe, ya sea por este mismo o por el narrador, tachándolo de cobarde (“Eran quince voluntarios/que de Santiago salieron;/once fueron los valientes/y cuatro los que corrieron”)<sup>461</sup>; como también se dijo e ilustró al tratar la décima, estos enunciados burlones insertos en la retórica del desafío y enraizados en los valores tradicionales se trasladan más allá del contexto del conflicto armado entre hombres bravíos, a los temas revolucionarios donde hay tramos de invectiva política (“Ahora sí, borracho Huerta,/harás las patas más chuecas/al saber que Pancho Villa/ha tomado Zacatecas”). Así, la vertiente irónica más sofisticada que hubiera de proceder de la décima satírica no se halla en el corrido narrativo, tradicional o vulgar, épico o de sucesos, y sólo rara vez en el minoritario de tipo expositivo de asunto político; sin embargo, en los textos contemporáneos aquí estudiados se ve que los corridistas, de extracción popular, han afinado sus instrumentos epigramáticos e incorporado la ironía crítica tanto en las piezas narrativas como en las expositivas, acaso porque arremeten contra sistemas cuya legitimidad es difícil de cuestionar abiertamente, y porque su misma causa —el contrabando— tampoco goza de buena prensa, lo cual propicia referencias más veladas y metafóricas, el recurso a refranes y dichos, y el empleo de una jerga propia para expresar los desafíos burlones, que entrañan el valor de la rebeldía al constituir envites al orden establecido.

---

<sup>461</sup> “Tragedia de los voluntarios” [Avitia, 1997, IV: 27].

### 6.4.3. Ideas y valores tradicionales

Junto al cardinal binomio valentía-rebelde, el corrido expresa una serie de valores tradicionales, que aparecen con menor intensidad y frecuencia y no resultan tan distintivos por su generalidad en la literatura popular y expresiones socioculturales de toda clase. Uno de los más recurrentes es la **religiosidad**, presente en todas las variedades del género desde sus inicios y expresada especialmente con las conocidas invocaciones y exclamaciones formularias, tanto en los textos sensacionalistas y ejemplares procedentes del romance de cordel como en los de forajido-rebelde, ya que, como apunta A. González, “aunque los personajes del corrido finisecular han roto el orden establecido, ya sea social o familiar, [...] difícilmente rompen con la religión, valor casi paradigmático [...] uno de los pocos nexos de unión que conservan con lo establecido” [1999: 87-8]. Ya se ha señalado que estas invocaciones obedecen ante todo a un afán tremendista, o, al menos, al realce de la acción narrativa, y parecen fundarse en la costumbre expresiva antes que en la voluntad de abordar lo religioso en un plano trascendente. No obstante, en el paralelismo sugerido por G. Hernández entre la muerte del héroe y la de Jesucristo, o en el señalado vínculo que se establece en algunos textos entre Dios y el arma, asoma la hondura religiosa, como también en las despedidas e intervenciones de ultratumba de los héroes al final, donde suele mencionarse el tránsito a la otra vida, celestial o infernal, y tal vez en la misma actitud ante la muerte, sustentada en el desprecio por la vida –propia y ajena- y la convicción de que la valiosa es la eterna, que se alcanza gracias a una conducta heroica.

La **familia** es otro referente ideológico de nutrida recurrencia en los textos del corrido, siendo como vimos formularia en las codas donde el héroe o el narrador lamentan la derrota del primero (“ya agarraron a Cortez,/ya terminó la cuestión,/la pobre de su familia/la lleva en el corazón”), o cuando éste se despide de sus allegados antes –o después- de expirar (“adiós, mis queridos padres/y mi amada Marcelina”)<sup>462</sup>. Mas la familia es también, como sabemos, fuente de conflictos, y de los más terribles cantados en el género, por influencia del romance tanto tradicional, algunos de cuyos temas hunden sus raíces en

---

<sup>462</sup> En el estudio del corrido contemporáneo se verá cómo en los panegíricos a personajes que sólo se caracterizan sin que participen en un relato, es motivo formulario el amor por la familia (“quiere mucho a su familia”; sus padres/mujer/hijos son “toda su adoración”).

las tragedias clásicas, como vulgar, en el que ciertos pecados y maldades alcanzan su mayor potencial sensacionalista en el seno familiar. Por supuesto, en ambos casos tiene lo relatado proyección ideológica más allá del tono trágico; p. e., en el varias veces citado “El hijo desobediente”, al motivo tremendo de la maldición y el testamento lacrimógeno del hijo se superpone la cuestión de las relaciones paternofiliales, y en particular de la autoridad del padre, como nos ilustrara M<sup>a</sup>. C. Garza, cuestión que subyace asimismo en “Delgadina” al nefando incesto; y lo mismo sucede en los textos vulgares que abordan el antiquísimo tema del enfrentamiento fratricida, casi el único contexto en el que los compositores parecen anteponer los lazos de sangre a la defensa del derecho propio y su valerosa imposición frente a cualquiera.

Con todo, en el universo familiar es la **madre** quien detenta el papel central en términos significativos, debido a la fuerza de la tradición mariana en México, trasladada a la Virgen de Guadalupe, como observa M<sup>a</sup>. C. Garza al trazar la fisonomía del héroe del corrido, quien “quiere a su madre con matices de fe religiosa, pues la identifica con la Virgen. La madre y la Virgen son los únicos afectos que tiene, [...] se convierten en seres protectores que están a su lado, lo mismo cuando pelea que cuando está a punto de morir” [1968: 16]; en las despedidas del héroe a su familia, la madre se evoca más frecuentemente que el padre, los padres en conjunto, y aún que la esposa y los hijos; asimismo, el motivo del *triste lamento* tiene su expresión formularia típica en “su pobre madre lloraba”<sup>463</sup>, y es ella quien vela al héroe o lo acompaña en sus últimos momentos las más de las veces. Junto a este papel simbólico, su figura reviste asimismo la máxima autoridad, ya que sus consejos expresan sabiduría, a la que debe plegarse el héroe: “Así como la mujer debe obedecerlo a él, él debe obedecer a su madre incondicionalmente. El valor que tiene ante otros hombres, que lo lleva a morir matando, desaparece cuando la madre lo castiga, lo regaña, lo maldice. Muchas tragedias ocurren porque el hijo, o la hija, no escuchan las advertencias de su madre, que ha presentido el peligro” [Garza, *ibíd.*: 15]. En efecto, aparte de su inclusión en el tema germinal del hijo desobediente, donde el conflicto se da con el padre, el motivo-tema de la *maldición* suele tener por protagonista a la madre en sus reelaboraciones en el

---

<sup>463</sup> Una variante reveladora de esta fórmula es “su pobre esposa [u otro personaje] lloraba, / su madre con más razón”.

género, y ya se ha indicado la relevancia de las fórmulas “su madre se lo decía” y “como le dijo su madre”, que enuncian respectivamente la premonición y la confirmación de la misma una vez acaecida la tragedia por desoír el hijo los consejos, teniendo la segunda una variante más explicativa: “los consejos de una madre/no se han de oír comoquiera”. En suma, y a pesar del machismo y la visión patriarcal predominantes en el corrido, sus héroes profesan una veneración por la madre que excede la órbita cristiana del culto a la virgen-madre para insertarse en las antiguas culturas de los pueblos del Mediterráneo y el Oriente Próximo, y cuya intensidad expresiva en México es tal vez sólo parangonable a la de Italia y su adorada *mamma*<sup>464</sup>.

En el orbe familiar debe considerarse también el matrimonio, o simplemente la pareja, lo que lleva a examinar la cuestión de las **relaciones amorosas**. La observación de Menéndez Pidal de que “los cantares de gesta eran poesía señorial, de guerra y vida pública; el amor se quedaba para la poesía cortés y burguesa”<sup>465</sup> es aplicable al corrido fundacional épico, donde no hay héroes enamorados ni desvelos pasionales, limitándose la presencia de la pareja a alguna alusión a la “querida”/“amada” del protagonista, o al apuntado memento de la esposa en las situaciones de peligro o muerte. En los temas de sucesos

---

<sup>464</sup> En este punto es obligado mencionar el clásico de M<sup>a</sup>. Herrera-Sobek *The Mexican Corrido. A Feminist Analysis* [1990], donde, aparte del feminista, adopta un enfoque psicologista partiendo de la noción de arquetipo de Jung, cuyo examen enriquece no obstante al entenderlo configurado asimismo por “la tradición literaria occidental, la ideología patriarcal, la estructura social de clase y el contexto histórico en el que aparecieron las canciones” [1990: ix]; de todo ello resulta un bien documentado y desarrollado estudio sociohistórico al que sólo cabe objetar, desde la perspectiva literaria, el refrendo algo endeble en los textos, y ello a pesar de que no puede afeársele un desentendimiento de la forma, a la que se aplica remitiendo a los grandes expertos (de Duvalier a McDowell pasando por Mendoza y Paredes) y, a diferencia de tantos sociólogos e historiadores, citando autores y piezas correctamente y analizándolas con rigor; sin embargo, acaba sucumbiendo a la conveniencia de su enfoque: p. e., tras reconocer que el colosal *corpus* de 3.000 textos manejado contiene tanto corridos como canciones, ello no le impide valerse de estas últimas para ilustrar sus tesis sobre el *corrido*, procediendo incluso a analizar algunas de la Revolución como “La Adelita” o “La Valentina” aún después de excluirlas explícitamente del género. En todo caso, de los cinco arquetipos femeninos que identifica, tres los encarna la madre: el de la “buena madre”, la “*mater dolorosa*” o plañidera que expresa formulariamente el *triste lamento* y aporta la carga emotiva cuando muere el héroe; el de la “madre terrible”, que subdivide en tres clases, la “maldecidora” típica y principal, mas también la “Casandra”, la que advierte del peligro, quien no es terrible por eso sino por “acompañar sus premoniciones de estrictas prohibiciones” [Ibíd.:24]; y la “madre cruel”, subtipo inspirado en el corrido de “Belem Galindo”, donde la madre es empero malvada con su nuera, siendo así su crueldad la de la suegra, lo cual es culturalmente muy distinto; por último, está el arquetipo de la “madre-diosa” protectora, que Herrera-Sobek define a partir del recién señalado vínculo de la madre con la Virgen de Guadalupe, pero del que traza una historia más amplia remontándose a la Antigüedad clásica y los mitos rurales de la madre-tierra.

<sup>465</sup> *La epopeya castellana a través de la literatura castellana* [1959: 107]. Citado por Herrera-Sobek [1990: 1].

hallamos empero, por la conocida influencia del romance de ciego y las piezas tradicionales que calaron en México y se han examinado (*Bernal Francés, Delgadina*, etc.), los típicos relatos de celos y honra, de adulterio y engaño, cuyo denominador común es la defensa de los preceptos morales vigentes en la sociedad patriarcal tradicional por medio del ejemplo que proporcionan las historias narradas, en las que se quebranta la norma y se produce o exige una reparación, casi siempre a guisa de venganza; así, los valores de justicia, o más bien de ajusticiamiento, orgullo y posesión o autoridad viriles son los verdaderos protagonistas de los escasos temas de amor, casi sin excepción desgraciado y con desenlace fatal, como corresponde a su contexto siempre conflictivo. Precisamente debido a éste, no hay tampoco en el género la carga de erotismo de los romances tradicionales amorosos, ni explicitud sexual, salvo, como indica McDowell [1981: 63-4], indirectamente en cierta burla del enemigo que hace el héroe desafiante tachándolo de hijo suyo, lo que vale tanto como decir que su padre es un cornudo, su madre una adúltera, y él un hijo ilegítimo: “¡Entrenle, *rinches* cobardes,/que el juego no es con un niño!/ ¿Querían conocer su padre?/Yo soy Jacinto Treviño”.

Huelga decir que el papel e imagen de la **mujer** en estos corridos –y en la gran mayoría- son negativos, siendo ella la transgresora de las reglas o la incitadora de la desgracia, lo cual se debe, como formula M. Altamirano, a que el corrido “también se hace partícipe de la misoginia frecuente en las literaturas popular y tradicional; en sus textos se refuerza constantemente la idea de que la mujer debe obediencia incondicional –en palabra y acción- al hombre”, de lo que resulta una serie de castigos a las transgresiones de la mujer, que van desde el rechazo verbal o el repudio familiar hasta la muerte violenta [1990: 161-2]. En su obra de referencia recién anotada, Herrera-Sobek desgrana los fundamentos de esta postura ideológica remontándose a la tradición bíblica y la historia mexicana, postura de la que deriva el arquetipo o imagen recurrente de la “mujer-amante” en el género [1990: 54]:

Los dos importantes vectores de la ideología patriarcal y la clase social convergen en la formación, florecimiento y propagación de la imagen arquetípica de la Amante, o Eva, en la canción folclórica mexicana. Además, la tradición literaria –fuertemente influida por la ideología patriarcal- y los hechos que marcaron la génesis de la nación mexicana contribuyeron a la formación de la imagen de la “mala mujer” que se encuentra en los corridos. México heredó de España la percepción general de la mujer en la sociedad

occidental. Entre las múltiples visiones negativas de la mujer en la civilización occidental está la mística de Eva, el papel de la mujer en la pérdida del paraíso para la Humanidad. A este concepto México añadió uno propio. Los historiadores concuerdan en que el imperio Mexica-Azteca fue conquistado por los españoles con la ayuda de una nativa: La Malinche [...] En la mente mexicana está grabada la imagen de una mujer que traiciona a su nación, a su pueblo.<sup>466</sup>

De cada vector cardinal de influencia extrae la estudiosa una subclase dentro de este arquetipo femenino. La primera es la de la *mujer fatal*, la coqueta o seductora, que presenta a su vez dos tipos: la *Eva desobediente*, presente en los temas donde la mujer rechaza al hombre desafiando la sumisión debida, lo que acarrea por supuesto su asesinato, como en los célebres “Rosita Alvérez” o “La güera Chabela”, entre otros, que son la enunciación paradigmática en el género de la máxima popular “la maté porque era mía”; y la “Eva infiel”, víctima estelar en las historias de adulterio o instigadora con su doble juego del duelo a muerte entre dos pretendientes. La segunda clase del arquetipo es la *Eva traidora*, no en el sentido de infidelidad sexual sino en el de *delatora*, que, se quiera o no anclar en el trauma psicosocial de La Malinche, es una constante en el corrido, reflejando la misoginia propia de las culturas monoteístas y las necesidades de la épica, i. e., la obligada justificación de la derrota del héroe, más amarga –y atractiva- si la propicia la traición de una pérfida mujer.

A pesar de todo, el género exhibe resquicios de dignidad o relevancia de la figura femenina, que Herrera-Sobek observa incluso en los arquetipos de la madre y la amante, pues “el corrido presenta de hecho a una madre activa y agresiva frente a la pasiva, incorpora mujeres fuertes y audaces que se salen del camino trillado para afirmar su individualidad”, y “la Virgen de Guadalupe es una figura honrada y respetada”, porque “contribuye a reducir la tensión entre la realidad y la arraigada percepción patriarcal de que las mujeres son seres

---

<sup>466</sup> “The two important vectors of patriarchal ideology and social class converge in the formation, flowering, and dissemination of the Lover, or Eve, archetypal image in Mexican folk songs. In addition, literary tradition –which was heavily influenced by patriarchal ideology- and the events that transpired in the making of the Mexican nation contributed to the formation of this ‘*mala mujer*’ image found in corridos. Mexico inherited from Spain the general conceptualization of women in Western society. Included among the many negative views of women in Western civilization is the Eve mystique, the woman’s role in the loss of paradise for humanity. To this concept Mexico added one of its own. Historians agree that the Mexica-Aztec empire was conquered by the Spaniards with the help of a native woman: La Malinche [...] Seared in the Mexican mind is the image of a woman betraying her nation, her people”.

desvalidos que hay que cuidar”<sup>467</sup> [Ibíd.: 117]. Pero la mayor evidencia de este papel activo está para la investigadora en un último arquetipo, el de la “mujer-soldado” o *soldadera*, sobre el que despliega de nuevo una detallada historia remontándose al mito de las Amazonas y haciendo después recuento de las figuras femeninas prominentes en la historia contemporánea de México, de la Independencia a la Revolución; sin embargo, el traslado de esta prominencia al corrido es harto modesto, pues no se encuentra en el periodo decimonónico inaugural y, de los ejemplos del tiempo revolucionario que proporciona Herrera-Sobek, la mayoría no son corridos, sino canciones, limitándose la presencia de la mujer heroica a alguna mención a personajes secundarios en un puñado de temas<sup>468</sup>. Así, el único corrido donde una heroína es protagonista –y da título al texto– que aporta la estudiosa y he podido hallar por mi parte en otros estudios y antologías es el ya transcrito y comentado “Agripina”, sobre el que no vuelvo aquí salvo para recordar su factura tradicional, lo cual permite sugerir que los raros brotes de protagonismo femenino se dan, antes que en piezas vulgares más modernas orientadas a la corrección política, como sería presumible, en el seno mismo de la tradición genérica, no por ser ésta menos conservadora y machista, sino por la insobornable superioridad ideológica de la que goza el binomio valentía-rebeldía. La tesis tiene a mi juicio refrendo en la evolución del género, pues, si los textos comerciales postrevolucionarios que emulan la épica clásica tienen sólo por héroes a hombres, o caballos, uno de los dos corridos considerados fundacionales del periodo contemporáneo estudiado –y el tema del narcotráfico–, “Contrabando y traición”, (Ángel González, ca. 1971), relata la historia de una mujer que asesina por celos a su compañero infiel, siendo ella

---

<sup>467</sup> “The corrido does present an active, aggressive mother in opposition to a passive one; it does incorporate strong, audacious women who veer off the beaten path and assert their individuality [...] The Virgin of Guadalupe is a respected and honored figure in the corrido [...] it helped reduce the tension between reality and the strong patriarchal perception that women are helpless entities to be taken care of”.

<sup>468</sup> La figura más destacada es Petra Herrera, la única mencionada por su nombre y apellido, indica Herrera-Sobek [Ibíd.: 93], insurgente aludida en estrofas de tres corridos revolucionarios de protagonismo colectivo: “El día 14 a medianoche/entraron con gran violencia,/Petra Herrera en adelante,/a la mera presidencia” (“La toma de Torreón”); “La valiente Petra Herrera/al combate se lanzó;/siendo siempre la primera,/ella el fuego comenzó” (“Combate del 15 de mayo”). Asimismo reseñable es la mención, ya colectiva, a las *juanas*, las *soldaderas* que acompañaban a los combatientes, en una –sola– versión de “La Toma de zacatecas” (“Andaban las pobres juanas/empinadas de los cuerpos,/recogiéndolo a los heridos/y rezándole a los muertos. // Unas eran de la sierra,/las más de las poblaciones,/eran todas muy bonitas/y de muchos pantalones”) [Ibíd.: 99], si bien la persistencia de la mirada patriarcal es evidente en la ponderación de su valentía en términos viriles y la referencia a la belleza, rasgo físico que no se atribuye nunca al héroe macho.

la heroína, hasta el punto de que el tema se conoce popularmente por su nombre y apodo, “Camelia la Tejana”; dado que, según se viene anticipando, el *narcocorrido* de hoy supone una cierta *refolclorización* en todos los sentidos (contextuales, formales, temáticos), pero singularmente en los de marginalidad ideológica e insurgencia, cabe reafirmarse en la paradoja de que es en la propia tradición folclórica, y no en los benevolentes y democráticos productos de masas, donde se encuentra la semilla, o al menos la posibilidad, de que la mujer alcance protagonismo heroico, siempre y cuando, claro está, sea capaz de comportarse cual hombre valiente y violento.<sup>469</sup>

Un último valor tradicional destacable, o más bien un haz de valores, es la **rectitud**, en cuyo rubro caben conceptos vecinos como la *bondad*, la *lealtad* y *solidaridad*, la *honradez*, la *justicia*, etc. En el corrido épico primigenio se denotan rara vez, a diferencia de en el revolucionario popular (“con su noble corazón,/nunca temió una celada”)<sup>470</sup> o el actual (donde suele tildarse al héroe de “hombre derecho” y “amigo sincero”), aunque sí se connotan en ocasiones, como se vio en “Heraclio Bernal” al ilustrarse su figura de bandido generoso, se constata en alguna versión donde se aporta un matiz adicional a su bonhomía en forma de compañerismo (Bernal, agonizante, propone a su compadre cobrar la recompensa por su captura: “máteme usted, compadrito,/pa’ que le pague el Gobierno”), y podría señalarse en otras muestras seminales semejantes. La implicitud comporta que el enunciado de estas virtudes sea simbólico y puntual, deduciéndose el contenido del relato (narración y diálogos) y singularizándose en el héroe y sus gestas, lo que implica a su vez que las expresiones generales de bondad, nobleza o amistad<sup>471</sup> son ajenas a la narratividad desnuda y los argumentos propios del modelo principal del género.

---

<sup>469</sup> Para contrarrestar el exceso de entusiasmo tradicionalista, cabe añadir que este corrido es formalmente poco tradicional, facticio (un corrido-cuento), de aires ejemplares y muy comercial, constituyendo el primer gran éxito de Los Tigres del Norte. Asimismo, florecen posteriormente en el periodo piezas de corrección política moderna, cuyo hito fundacional es “También las mujeres pueden” (Francisco Quintero, ca. 1992), ficción sobre una balacera entre mujeres traficantes cuyo explícito título se ha convertido en una suerte de eslogan popular para expresar la incorporación de la mujer al mundo de los valientes.

<sup>470</sup> “Asesinato del valiente General Domingo Arenas” [Avitia, 1997, III: 49].

<sup>471</sup> En el corrido contemporáneo estudiado el afán comercial suscita sin embargo la ampliación del horizonte temático, debiéndose a Francisco Quintero, el mismo compositor de “También las mujeres pueden”, la introducción de los llamados *corridos de amistad*, donde, como en su fundacional “Los dos plebes”, se narra el encuentro de dos valientes en una cantina, argumento carente de conflicto y simplemente celebrador de la camaradería.



Más allá de la vertiente formal y semiótica, lo antedicho responde al menos a otras dos razones contextuales bien conocidas, igualmente fundadas en la marginalidad rural y folclórica. La primera tiene que ver con el marco conflictivo de las historias: inmerso siempre en situaciones agónicas, el héroe carece de tiempo y oportunidad para practicar la bondad, limitándose a exigir nobleza en la lucha, así como para ejercer la camaradería, por su esencial soledad; en otros términos, los factores heroicos clave de la violencia y la valentía son tan absorbentes que impiden el desarrollo de un catálogo de virtudes más amplio y *civilizado*. La segunda razón atañe antes al tratamiento diferente de la noción –lata- de rectitud que a su ausencia: al igual que los familiares, estos valores consagrados por la ley y la costumbre no se asimilan en el entorno folclórico con mansedumbre sino con neta autonomía moral, que es una variante de la rebeldía, en tanto que el héroe hace una interpretación personal o comunitaria de la norma; por ello, tales valores se invocan para justificar prácticas que los contradicen muchas veces, especialmente en el caso de la indiferencia por el “no matarás”, como se aprecia, p. e., en el elogio al bandido Carlos Coronado en una versión de su corrido homónimo [Mendoza, 1954: 192]: “No fue ladrón ni asesino/y sí sólo un vengador/que persiguió a los esbirros/que le tuvieron temor”.

Ahora bien, si estos versos resultan ilustrativos de la absoluta prioridad concedida a la bravura insumisa en la escala de valores del corrido de forajidos heroicos, no por ello demuestran que tal prioridad sea exclusiva de esta variedad del género, pues, según acaba de comprobarse, en los temas de sucesos la venganza criminal se considera un acto legítimo de justicia, sobre todo si está en juego la honra del macho, ya sea frente a la mujer díscola o al rival que desafía su orgullo pendenciero. Más aún, podría afirmarse que este conjunto de valores articulados en torno a la bondad y la rectitud se abordan de manera instrumental tanto en los textos épicos de raíz folclórica como en los sensacionalistas de masas: en éstos, a pesar de su pretendido fin ejemplar y moralista, el regodeo en la crueldad malvada y el horror violento es tal que difícilmente cabe leerlos como ejemplos en negativo de las virtudes morales consagradas, prevaleciendo a todas luces la intención espectacular y comercial sobre la edificante; en el corrido de forajidos, bondad y rectitud se aplican sólo a las condiciones de la lucha a muerte del héroe para imponer su ley, que no

está precisamente inspirada en el catecismo; de hecho, en el texto citado el bandido pertenece a la categoría que Hobsbawm calificaba de *vengador*, cuyo rasgo más prominente es la saña feroz antes que la moderación en la violencia y la solidaridad que en principio se atribuyen al *generoso*, aunque ya vimos que ni los forajidos reales ni los héroes del corrido tradicional se ajustan a este perfil ideal, salvo en contadas ocasiones.

Por consiguiente, a la hora de definir ideológicamente el corrido heroico inicial respecto a este conjunto de valores, tal vez sería más acertado hablar, antes que de *autonomía*, de *usurpación moral contestataria*: si las variedades del género según su contexto semiótico y social comparten dichos valores, y el hecho de supeditarlos a otros fines comunicativos más pujantes, la diferencia se hallará entonces en que, en la variedad popular masiva, su utilización comercial forma parte del sistema que los sustenta, mientras que en la tradicional se apela a ellos en el marco de un desafío a ese sistema, al que se disputa por la fuerza tanto el poder político y militar como, subsidiariamente, el monopolio moral. Esto explica que en el discurso ideológico del corrido épico los principios en teoría emanados del orden vigente se juzguen propios de la comunidad marginal a la que pertenecen los héroes, de lo cual derivan, claro está, los estrictos códigos de conducta operativos en los ámbitos delictivos, en especial el de los narcotraficantes de hoy a los que se cantan corridos, herederos del heroico forajido del periodo primitivo del género. Para ilustrarlo en los términos siempre elocuentes de Hobsbawm, que parten de la imagen del “ladrón noble” [1969: 64]:

Resulta por tanto muy dudoso que un bandolero real haya podido estar nunca en posición de cumplir seriamente esta exigencia moral de su propio estatus. Tampoco está claro si realmente se esperaba que lo estuviera; porque, aunque los imperativos morales de una sociedad campesina son netos y tajantes, los hombres acostumbrados a ser pobres y desvalidos suelen establecer una distinción igualmente tajante entre aquellos preceptos que obligan prácticamente en todas las circunstancias –por ejemplo, no dar información a la policía- y aquellos que pueden saltarse en caso de necesidad o indigencia. Sin embargo, la mera familiaridad con el asesinato hace a los hombres sumamente sensibles a las distinciones morales que escapan a las sociedades más pacíficas. Hay una distinción entre la ejecución justa y legítima y el asesinato injusto, innecesario y caprichoso; hay acciones honrosas y acciones vergonzosas. Esta distinción se aplica tanto al juzgar a las víctimas potenciales de la violencia armada, los sumisos y pacíficos campesinos, como a los mismos combatientes, cuyo código puede bien contener una ruda caballerosidad, por la que les disguste

la matanza de los indefensos e incluso los ataques “no limpios” a los adversarios públicos y notorios tales como la policía *local*, a la que es posible que el bandido se sienta ligado por un respeto mutuo.

#### 6.4.4. La identidad

Un último elemento ideológico esencial del corrido, acaso el más distintivo, es la identidad, denotada en el nivel semántico básico en el motivo de *orgullo identitario*, constitutiva de un tema subyacente, que son los portadores de significación en el plano temático, y sustrato de la principal función semiótica delimitada, la propagandística, por cuanto lo promocionado suele ser un héroe representativo de una causa o la causa misma, que encarnan la identidad de una comunidad dada. En lo puramente ideológico, se trata de un elemento neutro, por abstracto, al que sería preciso dotar de contenido de no ser porque las claves ideológicas observadas (valentía, rebeldía, religiosidad, justicia...) conforman precisamente tal contenido. Aún así, restaría por tratar la dimensión de dicha comunidad, pues, aunque los ingredientes sean casi los mismos en todas las variedades genéricas, sabemos que la identidad rural donde fermenta el corrido primigenio se contrapone a la nacional del estado moderno, mientras que, a partir del periodo revolucionario, los valores tradicionales que distinguen a los héroes se perciben como rasgos del mexicano, a los cuales se suman virtudes colectivas identificadas con el pueblo de México. Esta propaganda del estado-nación es, digamos, introvertida, cifrándose la idiosincrasia nacional en el ejemplo de hechos políticos internos; en cambio, los textos que podemos agrupar bajo la denominación de *corridos de frontera* son los más explícitos cuando se trata de expresar la mexicanidad, al definirla en términos de conflicto con la identidad y la cultura estadounidenses.

El amplio concepto del *corrido de frontera* requiere de algunas precisiones. En primer lugar, no es únicamente producto del contexto histórico y geográfico mexicano, sino que procede en parte de la tradición baladística general, como apunta S. Armistead: “Tanto la épica medieval como los romances fronterizos del siglo XV y los corridos modernos han sido también canciones de frontera, poesías de perspectiva heroica cuyo arte narrativo se nutría de conflictos generados por el choque de etnias y culturas, entre cristianos y musulmanes en la España medieval y entre mexicanos y anglosajones en las fronteras de Texas y el Suroeste de los U.S.A. Este mismo carácter fronterizo está en la

base de otras muchas formas épicas y baládicas de diversa procedencia” [2001]<sup>472</sup>. En efecto, dado que la injerencia de los E.E.U.U. en México desde la Independencia ha suscitado que las relaciones con el vecino del norte sean tan determinantes como los procesos sociopolíticos intestinos para configurar la identidad del país, resulta natural que el corrido, género popular baladístico mexicano por excelencia, se haya convertido en vehículo de expresión privilegiado del conflicto.

Sin embargo, el tipo de conflicto reflejado en el corrido no es principalmente el litigio fronterizo internacional en sentido político y bélico, que sólo se aborda en algunos textos del periodo revolucionario a propósito de las intervenciones estadounidenses; por lo demás, tanto en la etapa decimonónica como en la misma revolucionaria parcialmente, y desde luego en las posteriores hasta hoy, el choque se plantea ante todo en términos socioculturales, más determinantes en la definición de la identidad. El concepto de frontera es pues no sólo físico, sino también espiritual o ideológico, “por cuanto lo que caracteriza al grupo más importante de estos corridos es el ser la expresión de un conflicto social, cultural y lingüístico con el mundo llamado angloamericano, y este conflicto se da no sólo en tierras de la frontera [...], sino donde quiera que haya mexicano-americanos esforzándose por conservar su identidad cultural y hacerla digna de la justicia y respeto de la que goza la cultura mayoritaria” [Martínez López, 1979: 83, n. 37].

Naturalmente, el estudioso alude a los mexicanos emigrados –o sus hijos- a EE.UU., lo cual nos devuelve a la cuestión del corrido *chicano*<sup>473</sup>, ya abordada en la aproximación geográfica (4.3) y sobre la que importa reiterar que, salvo

---

<sup>472</sup> Cita procedente del resumen en español de una comunicación en inglés no publicada, leída en el Tercer Congreso Internacional del Corrido (“Corridos sin fronteras”), UCLA, junio de 1998. Aunque Armistead publicaría una versión española corregida y aumentada de la ponencia en 2001 (véase la bibliografía), no incluye en ésta el pasaje citado.

<sup>473</sup> El término *chicano* es complejo, revistiendo inicialmente cierta connotación despectiva desde México, pues se empleaba para calificar a los emigrados a EE.UU. que habrían perdido parte de su mexicanidad en el proceso, en sentido análogo a *pocho*, voz más antigua para designar el mismo concepto. Sin embargo, a partir de los años sesenta surge un *movimiento chicano* que reivindica la condición mexicana de los emigrantes y, sobre todo, de los ya nacidos en territorio de EE.UU. con nacionalidad estadounidense, si bien existen matices en este discurso, ya que, aun abrazándose las raíces mexicanas con fervor, se observa una conciencia implícita de no ser ya puros mexicanos, aunque, por supuesto, tampoco *gringos*. La opción más neutra es así la escogida por Martínez López, *mexicano-americano*, que descarto por su extenuante extensión. Así, por *chicano* me refiero a todo residente de larga duración en EE. UU. de origen mexicano, con independencia de que haya nacido a un lado u otro de la frontera, y del grado de pureza con que sienta su mexicanidad.

en algunas manifestaciones recientes, la autoría de corridos al otro lado de la frontera no supone la adopción de una perspectiva identitaria distinta de la tradicional, ya que no se plantea la asimilación del mexicano en la sociedad estadounidense sino la pura condición patria en un entorno hostil, en absoluta coincidencia ideológica con cualquier texto compuesto en México<sup>474</sup>. Mas lo que sí diferencia a estos corridos es su contexto social y semiótico, pues, si los temas sobre el conflicto intercultural creados México adentro son casi todos de carácter vulgar y discurso nacionalista, la mayoría de los fronterizos surgen de la marginalidad distintiva de la creación folclórica, lo cual propicia que la fijación de límites frente a lo externo se exprese al modo tradicional en gran medida.

En su gran obra de referencia sobre el corrido decimonónico fronterizo, y el género todo, Paredes indica ya, comparando las versiones tradicionales del corrido de “Gregorio Cortez” (ca. 1901) recogidas en torno al río Bravo con otra de hoja suelta posterior procedente de la Ciudad de México, las diferencias entre ambas en ese sentido [1958: 183]:

El creador del corrido fronterizo no se esfuerza por ser original ni literario, y, al atenerse a las tradiciones baladísticas de su gente, logra componer en un estilo natural y a menudo contundente. [...] El punto de vista es local antes que nacional. No hay agitar de banderas ni generalizaciones sobre las relaciones internacionales o las nacionalidades. Cortez es Cortez, un hombre que está luchando por su vida porque ha defendido su derecho. Se dice mexicano, pero la palabra no tiene connotaciones nacionales. Su significado es cultural; es una palabra que describe a Cortez y a su gente, y para él equivale casi a “hombre”, igual que para la mayoría de la gente de ascendencia española *cristiano* ha venido a significar “persona”.<sup>475</sup>

<sup>474</sup> Esta postura no la comparte el grueso de los estudiosos tejanos de origen mexicano, empezando por el mismo Paredes, quien, como se recordará, distingue en forma y contenido el corrido fronterizo del creado en México central. Expresión destacada de esta visión en el terreno identitario es el artículo de R. Flores “The *Corrido* and the Emergence of Texas-Mexican Social Identity” [1992], donde, partiendo del corrido “Los sediciosos” (1915), señala una conciencia tejana-mexicana distinta de la de la identidad mexicana contenida en los corridos del periodo decimonónico. El texto, que narra las incursiones en Texas de fuerzas irregulares durante la Revolución, contiene efectivamente versos que denotan dicha diferencia (“Ya la mecha está encendida/por los puros mexicanos,/y los que van a pagarla/son los mexicotejanos”), si bien el planteamiento es de orden pragmático, preocupándose el narrador por las represalias estadounidenses, lo que en modo alguno supone una identificación con EE.UU. (“a esos *rinches* desgraciados/muchas balas les llovía”) ni una diferenciación muy marcada respecto a México (“y los que van a pagarla/van a ser los de este lado”) [1992: 180].

<sup>475</sup> “The maker of the Border *corrido* makes no effort to be original or literary, and by staying within the ballad traditions of his people he succeeds in composing in a natural and often forceful style. [...] The point of view is local rather than national. There is no flag-waving, no generalizations about international relations or nationalities. Cortez is Cortez, a man fighting for his life because he has defended his right. He refers to himself as a Mexican, but the word has no national connotations. It’s meaning is cultural; it is a word that describes Cortez and his kind of people, just as to most people of Spanish background *cristiano* has come to mean ‘person’”.

Más allá de la formulación canónica de esta distinción esencial entre los textos tradicionales y los vulgares en términos semióticos e ideológicos, y a pesar de que Paredes centra su estudio en la figura del héroe individual, nótese que la reiterada alusión a Cortez y “su gente” permite plantear la cuestión, tal y como se proponía, en una dimensión comunitaria; dicho de otro modo, aunque el héroe se erija en protagonista exclusivo de las historias cantadas, su función consiste en representar la identidad de una comunidad. La observación reviste tanta importancia –de ahí la insistencia a lo largo de este trabajo– porque, aún siendo lógico partir de la figura del héroe cuando se abordan composiciones épicas, no debe desconocerse su papel mediador simbólico en la transmisión ideológica, algo que (nos) sucede con frecuencia debido a la singularización del héroe en este tipo de textos. Al respecto resulta muy esclarecedor el artículo del folclorista M. Boatright sobre el mito del individualismo en la frontera en la formación de los Estados Unidos [1941], donde sostiene que la imagen ha sido promocionada por historiadores afines al liberalismo radical que han atribuido a los pioneros de la Conquista del Oeste un espíritu individualista opuesto a toda regulación por el Estado, cuando, según demuestra con un profuso despliegue de crónicas y documentos legales regionales del siglo XIX, la misma naturaleza de la *conquista* implica una necesaria y estrecha cooperación en las comunidades pioneras, que se traduce en una marcada regulación de la vida en común, bien que primitiva debido al contexto; así, el rechazo a las leyes del gobierno central del país se deben para Boatright a que éstas sirven a las corporaciones industriales (minería, ferrocarril) con sede en el Este y a los latifundistas y ganaderos en detrimento de los intereses de los pioneros. Como se ve, la lógica de este rechazo es análoga a la expuesta por Hobsbawm a propósito del bandidaje rural, y a la de toda comunidad marginal enfrentada al poder exógeno, tratándose de una rebelión socioeconómica y cultural en defensa de su forma de vida e identidad *colectivas*, por más que venga expresada simbólicamente en las creaciones folclóricas a través de la figura del héroe individual.

Volviendo al corrido pero sin abandonar el terreno de la configuración simbólica de la identidad mexicana en los textos tradicionales heroicos de la frontera, Paredes propone al respecto el concepto de “folclorización de hechos

reales” [1974], es decir, su mitificación en clave identitaria, para lo cual toma el ejemplo del corrido de “José Mosqueda”, forajido protagonista de un notorio asalto de tren cerca de Brownsville (Texas) en 1891, cuyas víctimas fueron principalmente notables de origen mexicano, al igual que el *sheriff* que lo detuvo, a pesar de lo cual se enfoca la historia en términos de confrontación intercultural: “Decía José Mosqueda/con su pistola en la mano:/‘Tumbamos el ferrocarril,/y en terreno americano” [1974: 56]. Este proceso de conversión en mito comunitario de forajidos comunes, el mismo que indica Hobsbawm cuando aborda la imagen del bandido en las baladas populares de medio mundo, tiene en el corrido una rica veta temática particular en la figura del contrabandista, de la que también se ocupa Paredes en el contexto fronterizo decimonónico, y que resulta esencial en la interpretación sociológica del predominante *narcocorrido* actual [1958: 144-5]:

El contrabandista ocupaba en la escala de valores del habitante de la frontera un lugar mucho más alto que el asaltante, un lugar muy cercano al del héroe fronterizo que lucha por su derecho. Ello no debe sorprendernos si recordamos la actitud hostil del habitante común de la zona hacia el río Grande como frontera internacional. Hasta hace pocos años, cuando la represión del delito se ha endurecido, la transgresión de la línea divisoria y el contrabando a pequeña escala eran la costumbre general. La clase de hombres que lo practicaba en los primeros tiempos dotó al contrabando de un carácter casi respetable. [...] El corrido de “Mariano Reséndez”<sup>476</sup> ocupa un punto intermedio entre el corrido de conflicto fronterizo y la balada de forajidos. [...] Los corridos de contrabando posteriores tratan sobre todo de los combates con los guardias fronterizos en el lado americano, a los cuales se identifica casi invariablemente no como *guardas* sino como *rinches*. [...] Los corridos de contrabando de la frontera con Texas no versan sobre los detalles del contrabando ni sus consecuencias. Los héroes no son hechos prisioneros. O bien se abren paso a tiros o mueren luchando, y es el combate con los *rinches* y no el contrabando lo que constituye el tema del corrido.<sup>477</sup>

<sup>476</sup> Esta pieza fundacional del tema, ya aludida y citada en varias ocasiones, consta en la antología subsiguiente, en cuyo comentario se citan los apuntes de Paredes aquí omitidos.

<sup>477</sup> “The smuggler occupied in the Border’s scale of values a much higher place than the robber, a place very close to that of the Border hero fighting for his right. This is not surprising if one remembers the average Borderer’s hostile attitude toward the Río Grande as an international boundary. Up until recent years, when enforcement has been more stringent, violation of the international line and small-scale smuggling were the general custom. The type of men involved in the earlier days gave smuggling an almost respectable character. [...] *El corrido de Mariano Reséndez* is intermediate between the *corrido* of border conflict and the outlaw ballad. [...] Later smuggling ballads have to do mostly with fights with custom guards on the American side, who are almost invariably identified not as *guardas* but as *rinches*. [...] Lower Border smuggling ballads are not about the details of smuggling or its consequences. The heroes are not taken prisoners. They either shoot their way out or die fighting, and it is the battle with the *rinches* and not the smuggling that forms the subject of the *corrido*”.

El afán de Paredes por distinguir el corrido fronterizo norestense nos impide una vez más asumir del todo sus observaciones, o tenerlas por constantes del género, pues, si el papel del contrabandista como emblema de la contienda identitaria de la comunidad mexicana marginal fronteriza es innegable, lo cierto es que en casi todos los corridos de contrabando, desde “Mariano Reséndez” hasta hoy, se encuentran también reflexiones y detalles sobre el hecho en sí, y a menudo sobre sus consecuencias, hasta el punto de que muchos textos clásicos sobre contrabando de alcohol y los primeros *narcocorridos* tienen por asunto el típico *lamento de prisionero*, que incluye casi siempre un sopesar de los pros y contras de la actividad. Con todo, lo esencial sigue siendo la bien señalada identificación del heroico forajido con la figura del traficante, que en el periodo contemporáneo estudiado se convierte en el portador simbólico de identidad por antonomasia.

Merced al estallido y desarrollo de la Revolución, el fomento de la identidad mexicana en el género adquiere tintes nacionales, aunque los textos más destacados de esta etapa, bien que vulgares y compuestos por *ingenios* en el marco de la industria de la hoja suelta, siguen a menudo el modelo heroico original, según se comprobaba en el más célebre, “La Punitiva”, abundante en desafíos propios del corrido de valientes, sin duda por tratarse de una incursión de EE.UU. como represalia a la previa y extraordinaria del héroe revolucionario por excelencia, Pancho Villa<sup>478</sup>. Al margen de las escasas piezas de aires épicos en el contexto político y militar, prevalecen las expositivas con tono de invectiva o función reprobatoria, basadas, eso sí, en alguna anécdota, como en “La decapitación [del cadáver] de Pancho Villa”, donde el extravagante hecho da pie a una crítica nacionalista fundada en la superioridad cultural y ética mexicana, con anclaje en los valores tradicionales [Avitia, 1997, IV: 15-6]:

No respetan ya los gringos / ni hasta la paz sepulcral,  
pues profanaron la tumba / de Pancho Villa en Parral. [...]

Infamia tan peregrina / nadie pensándolo habría,  
si el metal no lo pusieran / más alto que la hombradía.

---

<sup>478</sup> No es de extrañar por ello que la otra intervención de EE.UU. durante la Revolución, la ocupación de Veracruz más de 7 meses en 1914 bajo el acostumbrado pretexto de un agravio previo en Tampico, no se recoja, hasta donde sé, en ningún corrido de estilo épico, ya que no hubo gesta mexicana sino tan sólo tímido ten con ten hasta la retirada voluntaria del invasor. Por supuesto, existe una pieza al respecto de E. Guerrero, “El peligro de la intervención americana”, donde incluye, por su conocimiento del estilo genuino, alguna bravata clásica, si bien se trata de un texto entre el corrido de predominio expositivo y la canción patriótica.



Paralelamente, la mexicanidad beligerante se expresa en este mismo periodo en algunos temas narrativos de contrabando, como “Los tequileros” [Paredes, 1976: 101], donde se afea a los agentes fronterizos su proceder traicionero y cobarde: “Si los *rinches* fueran hombres/y sus caras presentaran,/entonce’ a los tequileros/otro gallo nos cantara”. Otro tanto cabe decir de los textos de tema sociolaboral, de los que existen varias muestras de narración de experiencias en EE.UU. sin mención de explotación por los *gringos* ni inquina denotada hacia ellos, que conviven, claro está, con otros explícitamente críticos, como el expositivo “La crisis actual”, que relata el hostigamiento a los trabajadores mexicanos para favorecer a los nacionales tras la crisis de 1929: “Siempre desaires aquí/el mexicano ha sufrido,/pero nunca se había visto/lo que ahorita ha sucedido”<sup>479</sup>. En fin, también en los temas de sucesos chicanos se hallan denuncias a la discriminación padecida en EE.UU., p. e. en “Los Hermanos Hernández”, que cometen un asesinato y son condenados a muerte, con la particularidad de que se convierten en los primeros ejecutados con gas letal en Arizona, lo que la comunidad emigrada y la prensa mexicanas consideraron una coincidencia intencionada: “Dicen que habían de probar/el gas con los mexicanos:/con gases tendrían que ahogar/a los dos pobres hermanos”<sup>480</sup>.

En el periodo postrevolucionario, a falta ya de contexto conflictivo político y militar, el enfrentamiento en clave épica persiste sólo, y minoritariamente, en algún tema de contrabando, mientras que en términos socioeconómicos se da, también como en la etapa precedente, en ciertos relatos de explotación laboral, tampoco mayoritarios<sup>481</sup> a menos que se crean corridos las muchas canciones sobre la condición del emigrante, que proliferan asimismo en la época actual y se suelen confundir con el corrido. Así, acaso lo más destacado de esta etapa sean los textos cronísticos sobre política estadounidense donde se muestra simpatía por el vecino, p. e., en “La traición japonesa”, crítica al ataque a Pearl Harbour en la II Guerra Mundial de conforme a la adhesión mexicana al bloque aliado, o en el ciclo de corridos sobre el asesinato de Kennedy, quien aparece retratado en todos ellos como un héroe y amigo del pueblo mexicano.

<sup>479</sup> *Corridos y tragedias de la frontera* (ed. C. Strachwitz), Arhoolie, 1994: 81 (CD1, 12).

<sup>480</sup> *Ibíd.*: 65 (CD1, 8).

<sup>481</sup> Entre ellos destaca el ciclo relativo a la revuelta campesina de César Chavez en los sesenta, la mayoría textos vulgares y limítrofes con la canción, de los que se incluye una muestra en la antología subsiguiente.

Llegados al tiempo contemporáneo, huelga reiterar que, aparte de los textos chicanos sobre emigración y vida al *otro lado* recién caracterizados, el conflicto identitario viene expresado, y reavivado intensamente, en el *narcocorrido*, tanto en la variedad narrativa heredera del tema del forajido-rebelde, en la que el choque épico fronterizo supone el elogio simbólico de la mexicanidad a través de los valores esenciales encarnados en el héroe, como en la expositiva donde se ataca la hipocresía y responsabilidad estadounidenses en el fenómeno al tiempo que se defiende el narcotráfico apelando a razones socioeconómicas en la estela de la ideología revolucionaria.

Las ideas y valores examinados informan el sustrato profundo de los temas que se frecuentan en el corrido, así como de las funciones o motivaciones de los creadores a la hora de componer una pieza integrada en el género. Su apreciación no puede verse del todo libre de subjetividad, mas permite al menos esbozar un universo ideológico, marcado por el signo del conflicto social, encarnado en el binomio clave valentía-insurgencia, y de cuanto sea portador de identidad, constituida por la defensa de los valores tradicionales de las comunidades rurales, o de la cultura mexicana frente a EE.UU. Si estos elementos vertebradores responden al contexto histórico sociopolítico en el momento de consolidación del género, y a su posterior desarrollo en el tiempo revolucionario, es un hecho que, transcurrido casi un siglo y medio, constituyen aún las referencias fundamentales de su ideario. De ello puede inferirse que el corrido refleja el afán conservador de las literaturas folclórica y popular, o también, desde otro ángulo, que los firmes valores de las comunidades social y culturalmente marginadas siguen hallando acomodo, a pesar de la enorme evolución de los medios de comunicación y las formas expresivas en el siglo XX, en un modelo literario no menos firme como es el corrido.

## 7. ANTOLOGÍA ILUSTRATIVA

Como colofón a esta panorámica se ofrece una antología representativa del corrido en sus distintas épocas y contextos, que repercuten en todos los planos de análisis. Si los elementos básicos del ámbito intratextual que integran los planos del discurso y estructural han sido ya ilustrados en virtud de su fácil advertencia en citas de dimensión reducida, los de alcance textual como los tipos y temas, y contextual como las funciones<sup>1</sup>, se aprecian sólo cabalmente en la lectura de textos completos. Valga pues esta selección para recordar y ampliar el reconocimiento de los primeros, que son el principal objeto de atención, para ejemplificar los segundos, y también como anticipo de la mecánica de los comentarios que se aportan tras la descripción técnica de cada texto del *corpus* analítico.

La antología consta de 40 corridos, de 18 de los cuales se ofrece más de una versión<sup>2</sup>, a los que se suman los ya transcritos y examinados de “Bernal Francés-Doña Elena”, “La Martina”, “Delgadina” y “Agripina” para completar un elenco variado lo bastante representativo como para hacerse una idea general. Los criterios selectivos son múltiples, dependiendo las opciones finales de una ponderación de todos ellos. El primero es la celebridad de las piezas, tasada en la mayor difusión por los varios medios transmisores, ya se trate de versiones distintas o idénticas de reiterada aparición en colecciones impresas y fonográficas. El segundo es cronológico, habiéndose escogido 17 muestras del periodo inicial (1870-1910), 14 del revolucionario (1910-40) y 9 del posrevolucionario (1940-70), en el entendido de que los dos primeros revisten mayor relevancia histórica para el género, o, al menos, para nuestro interés en el paradigma literario inicial. El tercer criterio es temático, pues el tema compendia el espectro de elementos semánticos significativos, guarda relación con la forma, tipo y funciones de los textos, y con los modos de transmisión, resultando una variable óptima de partida para acometer los diversos aspectos literarios y semióticos distintivos del corrido.

---

<sup>1</sup> Y en menor grado los valores ideológicos, que aparecen ya denotados en los motivos y connotados en los temas y el tratamiento de los personajes.

<sup>2</sup> En concreto, de 2 corridos se aportan 4 versiones, de 5 corridos 3, y de 11, 2.

Los textos se ordenan pues cronológicamente, si bien, en el interior de cada bloque representativo de un periodo, el criterio temporal se subordina en parte al temático, ya que las muestras de cada tema aparecen agrupadas, de modo que el paso a un grupo temático distinto supone la vuelta a la pieza más antigua, que puede anteceder a la última del grupo precedente; además, los textos novelescos ficticios no pueden, claro está, datarse, salvo cuando se conoce el año de creación gracias a algún estudio específico que lo señale o si su aparición original se produce ya en formato discográfico, situándose los de fecha incierta o imposible de fijar al final de su grupo temático. Así, en el encabezamiento de cada muestra se indica entre paréntesis, tras el título<sup>3</sup>, el año de composición, tanto si consta en el texto y corresponde en efecto al del hecho narrado (lo que no siempre sucede, dándose frecuentes dataciones erróneas), como si no aparece o es inexacto pero se conoce la fecha, en la presunción de que los corridos se componen poco después de los sucesos que los inspiran; cuando el año es aproximado, porque no pueda precisarse o porque así lo ofrece la fuente, se antepone la abreviatura “ca.”. Asimismo, en el encabezamiento se indican el compositor, también entre paréntesis, y entre corchetes la procedencia del texto –o la versión–, que puede ser impresa o fonográfica, en cuyo caso se señalan además los intérpretes.

La selección temática no es cuantitativamente homogénea; debido a la imbricación del tema con los demás aspectos a destacar, se ha privilegiado el de *forajido-rebelde*, representativo de la tradición con todas sus implicaciones estilísticas, contextuales y de contenido, y antecedente directo de la inmensa mayoría de las muestras analizadas del *corpus*. Mas ello no supone que los 16 textos de esta clase temática provengan de la época inicial, porque a la ilustración del modelo folclórico ha de añadirse el examen de su desarrollo y persistencia; así, se incluyen 11 textos de la etapa decimonónica, 3 de la revolucionaria y 2 de la posterior. Por lo demás, dentro de esta categoría, 4 (1 del periodo inicial, 2 del revolucionario, 1 del posterior) tratan de contrabando, lo cual permite a la vez presentar una historia mínima de este asunto central del tiempo contemporáneo. En cuanto a los asuntos restantes, y teniendo

---

<sup>3</sup> De los títulos se omite “corrido de”, excepto en las dos últimas muestras, por existir varios textos –no siempre corridos– homónimos, que los editores han diferenciado anteponiendo o no la denominación genérica, y a veces el artículo (“el corrido de...”).

presente que existen ciertas dudas de asignación, 5 textos corresponden al *revolucionario bélico*, aunque 1 –facticio– es de la etapa posterior, mientras que los demás registran episodios clave de la Revolución; 8 al de *sucesos*, datando hasta 4 del periodo decimonónico, lo que revela la coexistencia de corridos tradicionales y vulgares desde los inicios del género, así como la solera de algunos de estos últimos por su inspiración en el romance de pliego de cordel y, sobre todo, por su recreación oral; 4 al *político* (1 de la época revolucionaria y 3 de la siguiente), más narrativos que expositivos, si bien, siendo mayor nuestro interés por el estilo narrativo del patrón folclórico inicial, los expositivos de contexto y estilo vulgares gozan de menor representación en la antología, habiéndose incluido sólo alguno a título ilustrativo; 6 al *sociolaboral*, el primer texto completo del género, 4 de la fase revolucionaria y 1 de la posterior, algunos de los cuales cabría estimar también políticos; y 1 al *lúdico*, pieza tradicional sobre una carrera de caballos.

Por último, y aunque de los corridos del *corpus* analítico apenas hay versiones distintas, limitándose las diferencias entre grabaciones a variantes sintácticas y léxicas sin trascendencia, el gran interés que tiene el contraste de versiones diferenciadas para una imagen panorámica del género invita a incluir algunas de las que presentaban los textos aquí incluidos. Lo idóneo a efectos comparativos sería disponer de una recogida de la oralidad, otra procedente de hoja suelta y otra discográfica, lo cual sucede empero rara vez, pues escasean los corridos de tradición oral que se versionan en hojas sueltas o cancioneros, y más todavía los vulgares aparecidos inicialmente en tales publicaciones que se tradicionalizan, siendo lo común las versiones fonográficas de piezas de difusión oral primaria o mixta, y lo más insólito el paso de un original fonográfico a la oralidad tradicional. Aún así, ya el cotejo de versiones transmitidas de dos modos distintos resulta útil para estudiar la incidencia del contexto semiótico, e incluso la comparación de realizaciones difundidas por un solo medio revela sustanciosas variaciones de toda índole sobre un mismo texto.

## 1. “*Kiansis*” (ca. 1870) [A. Paredes, 1976: 53-4]

Cuando salimos *pa Kiansis* / con una grande partida,  
¡ah, qué camino tan largo! / no contaba con mi vida.

Nos decía el caporal, / como queriendo llorar:  
“Allá va la novillada, / no me la dejen pasar”.

¡Ah, qué caballo tan bueno! / todo se le iba en correr,  
¡y, ah, qué fuerte aguacerazo! / no contaba yo en volver.

Unos pedían cigarro, / otros pedían que comer,  
y el caporal nos decía: / “Sea por Dios, qué hemos de hacer”.

En el charco de Palomas / se cortó un novillo bragado,  
y el caporal lo lazó / en su caballo melado.

Avísenle al caporal / que un vaquero se mató,  
en las trancas del corral / nomás la cuera dejó.

Llegamos al Río Salado / y nos tiramos a nado,  
decía un americano: / “Esos hombres ya se ahogaron”.

Pues qué pensaría ese hombre, / que venimos a esp’rimentar,  
si somos del río Grande, / de los buenos *pa* nadar.

Y le dimos vista a Kiansis, / y nos dice el caporal:  
“Ora sí somos de vida, / ya vamos a hacer corral”.

Y de vuelta en San Antonio / compramos buenos sombreros,  
y aquí se acaban cantando / versos de los aventureros.

## 2ª versión [Ibíd.: 55 (“2ª parte”)]

Cuando salimos *pa Kiansis* / con una grande corrida,  
gritaba mi caporal: / “Les encargo a mi querida”.

Contesta otro caporal: / “No tengas cuidado, es sola;  
que la mujer que es honrada / aunque viva entre la bola”.

Quinientos novillos eran, / todos grandes y livianos,  
y entre treinta americanos / no los podían embalar.

Llegan cinco mexicanos, / todos bien enchivarrados,  
y en menos de un cuarto de hora / los tenían encerrados.

Esos cinco mexicanos / al momento los echaron,  
y los treinta americanos / se quedaron azorados.

Los novillos eran bravos, / no se podían soportar,  
gritaba un americano: / “Que se baje el caporal”.

Pero el caporal no quiso / y un vaquero se arrojó;  
a que lo matara el toro, / nomás a eso se bajó.

La mujer de Alberto Flores / le pregunta al caporal:  
"Déme usted razón de mi hijo, / que no lo he visto llegar".

"Señora, yo le diría, / pero se pone a llorar:  
lo mató un toro frontino / en las trancas de un corral".

Ya con ésta me despido / por 'l amor de mi querida,  
ya les canté a mis amigos / los versos de la corrida.

**3ª versión: ("Los quinientos novillos") [Mendoza, 1954: 291-3]**

En la partida de Kansas / hubo una grande corrida,  
¡Ay qué caminos tan largos!, / no contábamos la vida.

En la partida de Kansas / hubo una grande corrida,  
gritaba mi caporal: / "Les encargo a mi querida".

Respondió otro caporal: / "No tengas cuidado, es sola,  
que la mujer que es honrada / aunque viva entre la bola".

Íbamos por el camino, / nos pescó un fuerte aguacero,  
pa poderlos detener / les formamos tiroteo.

Unos piden un cigarro, / otros piden qué comer  
y les dice el caporal: / "Se acabó, y qué hemos de hacer".

En la corrida de Kansas, / ni me quisiera acordar,  
caporales y vaqueros / nomás nos faltó llorar.

Quinientos novillos eran, / los quinientos muy livianos,  
y entre quince americanos / no los podían llevar.

Los novillos eran bravos, / no los podían embarcar,  
entre treinta americanos / no los podían separar.

Los novillos eran bravos, / no los podían separar;  
gritaba un americano: / "Que se baje el caporal".

El caporal tuvo miedo / y un vaquero se arrojó;  
a que lo matara el toro, / nomás a eso se bajó.

Llegaron diez mexicanos / y al punto los embarcaron,  
y los treinta americanos / se quedaron azorados.

Y la madre del vaquero / le pregunta al caporal:  
"¿Dónde ha quedado mi hijo, / que no lo he visto llegar?"

"Señora, yo le dijera, / pero va a querer llorar:  
lo mató un toro frontino / en las trancas de un corral.

Treinta pesos alcanzó, / pero todo limitado,  
y trescientos puse yo / para haberlo sepultado.

Todos los aventureros / lo fueron a acompañar,  
con su sombrero en la mano / para verlo sepultar".

“Vaya usted y tráigame a mi hijo, / que no lo he visto llegar,  
y llevarlo al camposanto / donde lo quiero enterrar”.

Ya con ésta me despido / con ‘l amor de mi querida,  
aquí se acaban cantando / los versos de la corrida.

#### **4ª versión (“Los quinientos novillos”)** [Disc. 182, 7 - Montez de Durango]

Cuando salimos del rancho / con la fuerte novillada,  
¡cuántos trabajos pasamos / con aquella gran manada!

Quinientos novillos eran, / todititos muy livianos,  
no los pudimos parar / entre veinte mexicanos.

En los llanos de Palomas / se soltó un toro bragado,  
el caporal lo lazó / en su caballo El Venado.

La mamá de un ranchero / le pregunta al caporal:  
[voz de mujer, parlamento dramatizado]: “Oiga, señor caporal,  
¿qué razón me da de mi hijo, / que no lo he visto llegar?”

“Señora, si le dijiera, / se pusiera usted a llorar:  
a su hijo lo mató un toro / en las trancas de un corral”.

Ya con ésta me despido, / ya no tengo qué cantar,  
estos versos los compuso / don Simón, el caporal.

Como se recordará, este corrido se ha estimado el más antiguo completo de acuerdo con Paredes, quien se apoya en el hecho de no haber encontrado ninguno anterior con tal grado de compleción; pero este referente cronológico es convencional, pues el mismo Paredes reconoce la existencia de textos completos perdidos, es muy posible que resten por descubrirse otros de igual o mayor antigüedad, y siempre cabe conceder a alguno tenido por incompleto el honor fundacional, dado que el modelo ideal del género no se halla íntegro en ningún texto. La datación es de todos modos aproximada, pues la vía pecuaria de Texas a Kansas la autorizó el gobierno de este último estado en 1867; mas como el grueso de los transportes se produjo a lo largo de un lustro, es improbable que el aquí narrado sucediera después de 1872, pudiendo tomarse la fecha redonda de 1870 por arranque –simbólico– del corrido pleno, en aval de la propuesta de periodización que sitúa el primer periodo del género en el último tercio del siglo XIX. Huelga decir que esta propuesta, máxime si viene encarnada en un texto tejano, resulta inaceptable para la crítica nacionalista que enarbola la mexicanidad pura del corrido al extremo de negar su origen romancístico, y ello a pesar de que, como se



aprecia en “*Kiansis*”, el narrador se tiene por puro mexicano y no falta el contenido de orgullo identitario y confrontación con los “americanos”, lo cual permite reiterar que el corrido chicano es tan mexicano como el creado al sur de la frontera, punto en el que discrepaba de Paredes, que lo juzga distinto y más tradicional en principio que el de México central. De otro lado, nótese que se ha conservado el título por él escogido, transcripción fonética de la pronunciación mexicana de “Kansas”; la versión de Mendoza, recogida de la oralidad en Hidalgo (cerca del D.F.), y la fonográfica actual no asumen ese título, omitiéndose además en esta última la referencia geográfica; por su parte, B. McNeil, que incluye y comenta una versión recogida de un vaquero mexicano de Texas en un pionero artículo sobre corridos fronterizos de 1946, lo llama “Corrido de Kansas”<sup>4</sup>. Al margen de la cuestión nominal, el folclorista hace un retrato sociológico del vaquero mexicano en la vida ranchera tejana, reivindicando su importancia en los legendarios transportes de reses del XIX<sup>5</sup>. En efecto, a pesar de que se ha asignado al tema *sociolaboral*, pues no hay en él forajidos ni gestas bélicas, y de que prevalecen las funciones *noticiera* y *espectacular* frente a la *propagandística*, este *corrido-crónica* exhibe un fuerte tono épico, manifiesto en las alusiones al riesgo de muerte y a lo colosal de la empresa, así como en el calificativo de “aventureros” aplicado a los protagonistas, que llevaba a Paredes a determinar la categoría temática de *aventuras*. En el contenido ideológico, se observan diferencias entre versiones, siendo la primera y más antigua de un heroísmo natural, donde se narra una epopeya no exenta de pesares mas en tono distante, que culmina con final feliz y ligero; incluso la expresión identitaria ocupa menos espacio, limitándose al alarde atlético de los héroes ante la incredulidad de un americano. En cambio, a partir de la versión que Paredes designa “2ª

---

<sup>4</sup> En cambio, otro corrido fronterizo que recogen ambos lo llama Paredes “El capitán Hall”, y McNeil “El capitán Jol”, lo que revela cierta falta de consenso respecto a los títulos con voces inglesas, debido a que los primeros corridos carecen de título fijo conocido, recayendo la decisión en editores y estudiosos, además de en los transmisores, claro está. De otra parte, McNeil dedica una reseña específicamente a este corrido en 1954, resumen del comentario incluido en el artículo de 1946, pero en la que añade un cálculo de la fecha de composición, ubicándola “probablemente en la década de 1880”; como se ve, el conocimiento del primer corrido es problemático, si bien en este caso, y a pesar de la autoridad de McNeil, los datos históricos referidos por Paredes hacen que su datación resulte del todo convincente.

<sup>5</sup> Los de Texas a Kansas en concreto, cuya célebre vía pecuaria se llamó *Chisholm Trail*, han sido inmortalizados por Hollywood en el inolvidable clásico de Howard Hawks *Río rojo* (1948), protagonizado por el vaquero de celuloide por excelencia, John Wayne.

parte”, pero que es otra distinta y completa, las penurias de la gesta se acentúan dramáticamente; al conflicto intercultural se dedican varias estrofas donde se subraya la competencia entre mexicanos y americanos; y, sobre todo, la muerte de un vaquero cobra suma importancia, detallándose el percance, justificándose su caída en la cobardía del caporal, que no es en rigor un antagonista mas sí el causante de la tragedia, e introduciéndose la figura de la madre angustiada y el diálogo entre ella y el capataz, que remata la historia y adquiere los tintes tremendistas del corrido de sucesos<sup>6</sup>. Caso aparte es la versión fonográfica, cuya brevedad obliga al recreador a tratar la dimensión trágica de la epopeya sólo en la 1ª estrofa, a desdibujar el conflicto fronterizo en la 2ª con omisión del elemento *gringo*, y a presentar la anécdota lacrimógena sin desarrollo, pues, si ocupa un tercio del texto y se mantiene el diálogo emotivo final, no hay antecedente que haga de tal diálogo un clímax dramático; más aún, al relato del accidente y sus causas lo sustituye el de una fácil intervención del caporal en lo que en las demás versiones es un batallar épico, de manera que se convierte en el héroe del corrido, e incluso en el autor en la coda; todo ello permite afirmar, o reafirmar, que los textos comerciales contribuyen a apuntalar el sistema vigente, nunca favorable al pueblo: mientras que las versiones más tradicionales reflejan un enfoque popular genuino, donde el patrón es la figura negativa y al héroe lo encarna una colectividad, en la vulgar fonográfica es el jefe quien atesora las virtudes heroicas, amén de las rapsódicas.

Formalmente, “*Kiansis*” es representativo de muchos rasgos distintivos del género, habiéndose citado por ello versos o estrofas completas hasta en siete ocasiones en la panorámica precedente. En la estructura narrativa, el inicio *in media res* revela la opción tradicional enraizada en el romance, que además se expresa con la típica indicación de una partida (“cuando salimos”); en cambio, y en sintonía con la tendencia señalada, el fragmentarismo no alcanza a la coda, que en la 1ª versión contiene sólo la fórmula de conclusión en dos versos, combinada en la última estrofa con un remate narrativo, pero que a partir de la 2ª ocupa una estrofa entera, que alberga dos fórmulas

---

<sup>6</sup> A ello se añade el pasaje al inicio de las versiones 2ª y 3ª sobre la honradez de la mujer que queda sola en ausencia del marido, expresada con aires de máxima moral.

metanarrativas del bloque final, la despedida y la conclusiva en las versiones 2ª y 3ª, y aquélla y la de autoría en la 4ª. La narración es lineal, siguiendo un sencillo orden causal y temporal, si bien es cierto que no se da la tantas veces ponderada lógica propia del relato folclórico, probablemente porque se narra una aventura profesional, por así decirlo, que precisa de una exposición factual clara para una audiencia que excede el círculo informado de los vaqueros. Otro aspecto prominente es la perspectiva en primera persona, en principio impropia de la balada narrativa, pero que se encuentra aquí y en la siguiente muestra, sin duda tradicionales, lo que hace aconsejable, como se advertía, no tomar las tendencias por axiomas. Por lo demás, en el discurso destaca el abundante recurso al estilo directo, que desmiente la reputación alusiva del género, al menos en su origen, y confirma la teoría de la *médula emotiva* de Paredes, ya que no sólo el diálogo entre el caporal y la madre sostiene la carga semántica en las versiones más popularizantes: en la 1ª, las intervenciones del capataz van jalonando significativamente el texto, desde el planteamiento de la empresa épica (“allí va la novillada,/no me la dejen pasar”), cuyas penurias ilustra (“sea por Dios, qué hemos de hacer”), hasta el enunciado del logro final en los hermosos versos “*ora sí somos de vida,/ya vamos a hacer corral*”, a lo cual se añade que el conflicto identitario se expresa también en estilo directo: “Decía un americano:/‘Esos hombres ya se ahogaron’”. En fin, es tan obvio como paradigmático el estilo sintáctico, sin encabalgamientos ni subordinaciones, rico en repeticiones, paralelismos y antítesis, y por supuesto la construcción a base de fórmulas narrativas, con profusión de las adverbiales tradicionales (“en su caballo melado”, “como queriendo llorar”), o más originales en el complejo formulario de la despedida (“por *l’amor* de mi querida”, “ya no tengo qué cantar”), así como, p. e., la verbal “pues qué pensaría ese hombre”, o la metanarrativa de memorabilidad “ni me quisiera acordar”.

**2. “Mañanas de los trancoseños” (Filomeno Mata) (1877)**  
[Avitia, 1997, I: 164-5]

En el nombre sea de Dios / y de la Virgen María,  
voy a cantar el corrido / de don Antonio García.

Escolta de Ojo Caliente, / escolta desaforada:  
¡nos tiraron a matar / entre toda la ‘cordada!

‘Cordada de Ojo Caliente, / ¡qué ‘cordada tan valiente!  
que en la noria de La Verde / dejó azorada a la gente.

Estaban parapetados / que no se daban a ver,  
pegándoles el albazo / y echándoles a correr.

Corrieron los trancoseños, / que los tenían por mejores,  
y en los cerros de El Reparo, / ahí volaron sus honores.

Santos Bustos, que era el jefe, / y se las daba a temer,  
a la hora de los balazos / se acordó de su mujer.

Macedonio y Pablo Almeida, / que eran de la misma casa,  
no volvían a su color / cuando entraron en la plaza.

El pobre de Pedro Sánchez / corrió con velocidad,  
y cuando llegó a Pie Verde / le gritaba a su mamá.

Don Anastasio Galindo, / que volteó en unos *tuzeros*,  
hasta el sombrero dejó / por irse con los rancheros.

Iba Anastasio Galindo / por el viento que volaba,  
y a la hora de los balazos / hasta el caballo soltaba.

También Albino Cagurris, / que despavorido andaba,  
él iba buscando a Luna / a ver si se le enancaba.

Pobre de Albino Cagurris, / ¡ay! parecía codorniz,  
que al brincar aquel potrero / encontró suerte feliz.

José María de la Torre, / padre de la borreguera,  
se revolvió entre los muertos / haciéndose calavera.

¡Ay! José María ‘e la Torre, / que ése era el caporal,  
a l’ora de los balazos / no daba el susto en un *rial*.

Este don José María, / él fue por su voluntad,  
y por andar de curioso / ya se iba a la eternidad.

El señor don Tomás Romo, / que se las daba a temer,  
en el potrero de en medio / todo se le fue en correr.

Iba don José María / como queriendo llorar,  
diciéndole al Santo Niño: / “¡No me vayan a matar!”

Andaba el juez de ‘cordada / que se paraba en una uña:  
por matar a don Antonio, / mató a don Jesús Acuña.

¡Ay, qué dolor, qué dolor! / ¡Ay, qué dolor, qué dolor!  
Que a l'ora de los balazos / mataron a ese señor.

Trajeron a don Jesús / como a las once del día,  
y los otros por allá / golpeando sin alegría.

“Adiós, Cuquita hermosa, / adiós, mi Cuca querida,  
que esa ida *pal* Reparo / ¡ay! me ha de costar la vida”.

¡Válgame el Santo Niño / y la Virgen de la Luz!  
que los dos primos hermanos, / los dos, quedaron en cruz.

¡Válgame Dios de los cielos / y nuestro padre Jesús!  
que los dos primos hermanos, / los dos, quedaron en cruz.

Decía este Antonio del Río: / “¡Estos no tienen talento!  
Que si yo hubiera ido / más de cuatro hubieran muerto”.

Don Antonio se hace el bueno / como el que *torió* en barrera,  
él que aquí se las recarga / porque no se halló en la guerra.

Esa gente de Trancoso / que le salió a la ‘cordada,  
en el centro de El Reparo / ya ni saliva alcanzaba.

Corrieron los trancoseños, / que los tenían por malditos,  
y en el cerro de El Reparo / lloraban y daban gritos.

Vuela, vuela, palomita, / párate en esa alelía;  
en El Reparo mataron / a don Antonio García.

Ya con ésta me despido / con más alegría que gozo,  
aquí acaban las mañanas / de la hacienda de Trancoso.

Vuela, vuela, palomita, / párate en aquel ciprés;  
si les gustan las mañanas, / se las cantaré otra vez.

Estamos ante uno de los mejores ejemplos, entre las muestras aportadas, de la noción de Olrik de la *lógica interna* del relato folclórico, que McDowell traducía al concepto de *audiencia informada*, por cuanto resulta imposible inferir el contexto a partir de lo narrado para el público ajeno a la comunidad local donde se compuso el corrido. Avitia, que reproduce la versión recogida por C. Esparza [1976], dilucida el contexto [Ibíd.: 166]:

Antonio García, huyendo de las torturas de que era objeto en su trabajo como peón encasillado en la Hacienda de Trancoso, Zacatecas, se dedicó al bandillaje. Luego de cometer algunos delitos, fue aprehendido el 2 de enero de 1877, y juzgado por: plagio [secuestro], robo, conato de homicidio y variación de nombre. El padre de García (dueño de la Hacienda de Trancoso, que nunca reconoció la paternidad de Antonio) por presiones de la madre de Antonio, consiguió la libertad del bandido, utilizando sus influencias y los sobornos. Sin embargo, cuando se trasladó a Antonio escoltado de la Hacienda de Trancoso a la de San Marcos, la Policía

Montada (Acordada) de Ojo Caliente sorprendió y atacó a la escolta. En la refriega murió Antonio García. Filomeno Mata, sobreviviente de los hechos, compuso las *mañanas de los Trancoseños*.

Gracias a esta contextualización, puede decirse que el tema de este *corrido-crónica* es el de *forajido-rebelde*, lo cual habría sido imposible de otro modo, pues, aunque en la estrofa única de *presentación* se hace de Antonio García el protagonista, y en la primera de las 3 de *coda* se reitera tal protagonismo, enunciado en la fórmula de *resumen*, en el resto del texto se menciona una sola vez (“por matar a don Antonio,/mató a don Jesús Acuña”), y ni siquiera se le dedica el título. La razón de esta insólita falta de protagonismo del héroe en un tema que suele comportar el enfoque épico es obviamente que se trata aquí de una crítica a quienes no defendieron la vida de García, lo que hace del corrido el único narrativo tradicional, hasta donde conozco, cuya función prevalente –y casi única– es la *reprobatoria*, que se halla ante todo en los textos expositivos mas ni siquiera en ellos acostumbra a predominar, menos aún a aparecer sin combinarse con su reverso elogioso, propagandístico. De ahí deriva además que el tema subyacente sea la *cobardía*, en lugar de la común valentía, otro hecho inusitado en la variedad épica tradicional.

A esta pertenece con todo el texto en virtud de su neto carácter narrativo, relato de acción enmarcado en una presentación y una coda con sus fórmulas metanarrativas (incoativa, nominación del héroe, apóstrofe –por dos veces–, conclusiva, resumen y despedida), si bien en los versos finales que suceden al apóstrofe encontramos la de *referencia poético-genérica*, inusual en las piezas folclóricas por lo que tiene de subjetividad y conciencia del hecho compositivo; otro tanto cabe afirmar de las invocaciones formularias religiosas, más propias del corrido *de ciego*, lo cual, junto a la perspectiva en 1ª persona, también extraña a la crónica épica estricta, mueve a dudar de la tradicionalidad recién afirmada; la duda se sortea recordando que el corrido nace ya bajo el doble signo del folclor y la literatura popular de masas, siendo inútil buscar una pureza inexistente, y en cambio de gran interés señalar la confluencia de estilos y contextos semióticos. Pero no todos los rasgos indican por igual el grado de tradicionalidad; así, el relato fragmentario a base de pequeñas escenas y comentarios con profusión de nombres y personajes que sólo una audiencia concreta conoce es indicativo de que la pieza se

fragua en un contexto folclórico, lo cual no está reñido con que el corridero se valga de fórmulas y expresiones procedentes del estilo vulgar de hoja suelta; y lo mismo vale para la voz narrativa en 1ª persona, ya que, como se veía en “*Kiansis*” también, este recurso se da en textos tradicionales cuando se trata de testimonios, en cuyo caso el narrador no suele ser protagonista, lo que al fin y al cabo confiere a la historia un aire objetivo y una perspectiva asimilable a la de la 3ª persona; en cambio, en los corridos vulgares relatados en 1ª persona protagonista y narrador se confunden, primando la intervenciones subjetivas. Aún así, este corrido sigue siendo singular, porque su narratividad tradicional carece del complemento usual de la abundancia de pasajes miméticos –aunque los incluidos encajan a la perfección en el relato vivaz–, observándose además cierta voluntad explicativa de las circunstancias de la historia. Mas, de nuevo, la inspiración folclórica resulta predominante en la mayoría de los aspectos estilísticos, siendo evidente en la abundancia de fórmulas (“a la hora de los balazos”, “como queriendo llorar”, “dejó azorada a la gente”, “como a las once del día”, “párate en aquel ciprés”, “con más alegría que gozo”, “decía este Antonio del río”; “esa gente de Trancoso”), varias insertas en los complejos formularios (introducción al discurso directo, apóstrofe, despedida), así como en la de las repeticiones (“¡Ay, qué dolor, qué dolor!”; “que los dos primos hermanos,/los dos, quedaron en cruz”), algunas con variación a lo largo del texto (“que los tenían por mejores”; “que los tenían por malditos”), yuxtaposiciones, aposiciones, paralelismos, sobre todo antitéticos (“Santos Bustos, que era el jefe/y se las daba a temer,/a la hora de los balazos/se acordó de su mujer”), etc. Esta última cita ilustra en fin el rasgo discursivo más singular y distintivo, la ironía, acorde a la intención reprobatoria, que es asimismo la más profusa y florida encontrada en una pieza narrativa, con la particularidad de que no se expresa en las típicas bravatas del héroe valiente dirigidas al rival, sino en los apuntes burlones de este insólito narrador que en principio forma parte de la escolta pero se afana en denostar su cobardía –y su falsa valentía–, sin elogiar empero al héroe muerto, como es costumbre en las composiciones elegíacas.

### 3. “Jesús Leal” (decenio de 1870) [G. Hernández, 1996: 28-9]

El día veintiocho de enero, / no me quisiera acordar,  
cuando don Félix venía / a aprehender a Jesús Leal.

Le dijo quién era él / y que cómo se llamaba,  
que con tanta libertad / en Morelia se paseaba.

“Señor, soy un forastero / que he venido a comerciar;  
si quiere saber mi nombre, / yo me llamo Jesús Leal”.

“Aquí se da usted por preso / porque lo vengo a llevar,  
pues me han dicho que aquí anda / el mentado Jesús Leal”.

“Usted me dispense mucho / pero no me ha de llevar,  
para que usted a mí me lleve / la vida le ha de costar”.

Al llegar a la garita / su corazón le avisaba  
que ya don Félix venía / con toda su gente armada.

Lo metieron por la plaza / a la cárcel nacional,  
y dijo don Félix Alba: / “Aquí traigo a Jesús Leal”.

Al entrar a la capilla / estaba un cristo divino,  
le dijo don Félix Alba: / “Ese ha de ser tu padrino”.

Cuando le iban a tirar, / sólo un favor les pidió:  
que todo le perdonaran / si en algo les ofendió.

Cinco balazos le dieron / al lado del corazón,  
y Jesús Leal decía: / “Tírenmelos con valor”.

Adiós, Jesusito Leal, / amigo fiel verdadero,  
estos versos te compuse / el día veintiocho de enero.

### 2ª versión: [G. Hernández, 1996: 30-2]

El día veintiocho de enero, / ni me quisiera acordar,  
ahí vino don Félix Alba / a aprehender a Jesús Leal.

Le preguntan que quién era, / también cómo se llamaba,  
que con tanta libertad / en México se paseaba.

“Soy un pobre rancherito / que he venido a comerciar;  
si quieren saber mi nombre, / yo me llamo Jesús Leal”.

“Conque usted, don Jesús Leal, / ¿a qué tantos ha matado?  
Yo también soy Félix Alba / y a muchos he fusilado”.

Le contesta Jesús Leal: / “No me hable con desvarío,  
que si usted trae sus cartuchos, / yo también traigo los míos”.

Bajaron cuatro sargentos / queriéndolo asesinar,  
él por burlarse decía / que se quería confesar.

Lo llevan toda la calle / para el cuartel general,  
ahí le dicen los soldados: / “Te vamos a fusilar”.



“Mucho cuidado, sargentos, / no se les vaya a fugar,  
que no es la primera que hace / el mentado Jesús Leal”.

Al pasar una capilla / *vido* un cristo muy divino,  
le dice toda la gente: / “Ese ha de ser tu padrino”.

Al pasar una cantina / les dijo: “Yo tengo sed”.  
Ahí los dejó a toditos, / no vieron cuándo se fue.

Y le tiraron tres tiros / al lado del corazón,  
y él por burlarse decía: / “Tírenmelos con valor”.

Mandó por la ladrillera / que se arrastraba de risa,  
diciendo que le habían hecho / los puños en su camisa.

Pasó muy encarrerado / por en medio del parián,  
allí los dejó a toditos / abriendo las de caimán.

Adiós, Jesusito Leal, / yo me despido de ti,  
estos versos te compuso / una joven de Tepic.

Adiós, Jesusito Leal, / adiós, mi fiel compañero,  
estos versos te compuse / el veintinueve de enero.

Ya con ésta y me despido, / ya no vamos a cantar,  
ya terminó la tragedia / de don Jesusito Leal.

Este corrido no lo recogen Mendoza, Avitia ni otros antólogos principales, encontrándose sólo en el libreto adjunto a *The Mexican Revolution. Corridos*, la gran colección discográfica de Arhoolie Records (4 CD) editada y anotada por G. Hernández, cuyo breve apunte contextual reza: “La fecha y lugar de nacimiento de Jesús Leal se desconocen. Fue un rebelde activo en el entorno de la ciudad de Purándiro, Michoacán, en un periodo indeterminado durante el decenio de 1870. Leal se enfrentó al cacique Félix Alba en la capital del estado, Morelia, siendo aprehendido y llevado de vuelta a Purándiro, donde fue ejecutado” [1996: 28]<sup>7</sup>. Se trata así de un viejo corrido de forajido, si bien tampoco el siempre inasible modelo heroico encuentra aquí su reflejo puro, ya que en la 1ª versión, a pesar del diálogo con visos de desafío entre Leal y Alba, aquél no sólo se defiende mediante la astucia antes que con recurso

---

<sup>7</sup> “The place and date of birth of Jesús Leal is unknown. He was a rebel who carried on his activities around the town of Purándiro, Michoacán, sometime during the 1870’s. Leal confronted the political boss Félix Alba in the capital of the state, Morelia, was apprehended and led back to Purándiro, where he was executed”. La 1ª versión transcrita procede de la grabación inaugural de corridos en cilindro de 1904 aludida al tratar la oralidad mediatizada en el género, donde están también “La Elena” o “Heraclio Bernal”, lo cual permite confirmar la composición temprana del texto. La segunda proviene de una grabación ya discográfica (Chicago, 1929), cuyos intérpretes son el dúo Pedro Rocha y Guadalupe Martínez.

valeroso a la violencia, sino que se arrepiente en el patíbulo, actitud que Paredes atribuía a los héroes corrideros del México central, en contraste con la irredenta de los fronterizos, como se ve no sin cierta razón. De otra parte, nótese que las 3 estrofas de diálogo (precedidas de otra en la que se refiere en discurso indirecto el principio de la conversación) exhiben un estilo poco tradicional, resultando un tanto novelescas y explicativas, sin las fórmulas introductorias ni las frases lapidarias habituales; si esto no le resta pulso a la narración, como es obvio por cierto en las otras 3 estrofas que culminan con una intervención mimética de un verso de extensión, conduce a subrayar de nuevo la permanente oscilación entre la creación folclórica y la vulgar desde el origen del género, patente esta última también en la fórmula metanarrativa de *anticipación del desenlace* (“Al llegar a la garita,/su corazón le avisaba”), y en la abundancia de la subordinación y el encabalgamiento entre unidades de doble octosílabo, p. e. en la misma estrofa de la última cita. La presentación es igualmente indicativa de dicha oscilación, al constar de una fórmula de datación que no responde a un fin noticiero, pues incluye sólo el día y revela más bien un alineamiento estético con el patrón vulgar, y de la expresión canónica de la de memorabilidad, asimismo deudora de la hoja suelta, pero combinadas en la estrofa con un inicio *in media res*. En la coda encontramos la despedida, en la variedad habitualmente enunciada por el personaje pero puesta aquí en boca del narrador (“adiós...”), y una realización insólita de la fórmula de referencia poético-genérica, donde el narrador se dirige al héroe subjetivamente y fecha la composición, tal vez para conferir al texto un aire de primicia cronística, por tratarse del mismo día en que se data el suceso.

El cotejo con la 2ª versión arroja resultados sorprendentes: aunque ambas comparten estructura y estilo, el forajido es en la 2ª más rebelde, pues no muestra arrepentimiento sino, al contrario, despliega las bravatas típicas del valiente (“que si usted trae sus cartuchos,/yo también traigo los míos”; “diciendo que le habían hecho/los puños de la camisa”), conjugadas además con el tono burlón desafiante (“y el por burlarse decía”; “que se arrastraba de risa”), especialmente llamativo en la grave hora final, que se trueca de hecho por una astuta huida en la que el héroe recibe los formularios tres balazos, sin que quede claro si muere o escapa. Debido a la brevedad forzosa del registro en cilindro, que no puede exceder los dos minutos, como advierte

Hernández [1996: 29], y a que la 2ª versión tiene dos partes, (ambas caras del disco), ésta es notablemente más larga, lo cual se traduce en el aumento de pasajes miméticos (“Tengan cuidado, soldados...”) y de detalle narrativo, con ampliación de escenas. Pero lo más llamativo es la coda de 3 estrofas, las dos primeras apegadas al modelo precedente aunque consistiendo en una repetición variada y con la excepcional diferencia de que se atribuye la autoría a una mujer, amante del héroe, y la última añadiendo la clásica combinación de las fórmulas de despedida del narrador y de conclusión, con un no menos clásico uso de la denominación *tragedia*; si a ello le sumamos, p. e., la presencia de la voz latina españolizada *vido*, o la más profunda identificación del héroe con su comunidad, manifiesta en el cambio de interlocutor en la escena de la capilla, que pasa del cruel rival del héroe a “toda la gente”, cabe concluir que esta 2ª versión, sin duda posterior, contiene más elementos tradicionales en distintos planos de análisis, siempre dentro de su carácter mixto entre lo folclórico y lo popularizado.

\*\*\*

#### 4. “Rito García” (1885) [Paredes, 1976: 58]

Año de mil ochocientos / ochenta y cinco contó,  
voy a empezar a cantar / el caso que me pasó.

Viviendo en El Cenizal, / ese año en el primer mes,  
don Jacinto fue a catear / mi casa con otros tres.

El día ocho me salí / con objeto de cazar,  
cuando a poco rato oí / a mi familia llorar.

Viendo mi casa ultrajada / sin haber justa razón,  
me salí al camino armado / a esperar la comisión.

Luego que los *devisé*, / *traiban* a mi hijo amarrado,  
al punto les disparé / de donde estaba parado.

La bala salió cual rayo, / era de arma ventajosa,  
y vi caer del caballo / a don Jacinto Hinojosa.

Le hirieron a mi hijo un brazo, / sin defensa el infeliz,  
y luego le di un balazo / a Uvenceslao Solís.

Conociendo bien las leyes / del país americano,  
me pasé a buscar abrigo / a mi suelo mexicano.

Mi suelo muy inhumano, / pues no me dieron abrigo,  
 que siendo yo mexicano / no tuve ningún amigo.  
  
 Al momento me *insortaron*, / iba con mi hijo el más tierno,  
 el día once me arrestaron / los empleados del Gobierno.  
  
 En Nuevo León me arrestaron / después de un camino largo,  
 los empleados me trajeron / a la cárcel de Camargo.  
  
 Tuve que estar siete meses / preso en aquella ciudad,  
 los jueces me aseguraban / que no me habían de pasar.  
  
 Yo nunca hubiera pensado / que mi país tirano fuera,  
 que Mainero me entregara / a la nación extranjera.  
  
 En verdad que nada valgo, / pero siempre me entregaron,  
 me pasaron para Hidalgo, / fue donde me sentenciaron.  
  
 Allí no alcancé clemencia, / ni me quisieron oír,  
 pues voy a la penitencia / eternamente a sufrir.  
  
 Bien sabe la Providencia / qué es lo que siento en mi pecho,  
 que voy a la penitencia / por defender mi derecho.  
  
 Adiós, mi patria adorada, / adiós, todos mis amigos,  
 adiós, mi familia amada, / para siempre me despido.  
  
 Me voy a la penitencia, / así lo quiso la suerte,  
 voy a arrastrar la cadena / hasta que venga la muerte.  
  
 Mexicanos, no hay que fiar / en nuestra propia nación,  
 nunca vayan a pedir / a México protección.  
  
 Ya con ésta me despido, / pues se me llegó ese día,  
 vivan los hombres valientes / como fue Rito García.

Primer corrido netamente vulgar de esta antología en todos los órdenes. En el plano del discurso, se observa en la rima ABAB, en el predominio de subordinaciones, hipérbatos y el léxico letrado (“con objeto de cazar”; “viendo mi casa ultrajada/sin haber justa razón”; “la bala salió cual rayo,/era de arma ventajosa”; “bien sabe la Providencia/qué es lo que siento en mi pecho”, etc., etc.), en la ausencia de estilo directo y de toda fórmula narrativa, y en la 1ª persona subjetiva, distinta de la testimonial de “*Kiansis*” o “Los trancoseños”. En la estructura narrativa, a la presentación monoestrófica con la fórmula de datación y la incoativa se opone una coda hipertrófica de 4 estrofas, que contienen una despedida del protagonista-narrador típica del prisionero, un lamento fatalista y trillado que hace las veces de resumen del desenlace, una moraleja política, y la combinación de la despedida del narrador-protagonista

con un “viva” característico de la canción, y no del corrido. En el ámbito textual, el tema del forajido-rebelde no se ajusta tanto a la crónica como a los tipos de la apología y la invectiva, subordinándose por ello la función noticiera a la propagandística, y sobre todo a la reprobatoria; en otros términos, el relato no exento de épica, pues se narra un conflicto armado que enfrenta a un individuo con la autoridad injusta, se convierte en ejemplo, ya que los valores no se deducen de su conducta, sino que se denotan en el discurso expositivo del narrador-héroe, que además incide ante todo en la crítica. La traducción ideológica de todo esto es singular, pues, aunque Paredes se centra en la dimensión identitaria en la breve nota al corrido [1976: 27-8], acertando al señalar que la condición chicana de García no le impide sentirse plenamente mexicano (“a mi suelo mexicano”; “que siendo yo mexicano”), lo esencial es aquí la reprobación de *su* Gobierno por el héroe, por mucho que su acción haya consistido en “defender su derecho” frente a un abuso de autoridad *gringo*: “Yo nunca hubiera pensado/que mi país tirano fuera,/que Mainero [a la sazón Gobernador de Tamaulipas] me entregara/a la nación extranjera”.

\*\*\*

## 5. “Lino Rodarte” (1886) [Avitia, 1997, I: 189-91]

Señores, pongan cuidado, / se los digo de mi parte,  
voy a cantar el corrido / del señor Lino Rodarte.

Año de mil ochocientos / ochenta y seis al contar,  
murió don Lino Rodarte, / ¡que Dios lo haya perdonado!

Ya salieron las ‘cordadas, / ya salieron otra vez,  
y agarraron a este Lino / en un pueblo de Jerez.

El día siete de febrero, / miren lo que sucedió,  
que murió Lino Rodarte, / una mujer lo entregó.

En el rancho El Cargadero, / en una boda afamada,  
andaba Lino bailando / cuando llegó la acordada.

“Vuela, vuela, palomita, / vuela y prosigue volando,  
pobrecitos de mis padres, / ¿dónde me andarán buscando?”

Que estaban en el fandango, / que andaban todos bailando,  
qu’ es que llegó la acordada, / que ya lo venían rastreando.

Andaba Lino Rodarte / bailando con su querida,  
no pensaba que por hombre / habría de perder la vida.

Llegó la acordada al baile, / más de noche que de día,  
toditita disfrazada, / que *naiden* los conocía.

Más de noche que de día, / cuando llegó la acordada,  
al primer balazo que hubo / la gente quedó azorada.

Lo agarraron las 'cordadas, / le cayeron de sorpresa,  
tres culatazos le dieron / con el rifle en la cabeza.

Ese año de ochenta y seis / presente lo tengo yo,  
que murió Lino Rodarte, / el Gobierno lo mató.

"Vuela, vuela, palomita, / párate en aquella torre,  
anda y dile a mi querida / que de su lista me borre".

Indagaba el Comandante / a ver quién lo conocía;  
"Yo no soy Lino Rodarte, / yo me llamo Juan Mejía".

Mas responde el Comandante: / "No es preciso el preguntarte,  
tu nombre no es Juan Mejía, / te llamas Lino Rodarte".

"¡Ay!", le dice la acordada, / "¡pues su nombre no se quite!  
Usted es Lino Rodarte / y su padre es don Felipe".

Luego dice el Comandante: / "Dame, Lino, tu pistola".  
Mas la saca preparada, / soltando un tiro a la bola.

Lo sacaron del fandango, / lo sacaron entre seis,  
le decía el Juez de Acordada: / "¡Caminemos *pa* Jerez!"

Lo pasearon por la calle, / donde estaba su querida:  
"¡Virgen de la Soledad, / quítame mejor la vida!"

"Vuela, vuela, palomita, / vuela *pa* los sotolares:  
pobrecitos de mis padres, / ¡qué pesares tan cabales!"

'Ora sí, ya se lo llevan, / lo llevan por el camino,  
toda la gente decía: / "¡Ya van a matar a Lino!"

"¡Ay, rancho de El Cargadero, / ay, qué rancho tan lucido!  
Que si no me han entregado, / puede ser me hubiera ido".

Lo pasaron por San Juan / oyendo su despedida:  
"¡Virgen de la Soledad, / quítame mejor la vida!"

"Vuela, vuela, palomita, / anda, lleva este mandado,  
anda, avísale a mis padres / que voy a ser fusilado".

Decía Felipe Rodarte / en su yegua colorada:  
"Ya me voy a ver a mi hijo, / que lo lleva la acordada".

Llegó Felipe Rodarte / ofreciendo buen dinero  
con tal de que le soltaran / a su hijo Lino el cuatrero.

"Vuela, vuela, palomita, / párate en el sotolar,  
anda, avísale a mis padres / que me van a fusilar".

"¡Ay!" le dice el Comandante, / "hombre, Lino, yo te salvo,  
tan solo porque me digas / 'on' 'ta el caballo cuatralbo".

Contesta Lino Rodarte, / muy herido el pobrecito:  
"Ese caballo lo tiene / mi compadre don Benito".

Le dan una puñalada, / da un quejido el pobrecito:  
"¡Válgame el Señor de Roma, / patrón de nuestro ranchito!"

"¿Qué le hace que a mí me maten? / La vida no está comprada;  
mi nombre es Lino Rodarte, / ha de quedar en la nada".

Decía Felipe Rodarte / con pesares muy cabales:  
"Si usted me da libre a mi hijo, / yo se lo pesaré en *riales*".

Don Francisco Amozorrutia / dice, como jefe que era:  
"Si en oro me lo pesaras, / puede que no te lo diera".

"Vuela, vuela, palomita, / vuela y prosigue volando,  
ya me llevan amarrado, / ya no me andarán buscando".

"No le hace que yo me acabe, / todos vamos de pasada:  
tanto apegarse a la vida / para volver a la nada".

Le dan una puñalada, / luego repite otra vez:  
"Acompáñame, güerita / del santuario de Jerez".

Decía Felipe Rodarte / con sus lágrimas rodando:  
"Ya mátenlo de una vez, / no lo estén martirizando".

Rancho del Señor de Roma, / rancho donde yo fui criado,  
han fusilado a don Lino, / uno de los afamados.

Vuela, vuela, palomita, / vuela y prosigue volando:  
ya mataron a Rodarte, / ya no lo andarán buscando.

Vuela, vuela, palomita, / párate en esos nopales:  
ya murió Lino Rodarte, / que era padre de rurales.

Vuela, vuela, palomita, / vuela y prosigue volando:  
la muerte quita el orgullo, / no se la anda recargando.

Ya con ésta me despido / a la sombra de un ciprés:  
Han fusilado a don Lino / en el pueblo de Jerez.

**2ª versión:** [Disc. 50, A3 – Lupita Vázquez, La Chacala de Sinaloa,  
12 *Corridazos*]

Año del mil novecientos, / del veintidós que pasó,  
ya murió Lino Rodarte, / el Gobierno lo mató.

Andaba Lino en el baile / bailando con su querida,  
no pensaba el pobrecito / que le quitarían la vida.

Cuando llegó la acordada, / a ese baile de sorpresa,  
tres culatazos le dieron / con un rifle en la cabeza.

Lo sacaron al camino / a ver quién lo conocía;  
"Yo no soy Lino Rodarte, / yo me llamo Juan Mejía".

Ahí le dice el Comandante: / "Es muy triste recordarte:  
No te llamas Juan Mejía, / te llamas Lino Rodarte".

Ahí le dice el Comandante: / "Mira, Lino, yo te salvo,  
nomás quiero que me digas / 'on' 'ta el caballo dosalbo".

Cuando pasó por San Juan, / ahí *devisó* a su querida:  
"¡Virgen de la Soledad, / quítame mejor la vida!"

Decían los padres de Lino: / "¡Qué pesares tan cabales!  
Si me dieran libre a Lino, / lo pesaríamos en reales".

"Adiós, rancho de La Boca, / también el de El Cargadero,  
adiós, muchachas bonitas, / ya no les darán dinero".

Vuelvo a repetir el verso, / por si lo dije al revés:  
ya murió Lino Rodarte / en la villa de Jerez.

Suntuoso corrido-crónica de forajido-rebelde, óptimo para escrutar tanto la tradición genérica como sus naturales desviaciones, eso sí, en un contexto productivo folclórico, siendo innegable su carácter popular rural, y local, como nos indica el propio corridero en la coda: "Rancho del Señor de Roma,/rancho donde yo fui criado". En su comentario al texto, Avitia no ofrece muchos datos adicionales, mas afirma que "desde muy joven, Rodarte se dedicó al abigeato y, como bandido social, fue famoso en su región, donde se convirtió en personaje de leyenda" [Ibíd.: 192]<sup>8</sup>. Pero aunque se den las condiciones para la forja de un corrido clásico, es preciso subrayar la mezcla de elementos tradicionales y vulgares, tal vez debida al proceso de transmisión oral, i. e., a que esta versión de los años setenta del siglo XX sea fruto de la adición de pasajes popularizantes a otra anterior de estilo genuinamente popular, que

---

<sup>8</sup> Leyenda que podría explicar cómo un cuatrero adquiere el rango de "bandido social", sin que se le conozcan acciones de *ladrón noble*. Por cierto, la versión la toma Avitia de la gran colección de C. Esparza sobre el corrido zacatecano [1976], de donde procedían también las raras y populares "Mañanas de los trancoseños"; así, y aunque se ha discrepado de algunas de sus posturas anteriormente, importa señalar que su labor antológica se cuenta entre las más sobresalientes a escala regional, tal vez sólo comparable con la de J. D. Razo en Guanajuato y El Bajío.



persiste aún así en alto grado; sin embargo, bien puede reafirmarse también la hipótesis de una convivencia de ambos contextos y modelos literarios ya en la etapa primera del género, de manera que nuestra atención no se dirige tanto a aislar los rasgos procedentes de las distintas facetas genéricas como a examinar su amalgama en este corrido-río donde el rapsoda popular recurre a cuanto acervo expresivo tiene a su alcance.

En términos semióticos y de contenido, lo más llamativo es la debilidad de la función propagandística, al menos en su sentido de elogio al héroe, en un texto que por su tema habría de concederle la mayor importancia; a pesar de la obvia identificación del autor con “don Lino”, “uno de los afamados”<sup>9</sup>, a quien mata el ajeno y enemigo Gobierno, de que sucumbe por la preceptiva traición de mujer, y de que intenta defenderse cual valiente tras caer en la celada, el grueso de la historia se ocupa de su condición de víctima, cautivo humillado con el *paseo* público y torturado en los interrogatorios, cuya sola esperanza reside en la intercesión paterna y cuyas intervenciones consisten en lamentos (“que si no me han entregado,/puede que me hubiera ido”), en reflexiones existenciales resignadas (“No le hace que yo me acabe,/todos vamos de pasada:/tanto apegarse a la vida/para volver a la nada”) y en invocaciones religiosas (“¡Virgen de la soledad,/quítame mejor la vida!”). Todo ello, de nuevo, puede interpretarse en clave vulgar, si se antepone la vena sensible y piadosa, la función espectacular tremendista, o bien tradicional, si se prefiere ponderar la primacía de la intención noticiara sobre la proselitista pura, lo que vale tanto como decir que el mensaje ideológico se deduce del relato de hechos y no de la exposición de ideas, reconociéndose la función conmemorativa de mecanismo simbólico propia del folclor.

La estructura semántica es tan rica y –relativamente– compleja como el propio contenido. Los bloques que enmarcan la intriga serían desmesurados si la extensión total del texto no fuera de 42 estrofas. Aún así, la presentación abarca 4: la 1ª contiene la fórmula de llamada de atención, acompañada del verso supletorio popular “se /os digo de mi parte”, y la incoativa; la 2ª las de datación –con la tradicional coletilla “al contar”– y resumen, coronada de una

---

<sup>9</sup> Nótese que en la estrofa 40ª se dice que Rodarte “era padre de rurales”, con empleo descriptivo de la señalada burla típica del héroe dirigida al rival, a quien se hace hijo ilegítimo de su oponente para escarnio personal, familiar y social.

exclamación religiosa; la 3ª constituye una cuña narrativa que alberga una repetición paralela con variación y el demostrativo formulario “este”, si bien podría estimarse una original variante del resumen; en la 4ª se reiteran la datación y el resumen, completado éste con la atávica aposición acusatoria de la mujer; a estas estrofas debe añadirse la 12ª (“Ese año de ochenta y seis/presente lo tengo yo,/que murió Lino Rodarte,/el Gobierno lo mató”), vuelta *in media res* a la datación, el memento y el resumen, que también aquí incorpora un verso final explicativo común a varios corridos, de los que tal vez sea fuente. La coda de 5 estrofas alberga una primera recién recalcada (“Rancho del Señor de Roma...”) donde la síntesis con apunte laudatorio viene precedida de una invocación a la cuna del héroe, similar a una variante de la despedida del personaje, aunque no es el caso; las tres siguientes están hechas de apóstrofes con sus segundos octosílabos de relleno (“vuela y prosigue volando”; “párate en esos nopales”), combinados con nuevos resúmenes formularios (“ya mataron a Rodarte,/ya no lo andarán buscando”) o una moraleja (“La muerte quita el orgullo...”); y en la última hallamos el clásico complejo de despedida seguido del enésimo enunciado del resumen. Estructuralmente, destaca asimismo la presencia del complejo formulario del apóstrofe en 6 ocasiones en el cuerpo de la intriga, que, como es habitual en el corrido y se veía ya en “Agripina” y otros textos citados, no funciona como estribillo sino que se engarza en la narración, constituyendo un contrapunto lírico a ésta; mas, a diferencia de en dicho corrido, donde el mensaje a la paloma contiene una incitación del narrador a que participe de la acción, aquí se trata de intervenciones de personaje en las cuales reside la médula emotiva; en 3 casos, el complejo ocupa la estrofa entera, ya que al apóstrofe le sucede el mensaje propiamente dicho, 2 veces dirigido a los padres para informarles del suceso, en repetición paralela con variación (“anda, avísale a mis padres/que voy a ser fusilado-me van a fusilar”), y una a la enamorada con original gracia (“anda y dile a mi querida/que de su lista me borre”); en los otros 3, carentes de mensaje, el protagonista piensa en sus “pobrecitos” padres, por dos veces, o enuncia el típico resumen formulario: “Ya me llevan amarrado,/ya no me andarán buscando”. El estilo narrativo no participa de la lógica interna tradicional, siendo lineal-causal y explicativo hasta el detalle, de manera que toda audiencia, informada o no, puede seguir sin trabas el

argumento, apareciendo incluso la fórmula de anticipación del desenlace habitual en el corrido de hoja suelta (“no pensaba que por hombre/habría de perder la vida”); en el mismo sentido, nótese que no sólo la trama principal está demarcada en secuencias (captura traidora en el baile, traslado e interrogatorio-tortura, elidiéndose empero narrativamente la ejecución), sino que hay además una trama secundaria, la del intento de intercesión del padre, desarrollada también en distintas escenas, desde la afirmación inicial de que acudirá en ayuda del hijo y la oferta subsiguiente de dinero (estrofas 25-6<sup>a</sup>), pasando por el diálogo de negociación con el “jefe” (32-3<sup>a</sup>), hasta la petición desesperada postrera en la última estrofa de intriga (37<sup>a</sup>). En fin, ésta se ve además enriquecida por las intervenciones subjetivas del héroe, aparte de las incluidas en los complejos de apóstrofe, todas de sabor vulgar por consistir en invocaciones religiosas o reflexiones sobre el destino.

En el plano expresivo, este corrido es paradigmático del patrón tradicional, resaltando en la sintaxis el recurso a la repetición, que configura paralelismos anafóricos de gran ritmo popular (“Que estaban en el fandango,/que estaban todos bailando,/que ‘s que llegó la ‘cordada,/que ya lo venían rastreando”), o cumple una función estructurante, como en las estrofas 9<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup> (“llegó la ‘cordada al baile, más de noche que de día [...] // Más de noche que de día,/ cuando llegó la ‘cordada”) y por supuesto en el caso de los apóstrofes y las fórmulas religiosas reiteradas, junto a otras múltiples y variadas posibilidades de realización y distributivas que jalonan todo el texto, y armonizan con el predominio de yuxtaposición y coordinación y el apego al doble octosílabo como unidad discursiva básica. La riqueza de fórmulas narrativas es también palmaria, dándose las adverbiales que complementan la introducción al estilo directo, la mayoría por cierto cuando interviene el padre (“en su yegua colorada”; “con pesares muy cabales”; “con sus lágrimas rodando”), algunas verbales que expresan fijamente la acción (“tres culatazos le dieron”, variante de los disparos típicos; “al primer balazo que hubo”, alternativa habitual a “a la hora de los balazos”; “la gente quedó azorada”, como los americanos de “*Kiansis*”), incluida la que conforma al tiempo la fórmula metanarrativa de resumen (“ya mataron a Rodarte,/ya no lo andarán buscando”, dicha antes también por el héroe), y las imperativas de movimiento complementarias al verso de apóstrofe; a ellas se suman por el lado más vulgar, i. e., con la

función formularia pero procedentes de un acervo más amplio que el del género, las religiosas (“¡que Dios lo haya perdonado!”; “¡válgame, Señor de Roma!”), la adverbial espacial “rancho donde yo fui criado”, y las sentencias populares varias que son clichés o refranes, no menos formularios (“la vida no está comprada”; “todos vamos de pasada”; “la muerte quita el orgullo”). Por último, las combinaciones de los modos de representación revelan asimismo el arraigo en la tradición narrativa original venida del romance: si se tiene en cuenta que las 6 estrofas de apóstrofe son soliloquios del héroe, y así pasajes en estilo directo, resulta que, en el más fiel cómputo por versos que por estrofas, el modo mimético ocupa 68 de los 168 totales, el diegético 58 y las intervenciones del narrador 42, primando pues la dramatización actualizadora de los hechos y su combinación con el relato puro, y relegadas las intervenciones subjetivas a los bloques inicial y final, salvo los dos versos de anticipación del desenlace insertos en la intriga; esto no quiere decir que todos los versos encierren expresiones tradicionales, como acabamos de ver en el carácter sensible y tremendista o refranero de muchas intervenciones del héroe, pero no dejan de ser segmentos dialogados del texto.

La sumaria versión discográfica, de una intérprete local sinaloense en cuyo álbum encontramos asimismo una de “El hijo desobediente” y otra de “Los dos amigos”, pieza popular de reminiscencias folclóricas del tiempo revolucionario, junto a una canción y 8 narcocorridos actuales, constituye una muy aceptable adaptación del modelo primigenio dentro de las constricciones de espacio, que reducen de 42 a 10 el número de estrofas, de las cuales 1 es de presentación y 2 de coda, lo que supone un aumento proporcional de los bloques, que abarcan casi un tercio de la pieza en lugar del cuarto corto que ocupan en la 1ª versión. La datación muy posterior en la presentación permite reiterar el frágil valor histórico del género, al menos en su vertiente comercial, inmensamente mayoritaria, mientras que el resumen que la completa indica el peso de este enunciado (“murió.../el Gobierno lo mató”) en el repertorio formulario del género. La coda refleja la recreación activa del texto, al incluir una fórmula de despedida del personaje ausente de la 1ª versión donde se retoma una referencia geográfica pero se inserta en un parlamento nuevo del héroe con destello lírico, y, sobre todo, en virtud de la suerte de fórmula de referencia poético-genérica de popular gracejo (“vuelvo a repetir el verso,/por

si lo dije al revés”) que introduce el convencional resumen, coincidiendo prácticamente los versos finales de ambas versiones. En cuanto a la intriga, se observa una sustancial selección del argumento –y significación– de la versión vieja; la 2ª estrofa mantiene el doble octosílabo narrativo de situación con el que comienzan *in media res* varios corridos (“andaba Lino en el baile/ bailando con su querida”), seguido de la fórmula anticipatoria, de potencial espectacular y comercial; en la 3ª se preserva semánticamente la sorpresa traicionera como única razón posible de la derrota del héroe, e intacta la fórmula clásica de la agresión con trueque de balazos por culatazos; las estrofas 4ª a 6ª albergan la secuencia del interrogatorio, con omisión de las torturas y la mala fe del Comandante, quedando sólo la parte convencional del reconocimiento del forajido que se veía también en “Jesús Leal”, y la estrofa donde propone al héroe un trato que, por lo antedicho, no queda aquí retratado como un vil engaño, todo ello con reproducción casi exacta de lo expresado en la versión madre; lo mismo vale para las estrofas siguientes y últimas de la intriga (7ª y 8ª), en las que se reproducen respectivamente la escena del *paseo* de Lino, que preserva la connotación humillante de la presencia de la querida, y la subtrama del afán paterno, con hábil compresión de la expresión formal en un enunciado nuevo. En suma, se comprueba en el cotejo la poderosa influencia formal que los textos antiguos ejercen en la posteridad del corrido, así como la coincidencia ideológica, que sólo las imposiciones de extensión desbaratan, obligando al recreador a escoger los pasajes reproducibles con mayor o menor fidelidad, y así a sacrificar matices ideológicos que no se deben a desavenencias en ese terreno, sino a la necesidad material.

## 6. “Mariano Reséndez” (1887) [Paredes, 1976: 96-8]

Entre las diez y las doce, / miren lo que se anda hablando,  
éste es Mariano Reséndez / pasando su contrabando.

Este es Mariano Reséndez, / el hombre contrabandista,  
sesenta empleados mató / y allí los *traiba* en su lista.

Año de mil novecientos / dejó recuerdos muy grandes,  
a don Mariano Reséndez / lo aprehendió Nieves Hernández.

Salía Nieves Hernández / divisando por el llano,  
y le pregunta a un ranchero: / “¿No me has visto a don Mariano?”

“Pues sí señor, si lo vi, / se fue rumbo a La Sierrita,  
diciendo que si lo alcanza / quinientas balas le quita”.

Decía Mariano Reséndez, / gritaba de vez en cuando:  
“¡Arrímense, compañeros, / nos quitan el contrabando!”

Decía Mariano Reséndez: / “Muchachos, éntrenle al toro,  
vengan a llevar indianas, / que son la Bola de Oro”.

“Vengan a llevar indianas / al mismo precio de allá,  
que son muy pocos los gastos / y grande la utilidad”.

“Eso de pasar indianas / no se me quitan las ganas,  
traigo la vida en un hilo / por las malditas indianas”.

Decía Mariano Reséndez / con esa boca de infierno:  
“Éntrenle, guardas cobardes, / engreídos con el Gobierno”.

“Traigo una pana muy fina / y un casimir de primera,  
y una buena carabina, / éntrenle ‘ora que hay manera”.

Empleados de San Fernando, / no son más que alburuceros,  
dejan pasar contrabandos / por agarrar maleteros.

Empleados de El Encinal / y también de La Sierrita,  
que nomás llega Reséndez / y hasta el hambre se les quita.

“Empleados de Matamoros, / éstos de banda primera,  
aquí les traigo licores / dentro de mi cartuchera”.

“La pólvora es la cerveza, / las balas vino mezcal,  
los casquillos son las copas / en que se lo han de tomar”.

“Avísenle a ese gobierno / que cumpla con sus deberes,  
que cuando ponga acordada / no la ponga de mujeres”.

“Y lástima de destino / que ellos traen entre sus manos,  
hasta lástima es que digan / que son puros mexicanos”.

De Santa Cruz para abajo, / de Santa Rita *pa* arriba,  
pelearon fuertes combates / don Mariano y su partida.

De Santa Cruz para abajo / murieron los dos Meléndez  
por defender las indianas / de don Mariano Reséndez.

Decía Mariano Reséndez / con aquella voz divina:  
"No me queda más amparo / que Dios y mi carabina".

Decía Mariano Reséndez / como queriendo llorar:  
"¡Ay, alma mía de mi hermano, / quién lo pudiera salvar!"

Decía Mariano Reséndez / debajo de unos nogales:  
"A mí me hacen los mandados / los puños y los ojales".

Decía Mariano Reséndez: / "Éntrenle, no sean cobardes,  
no le teman a las balas / ni se acuerden de sus madres".

Este es Mariano Reséndez, / que lo querían conocer,  
les ha de dar calentura / para poderlo aprehender.

En su rancho, que era El Charco, / día martes desgraciado,  
no pudo el hombre salvarse / porque amaneció sitiado.

Fueron a romper las puertas / cuando llegó el otro hermano,  
con ansia le preguntaban: / "¿Dónde se halla don Mariano?"

Don José María Reséndez, / su contestación fue buena:  
"Señores, yo no sé nada, / yo vengo de Santa Elena".

Luego que ya lo aprehendieron / dispuso la autoridad:  
"No vayan muy descuidados / que de un tosido se va".

El carro 'ond' iba Mariano / iba rodeado de lanzas,  
decía Mariano Reséndez: / "No pierdo las esperanzas".

A la Heroica Matamoros, / para allá lo *conducieron*,  
no le valieron influencias / ni dinero que ofrecieron.

En La Bota y San Román / en puro oro lo pesaban,  
*galantías* a la tropa / por ver si lo rescataban.

Pues lo pesaban en oro / y lo evaluaban en plata,  
¡quién les ha dicho, señores, / que un hombre bueno se mata!

Las fuerzas de Tamaulipas / a Nuevo León lo entregaron;  
luego que lo recibieron / en el acto lo mataron.

Porque le tenían miedo / que recibiera algún cargo,  
lo mataron entre medio / de Agualeguas y Cerralvo.

Empleaditos de Guerrero, / a todos los traigo en lista,  
ya no morirán de miedo, / se acabó el contrabandista.

Empleados de El Encinal, / de San Fernando y de Méndez,  
duerman a pierna tendida, / ya mataron a Reséndez.

Quédense con Dios, empleados, / acompañen a Morfeo,  
y para que no se asusten / acostumbren el poleo.

Ya con ésta me despido / cortando una flor de mayo,  
aquí se acaban cantando / los versos de don Mariano.

**2ª versión** [Disc. 201, 2 –T. Cantú y J. Maya; grabado ca. 1948]

Año de mil novecientos / dejó recuerdos muy grandes:  
murió Mariano Reséndez, / lo aprehendió Nieves Hernández.

Le iban a quebrar la puerta / cuando llegó el otro hermano,  
con ansia le preguntaban: / “¿Dónde se halla don Mariano?”

José María Reséndez, / su contestación fue buena:  
“Señores, yo no sé nada, / yo vengo de Santa Elena”.

El carro ‘onde iba Mariano / iba *rodeao* de lanzas;  
decía Mariano Reséndez: / “No pierdo las esperanzas”.

Como le tuvieron miedo / que recibiera algún cargo,  
lo mataron entremedio / de Agualeguas y Cerralvo.

Empleaditos de Guerrero, / a todos los llevo en lista,  
ya no morirán de miedo, / ya murió el contrabandista.

Ya con ésta me despido / cortando una flor de mayo,  
aquí se acaban cantando / los versos de don Mariano.

**3ª versión:** [Disc. 95, 5 –Beto Quintanilla (grabado ca. 2000)]

Año de mil novecientos / dejó recuerdos muy grandes:  
murió Mariano Reséndez, / lo mató Nieves Hernández.

Le iban a tumbar la puerta / cuando llegó el otro hermano;  
la gente le preguntaba: / “¿Dónde se halla don Mariano?”

Don Jesús María Reséndez, / su contestación fue buena:  
“Señores, yo no sé nada, / yo vengo de Santa Elena”.

La gente de don Mariano / le corrieron a avisar:  
“Ya agarraron a su hermano / y a usted lo quieren matar”.

Decía Mariano Reséndez / en su caballo tordillo:  
“A l’ora de los balazos, / no hay caballo como el mío”.

En su rancho, que era El Charco, / día martes señalado,  
no pudo salvarse el hombre, / lo agarraron desarmado.

Ya con ésta y me despido / deshojando flor de mayo,  
aquí se acaba el corrido: / mataron a don Mariano.



“Mariano Reséndez” es uno de los corridos más importantes de la etapa fundacional, el primero fronterizo conmemorativo de un forajido, y también el primero –conocido o preservado– cuyo tema es el contrabando; por todo ello, y por su calidad literaria tradicional, se cuenta entre la reducida nómina de corridos estudiados específicamente, y por distintos investigadores<sup>10</sup>.

Su creación y transmisión iniciales son naturalmente orales, y de la oralidad recoge Paredes la 1ª versión transcrita, presumiendo la existencia de “dos o más corridos” sobre Reséndez, y la posibilidad de que dicha versión sea fruto de la fusión de dos de ellos, habida cuenta de su extensión, mayor que la acostumbrada en el corrido fronterizo primigenio [1976: 42]. Sin embargo, el hecho de que no se hayan recogido otros corridos que narren la muerte de Reséndez –o glosen su figura de otro modo–, y en cambio existan numerosas versiones del texto madre transcrito, desde el siglo XIX al XXI, impide hablar de un ciclo, como sucede con otras muestras aquí analizadas. Lo que sí resulta indudable es su creación en un contexto folclórico, de lo que se deriva la inmediatez compositiva respecto a lo relatado, según conjetura Vázquez Esquivel (“La aprehensión del contrabandista Mariano Reséndez y luego su muerte sucedieron en noviembre de 1887. El corrido de Reséndez se nutre de estos dos acontecimientos, y es muy posible que, siguiendo esta tradición musical, se estuviera cantando desde el mismo año 87 del siglo XIX en los pueblos y las ferias del norte” [1992: 293]<sup>11</sup>), así como su perdurable difusión: “‘Mariano Reséndez’ es el único corrido dedicado al contrabando del siglo XIX que ha sobrevivido en la conciencia popular. Es un corrido que aún forma parte del repertorio de músicos ambulantes del noroeste, a quienes ha

---

<sup>10</sup> Paredes realiza un breve pero enjundioso comentario en su cancionero fronterizo [1976], de donde procede la 1ª versión transcrita, siendo una vez más el primero. En su estela, F. Ramos Aguirre dedica una pequeña monografía a *Mariano Reséndez*, *Nieves Hernández* [su captor] y *Gregorio Cortez (y sus corridos)* [1991], que no he podido consultar. M. Vázquez Esquivel tiene dos estudios del personaje –y subsidiariamente su corrido– [1992 y 1995], donde proporciona un óptimo acercamiento contextual. J. Nicopoulos ofrece por su lado otro excelente comentario sintético, más amplio que el de Paredes y en el que abarca distintos aspectos [2004]. Y J. C. Ramírez-Pimienta abre con el examen de este corrido el primer capítulo de su monografía acerca del *narcocorrido* [2011], donde examina los temas sobre contrabando (de productos distintos a las drogas) desde los inicios del género.

<sup>11</sup> Así, la fecha de 1900 indicada en las 3 versiones sugeriría que son todas posteriores al original, si bien tal fecha constituye, recuérdese, una expresión fija de la fórmula de datación que responde a una convención estilística antes que a un designio informativo preciso, de manera que la 1ª versión puede considerarse apegada al texto inicial, que experimenta éste y otros cambios en el curso de su transmisión.

llegado a través de múltiples grabaciones. En efecto, a lo largo de los años ha sido grabado por al menos una veintena de artistas. Las producciones más antiguas que conozco son las de Los Sembradores del Naranjo de Manuel Lazos y la del dueto de Timoteo Cantú y Jesús Maya. [...] Las grabaciones más conocidas hoy en día son la de Los Alegres de Terán y la de Carlos y José, pero hay otras con artistas de la talla de Luis y Julián, El Piporro y Los Cachorros. La más reciente grabación que conozco es la de Beto Quintanilla, del 2006” [Ramírez-Pimienta, 2011: 23]. Aparte de que este paso de la transmisión oral primaria a la mediatizada fonográfica sugiere la inexistencia de versiones de difusión oral mixta, impresas en pliegos sueltos o cancioneros, y ello a su vez el insobornable carácter tradicional de la pieza en su forma y contenido, nótese que la mencionada versión de Cantú y Maya es la 2ª trascrita, y que la última corresponde a la 3ª, debida a un destacado intérprete y compositor contemporáneo. En cuanto a la 2ª, J. Nicopoulos llama la atención sobre la ausencia del corrido en los discos de 78 rpm. que tuvieron su apogeo en los años veinte y treinta y recogían las piezas más tradicionales sin importar la extensión, concluyendo que la versión, “grabada en los estudios de Radio XEDF en Nuevo Laredo, Tamaulipas, por el pionero empresario tejano independiente Armando Marroquín de Discos Ideal hacia 1948, es muy probablemente la primera grabación comercial de este clásico fronterizo” [2004: 8]<sup>12</sup>.

La figura de Reséndez en tanto que forajido-rebelde, indudable tema de este corrido, es tan singular como multifacética. Históricamente, su relevancia social entre los héroes del corrido decimonónico no tiene igual, a excepción de Heraclio Bernal, protagonista de la siguiente muestra. Según indican los estudiosos y se connota en el texto al relatarse los intentos de liberarlo pagando de fuertes sumas de dinero, Reséndez provenía de una acomodada familia de ganaderos y comerciantes prominente en la frontera tamaulipeca, lo cual lo distingue de casi todos los demás forajidos heroicos, abocados al bandidaje por razones económicas, y de ahí convertidos en rebeldes frente al gobierno central y sus fuerzas represoras en las zonas rurales. Mas la

---

<sup>12</sup> “recorded in the studios of Radio XEDF in Nuevo Laredo, Tamps., by pioneer Tejano independent record impresario Armando Marroquín of Discos Ideal ca. 1948, is very probably the first commercial recording of this border classic”.

diferencia no suprime el prestigio de Reséndez como *bandido social*, pues, a pesar del contexto de conflicto fronterizo, en éste no se opone lo mexicano a lo estadounidense, sino que, como en “Rito García”, el héroe se enfrenta al Gobierno de México, y vive incluso al sur del río Bravo, dándose el elemento *gringo* sólo implícitamente en la noción de frontera; de hecho, “la aprehensión y muerte de Reséndez ocurren en el marco de una magna acción del gobierno federal dirigida personalmente por el presidente Díaz, quien, preocupado por el número creciente de gavillas, lanza una ofensiva militar contra bandoleros y, principalmente, contra los rebeldes políticos en el noreste del país” [Vázquez Esquivel, *Ibíd.*: 294-5]<sup>13</sup>. El último apunte, además de ilustrar la eterna estrategia de justificar la represión política aduciendo motivos de seguridad y orden público, permite ver en Reséndez a un genuino forajido-rebelde, cuyos actos no los juzgan delictivos las comunidades donde cundió su fama, sino gestas de rebeldía contra el opresor, máxime teniendo en cuenta que tal rebeldía estaba muy desarrollada en la región fronteriza norestense, tanto respecto a EE.UU. por la anexión de Texas como a Porfirio Díaz, que pretendía situar en el poder político –y económico– hombres de su confianza a veces foráneos o, de todos modos, en detrimento de los líderes y familias que lo habían detentado a lo largo del siglo XIX por haber sido los colonizadores de la zona, como era el caso de ambos abuelos de Mariano Reséndez. Esto explica que la percepción popular le sea favorable, pues su potencial representativo del orgullo regional lo convierte en un héroe social, sin que importe demasiado que no se le conozcan gestos de generosidad con los desfavorecidos, ni que sus logros deban mucho a su riqueza, con la que sobornaba a los guardias fronterizos y armaba a su nutrida y temible banda, que llegó a constar de hasta cien hombres, según indica Nicopoulos [*Ibíd.*: 8].

---

<sup>13</sup> Vázquez retrata el trasfondo, señalando una queja del embajador mexicano en EE.UU. por la permisividad de las autoridades tejanas, una carta del Gobernador de N. León a Díaz en la que “se expresaba de Mariano Reséndez como el contrabandista más temible de la frontera”, y múltiples detalles de la operación, planeada “desde las más altas esferas del gobierno mexicano”, y de la cual importa destacar que, si “el coronel Nieves Hernández es referido en todas las variantes que conocemos del corrido de Reséndez como su aprehensor”, los documentos históricos muestran que estaba bajo sospecha de colaborar con él [*Ibíd.*: 312], siendo un captor improbable. Estamos así de nuevo ante la laxa historicidad del corrido, manifiesta en la inexactitud de los principales datos, y la prevalencia de la leyenda, que lleva al compositor, forzado a cantar la caída del héroe, a atribuirle a un personaje local amigable en lugar de a la acción del Gobierno central, al que priva de todo protagonismo.

Ahora bien, ni la ausencia de conflicto intercultural ni el sesgo interno de tal conflicto, impiden la expresión del orgullo identitario en clave nacional, como se aprecia en el ataque verbal de Reséndez a los empleados de aduanas: “Y lástima del destino/que ellos traen entre sus manos,/hasta lástima es que digan/que son puros mexicanos”.

De otro lado, tampoco el oficio del héroe ensombrece su leyenda, ya que, como se expuso en el apartado 6.3. citando a Paredes y E. Hobsbawm, el contrabandista ocupa un lugar destacado en la tipología del bandido heroico, parejo al del *guerrillero* y al *generoso*. En este sentido, Nicopoulos plantea que el arquetipo del forajido decimonónico en el género evoluciona hacia otros dos fundamentales en el siglo XX, el revolucionario y el contrabandista, simbolizando Reséndez por excelencia este último<sup>14</sup>, cuyo corrido “sienta los cimientos para el retrato de sucesivas generaciones de contrabandistas” [2004: 9]; si la influencia se hace patente en el corrido contemporáneo sobre narcotráfico, recuperándose en varios textos expresiones de “Mariano Reséndez”, la hipótesis encuentra asimismo confirmación en el hecho de que en “La traición de Mercado”, tema bélico revolucionario de 1914, también se reproducen dos estrofas casi exactamente (“Soldaditos de Mercado,/esos de banda primera,/aquí les traigo cerveza/dentro de mi cartuchera.//La pólvora es la cerveza,/las balas, vino mezcal,/los casquillos son las copas/donde las van a tomar” [Avitia, 1997, II: 125]), lo cual significa que el tipo que encarna Reséndez es en efecto el del forajido-rebelde clásico, retomado en los temas de contrabando por su contenido pero igualmente adaptable a los épicos revolucionarios. Una última prueba de la fortaleza arquetípica de Reséndez está precisamente en la singularidad de su condición de contrabandista, pues, a diferencia de en la inmensa mayoría de los corridos sobre este tema, en su elegía no sólo no se refleja un conflicto intercultural fronterizo con EE.UU., sino que la dirección del contrabando es de norte a sur, y el género traficado textiles, rareza que no ha impedido a los corridistas cantores del contrabando de alcohol y más tarde del narcotráfico inspirarse en “Mariano Reséndez”.

---

<sup>14</sup> Como se comprueba también en el hecho de que se le llame “el contrabandista”, lo cual no es un recurso estético del compositor sino, según apuntan los investigadores, el calificativo antonomástico que empleaban ya sus coetáneos.

En el plano funcional, la intención que predomina es la propagandística, conmemorativa de la vida y muerte de un héroe al que se atribuye autoridad moral frente al enemigo gubernamental, sin perjuicio de que se encuentren asimismo en diverso grado la noticiera, la espectacular y la reprobatoria, cifradas respectivamente en los datos puntuales aportados, en el relato dramático y dramatizado, y en los abundantes desafíos e insultos de narrador y protagonista a los empleados del Gobierno. A su vez, esta jerarquía funcional permite recordar que su traslado al plano tipológico no resulta automático; antes bien, estamos sin duda ante un neto corrido-crónica, cuya tradicionalidad propicia que la información proporcionada funcione a modo simbólico, primando el encomio del héroe frente al detalle noticiario, o, mejor dicho, la claridad informativa. Análogamente, al tema del forajido-rebelde subyacen menos la reivindicación de justicia social y el mensaje ideológico que la consustancial valentía, siendo éste de hecho el primer corrido de esta antología en el que hallamos al héroe valiente pleno, y uno de los que la expresan de manera más paradigmática.

La estructura semántica se corresponde con este tipo cronístico de estilo tradicional, pudiendo decirse que el relato presenta la lógica interna propia del folclor, a pesar de los pasajes explicativos, unos bloques inicial y final de considerable extensión, y cierta causalidad en la trama, que conviven empero con la construcción a base de intervenciones de los personajes y secuencias narrativas fragmentarias. El desarrollo de la intriga es en todo caso complejo, pues comienza con la secuencia que refiere la búsqueda de Reséndez por su captor (estrofas 4-5), pasa luego al retrato del héroe a través de sus actos y parlamentos (6-17), a continuación a referir un choque entre los hombres de Reséndez y las fuerzas gubernamentales (18-24), a modo de antecedente de la secuencia principal, donde se relata su captura (25-7), traslado y esfuerzos por liberarlo (28-32), que se asemejan en el contenido a “Lino Rodarte” en el ofrecimiento de dinero y el ejercicio de influencias, y ejecución (33-4). En los bloques se aprecia la influencia del estilo vulgar *de ciego*, abarcando la presentación 3 estrofas y la coda 4, aunque la longitud del texto hace que no alcancen el 20% de su extensión. La 1ª estrofa alberga una datación sui géneris, de hecho fórmula adverbial narrativa, seguida de la metanarrativa llamada de atención y una caracterización de corte también diegético; en la

2ª hay una repetición con variación de la segunda unidad de doble octosílabo precedente, a la cual sigue otra que no constituye un resumen sino una descripción, de índole narrativa de nuevo, con sabor sensacionalista; la 3ª es la clásica de presentación, con las fórmulas de datación, memorabilidad y resumen. La coda, de 4 estrofas, incluye 2 que expresan el resumen de enunciado formulario “ya mataron...ya...”, la primera acaso intervención del protagonista y la segunda del narrador, quien continúa en la siguiente dirigiéndose a los empleados de aduanas en un tono de invectiva jocosa popular, con variación del contenido que remite al dormir tranquilo; y, como el bloque inicial, el final cierra con la estrofa más canónica, que incluye las fórmulas despedida del narrador y conclusiva, abarcando ambas el doble octosílabo, la primera acompañada del verso supletorio del complejo que es fórmula narrativa adverbial lírica (“cortando una flor de mayo”), la conclusiva calificando genéricamente la pieza de “versos”.

En el estilo se aprecia igualmente el predominio tradicional, patente para empezar en la distribución de los modos de representación: del total de 152 versos, 53 son narrativos, 55 miméticos (ó 59, si se estima que la primera estrofa de coda es intervención del héroe) y 44 intervenciones del narrador (ó 40, por lo antedicho), prevaleciendo con mucho la narratividad lata (diégesis y mímesis) frente a la subjetividad del narrador, lo cual no significa que sus apariciones se restrinjan a los bloques estructurales, dándose algunas en la intriga, notablemente “¿quién les ha dicho, señores,/que un hombre bueno se mata?” o “porque le tenían miedo/que recibiera algún cargo”. En la prosodia y la sintaxis es manifiesta la presencia de los recursos característicos del estilo folclórico, en particular las repeticiones paralelas con variación en distintas estrofas (“empleados de...”, “De Santa Cruz para abajo”) y el escrupuloso respeto de la unidad del doble octosílabo. Y, por supuesto, la tradición se ve intensamente representada en el repertorio de fórmulas narrativas, siendo abundantes y variadas las adverbiales insertas en el segundo octosílabo del complejo de introducción al discurso directo (“divisando por el llano”, “con aquella voz divina”, “como queriendo llorar”, “debajo de unos nogales”, etc.), sin olvidar el de despedida (“cortando una flor de mayo”), a las que se suman la clásica adjetiva “ése/éste es”, la reiterada verbal “ya mataron a”, y algunas exclamativas también muy comunes, como “¡éntrenle, no sean cobardes” o

“no pierdo las esperanzas”; a éstas deben añadirse “traer en la lista”, que no he hallado en otros corridos antiguos pero que retoma, según se anticipaba, el autor contemporáneo Paulino Vargas en uno de sus temas señeros, y en su estela otros corrideros actuales, y “porque le tenían miedo”, fórmula causal habitual en el *narcocorrido*, reveladoras ambas de la apuntada influencia del modelo de “Mariano Reséndez” en los temas de narcotráfico de hoy, a la que puede añadirse la expresión no formularia “no me queda más amparo/que Dios y mi carabina”, ya citada como ejemplo de la divinización del arma en los temas épicos, que también cunde entre los creadores de hoy, según se citaba asimismo y se recordará al abordar la obra de *Chalino* Sánchez. De otra parte, y aunque no se incluían en el elenco de fórmulas exclamativas, nótese que algunos desafíos insultantes los veíamos en piezas anteriores, como “no se acuerden de sus madres”, impulso que ya afeaba el narrador a un personaje cobarde en “Los trancoseños”, o “a mi me hacen los mandados/los puños y los ojales”, al igual que Jesús Leal decía riendo que los balazos “le habían hecho/los puños de la camisa”, todo lo cual muestra que “Mariano Reséndez” participa firmemente de la tradición expresiva del género.

Por último, una mirada comparativa a las versiones discográficas, una de mediados del siglo XX y otra de los albores del XXI, confirman el ascendiente de este corrido, sobre todo formal, pues la primera (2ª), más allá de la forzosa reducción drástica de la extensión, consiste en una selección de estrofas del texto antiguo con sólo leves variantes léxicas, en la que el recreador opta por la estrofa más canónica de presentación para la suya monoestrófica; pasa de inmediato a la secuencia de la detención, o al relato de sus prolegómenos con preservación del interrogatorio al hermano (donde se halla un verso muy reiterado en el corrido reciente, “señores, yo no sé nada”), ya que la escena de la captura en sí se elide en toda versión conocida; conserva la estrofa de contenido más emotivo del traslado del preso, de reminiscencias medievales por la extemporánea mención a las lanzas; reproduce el pasaje narrativo con comentario subjetivo de la ejecución extrajudicial de Reséndez; y culmina con una coda biestrófica, conteniendo la primera la amenaza con las fórmulas narrativas “traer en la lista” y “ya murió”, cuya combinación suscita como se decía la duda de si se trata de un parlamento *post mortem* del héroe o de uno del narrador, mientras que la estrofa final es idéntica a la de la 1ª versión. La

3ª sigue un patrón semejante de adaptación pero presenta mayor variación original, singularmente en el hecho de que convierte la intriga, al margen de los bloques monoestróficos que la enmarcan, en secuencia lineal única, cuyas dos primeras estrofas (de 5) reproducen la escena del interrogatorio al hermano, pero donde las dos siguientes son nuevas: la primera (4ª) alberga una ampliación narrativa que acaso busca recuperar el protagonismo para el protagonista haciendo recaer en él la tensión de la persecución, al tiempo que resalta el apoyo de la comunidad, “su gente”; la segunda (5ª) constituye una intervención desafiante típica, que reemplaza a la póstuma de las versiones anteriores en la función caracterizadora del héroe mediante sus bravatas, y que sorprende por su clasicismo en una versión fonográfica del año 2000, al contener una tradicional fórmula introductoria al estilo directo (“en su caballo tordillo”) y otra no menos canónica, “a la hora de los balazos”, que encontrábamos reiterada ya en las “Mañanas de los trancoseños”. En fin, la intriga se cierra con una estrofa narrativa procedente de la versión antigua, que allí es un resumen o anticipación *in media res* y aquí sirve en cambio de más lógico desenlace, a la que sigue la estrofa de coda, correspondiente a la última de la versión madre, pero que también modifica el recreador contemporáneo, a diferencia del de 1948, introduciendo la voz *corrido* en la fórmula conclusiva, que corona con un verso que hace las veces de resumen argumental.



## 7. “Heraclio Bernal” (1888) [Avitia, 1997, I: 203-4]

Año de mil ochocientos / ochenta y ocho al contado,  
Heraclio Bernal murió, / por el Gobierno pagado.

Estado de Sinaloa, / Gobierno de Culiacán,  
ofrecieron diez mil pesos / por la vida de Bernal.

ESTRIBILLO:

¿Qué dices, Cuca, / qué dices, pues?  
Ya están los caminos libres, / ¡vámonos *pa* San Andrés!

Heraclio Bernal gritaba / que era hombre y no se rajaba,  
que subiéndose a la sierra / peleaba con la Acordada.

¿Qué es aquello que relumbra / por todo el camino real?  
Son las armas del dieciocho / que trae Heraclio Bernal.

La tragedia de Bernal / en Guadalupe empezó,  
por unas barras de plata / que dicen que se robó.

Heraclio Bernal decía: / “Yo no ando de robabueyes,  
yo tengo plata sellada / en Guadalupe Los Reyes”.

ESTRIBILLO

Heraclio Bernal gritaba / en su caballo alazán:  
“No pierdo las esperanzas / de pasearme en Culiacán”.

Heraclio Bernal decía: / “Sin plata no puedo estar;  
vamos arriba, muchachos, / a Guadalupe a rayar”.

Heraclio Bernal decía, / cuando estaba muy enfermo:  
“Máteme *usté*, compadrito, / *pa* que le pague el Gobierno”.

ESTRIBILLO

Decía Crispín García, / muy enfadado de andar:  
“Si me dan los diez mil pesos, / yo les entrego a Bernal”.

Le dieron los diez mil pesos, / los recontó en su mascada,  
y le dijo al Comandante: / “Alísteme una acordada”.

Vuela, vuela, palomita, / vuela, vuela hasta el nogal:  
ya están los caminos solos, / ya mataron a Bernal.

## 2ª versión [Herrera-Sobek, 1987: 92-5] (hoja suelta impresa por E. Guerrero)

Año de mil ochocientos / ochenta y dos al contar,  
va a comenzar la tragedia / y en ella murió Bernal.

Estado de Sinaloa, / Gobierno de Mazatlán,  
donde daban diez mil pesos / por la vida de Bernal.

Lo que es venir la de malas / la desgracia nada más,  
porque antes ni quién pensara / en el pobre de Bernal.

Pero así sucede todo, / cuando menos se lo espera  
y todo se echa a perder / por un amigo cualquiera.

Qué bonito era Bernal / en su caballo retinto,  
con su pistola en la mano / peleando con treinta y cinco.

Qué buen charro era Bernal / en su caballo obscuro,  
en medio de la Acordada / se ponía a fumar un puro.

A ninguno le temía / ni en la tierra ni en el mar,  
era un hombre a toda prueba / sin ponerle ni quitar.

Siempre con calma y sereno / los peligros afrontaba,  
sin espantarle pistolas / ni puñales, qué caramba.

Heraclio Bernal decía / que era hombre y no se rajaba,  
que él montado en su caballo / sólo a Dios lo perdonaba.

Qué valiente era Bernal / en su caballo melado,  
peleó con tres Acordadas, / no era cualquier pelado.

Qué valiente era Bernal / en su caballo *jovero*,  
Bernal no robaba a pobres, / antes les daba dinero.

Una familia en la sierra / se hallaba muy arruinada,  
les dio cuatrocientos pesos / para que se remediaran.

Estas palabras les dijo / cuando iba para Sonora:  
“Este cuero que yo traigo / no lo quiero *pa* tambora.

En la sierra de Durango / él mató a diez gachupines,  
y mandó curtir los cueros / para hacerse sus botines.

El ingrato fue Crispín / cuando ya lo fue a entregar,  
pidiendo los diez mil pesos / por la vida de Bernal.

“Ven, siéntate en esta silla, / ven, siéntate a descansar,  
aquí están los diez mil pesos / por la vida de Bernal”.

¡Ah, qué Crispín tan traidor, / nadie lo hubiera creído,  
cuando él se manifestaba / como un amigo querido!

Por la ambición del dinero / cometió la felonía,  
¡ah! qué Crispín tan maleta, / ¡ah! qué grande picardía.

Agarró los diez mil pesos, / los envolvió en su mascada,  
y le dijo al Comandante: / “Prepárese la Acordada”.

“Prepárese la Acordada / y el escuadrón militar,  
retórnelo a la sierra / *pa* que aprehendan a Bernal.

Le respondió el Comandante, / con gusto del corazón:  
“Le formaremos un sitio / en el Cerro del Peñón”.

Vuela, vuela, palomita, / a la cumbre del nogal,  
que están los caminos solos, / ya mataron a Bernal.

Adiós, sierra de Durango, / mentada por dondequiera,  
ya mataron a Bernal, / el mero León de la Sierra.

Adiós, gringos de la costa, / ya no morirán de susto,  
ya mataron a Bernal, / ya se pasearán de gusto.

Vuela, vuela palomita, / a las cumbres de un olivo,  
porque don Porfirio Díaz / lo quería conocer vivo.

Vuela, vuela palomita, / a su sepulcro también,  
y llora aunque sea un poquito / por el valiente que fue.

Hoy sólo queda el recuerdo / *pa* todos los de Durango,  
de sus hazañas palpables / que le hicieran tan mentado.

Allá va la despedida / al volar un pavo real,  
aquí se acaba cantando / la tragedia de Bernal.

### **3ª versión [McDowell, 1981: 209-11]**

Año de noventa y cuatro / y puerto de Mazatlán,  
por primera vez se canta / la tragedia de Bernal.

Heraclio Bernal decía / en su caballo alazán  
que había de ser el jefe / del puerto de Mazatlán.

Heraclio Bernal decía / cuando iba para Saucillos  
que en la bolsa traía plata / y en la cintura casquillos.

Heraclio Bernal decía / cuando iba para Sonora:  
"Este cuero que aquí traigo / lo quiero para tambora".

Vuela, vuela palomita, / y di subida al nopal  
que diez mil pesos ofrecen / por la vida de Bernal.

Una familia en la sierra / estaba muy arruinada  
y le dio quinientos pesos / para que se remediara.

Heraclio Bernal decía / cuando encontraba un arriero  
que él no robaba a los pobres, / antes les daba dinero.

Dijo doña Bernardina, / la querida de Bernal:  
"Mas que la vida me cueste, / yo le mando retratar".

Y entonces lo retrataron / sobre un caballo oscuro,  
que en medio de la Acordada / se estaba fumando un puro.

Desde Torreón, de Coahuila, / hasta las playas del mar,  
por todita aquella andaba, / no le osaban molestar.

Pero una vez en la sierra / de sorpresa lo tomaron,  
a él y a Fabián el indito / en un punto los cercaron.

El indio Fabián le dijo: / "Pues esto no tiene fin,  
aquí nos formaron sitio / los Rochas de Copalquín".

Y Heraclio Bernal decía / en su caballo alazán:  
“Ahora rompemos el sitio / y entramos en Mazatlán”.

Heraclio Bernal decía / camino de Mazatlán:  
“Ni un pelo nos han tocado / y mira cómo se van”.

Dijo don Crispín García, / el jefe de Mazatlán:  
“Vénganse dos Acordadas / y la guardia nacional”.

“Vénganse dos Acordadas / y la guardia nacional  
y vamos para Durango / a traer a Heraclio Bernal”.

Y en Mazatlán lo mataron / a traición y por detrás,  
porque ese Crispín García / bueno era para eso y más.

Y todavía ya muerto / si en la caja lo veían,  
la Acordada y los soldados / mucho miedo le tenían.

‘Ora ricos de la costa, / ya no morirán de susto,  
ya mataron a Bernal, / ‘ora dormirán a gusto.

Lloran todas las muchachas / desde Altata a Mapimí,  
ya mataron a Bernal, / ya no lo verán aquí.

Qué bonito era Bernal / en su caballo *jovero*,  
él no robaba a los pobres, / antes les daba dinero.

Vuela, vuela palomita, / vuela, vuela hacia el nogal;  
ya están los caminos solos, / ya mataron a Bernal.

Qué bonito era Bernal / en su caballo retinto  
con su pistola en la mano, / peleando con treinta y cinco.

Vuela, vuela, palomita, / vuela, vuela hacia el olivo,  
que hasta don Porfirio Díaz / quiso conocerlo vivo.

Y aquí termino mi canto, / que así tuvieron final  
la vida y los altos hechos / del gran Heraclio Bernal.

**4ª versión** [Disc. **201**, 1 –Dueto Adán y Eva con Mariachi Guadalajara]  
(grabado en México, D.F., en 1953)

Año de mil ochocientos / ochenta y ocho al contado,  
Heraclio Bernal murió, / por el Gobierno pagado.

La tragedia de Bernal / en Guadalupe empezó,  
por unas barras de plata / que dicen que se robó.

Estado de Sinaloa, / Gobierno de Culiacán,  
ofrecieron diez mil pesos / por la vida de Bernal.

ESTRIBILLO:

¿Qué dices, mano, / qué dices, pues?  
Ya están los caminos libres, / ¡vámonos *pa* San Andrés!

Heraclio Bernal decía: / “Yo no ando de robabueyes,  
pues tengo plata sellada / en Guadalupe Los Reyes”.

Decía Crispín García, / muy enfadado de andar:  
“Si me dan los diez mil pesos, / yo les entrego a Bernal”.

Le dieron los diez mil pesos, / los recontó en su mascada,  
y le dijo al Comandante: / “Alísteme una acordada”.

ESTRIBILLO

Qué bonito era Bernal / en su caballo *jovero*;  
él no robaba a pobres, / antes les daba dinero.

Lloran todas las muchachas / desde Altata a Mapimí,  
ya mataron a Bernal, / ya no lo verán aquí.

Vuela, vuela, palomita, / vuela, vuela hacia el olivo,  
que hasta don Porfirio Díaz / quiso conocerlo vivo.

ESTRIBILLO

“Heraclio Bernal” es el corrido épico tradicional más importante de la etapa decimonónica, a juzgar por la cantidad de versiones conocidas, que cubren todos los tipos de transmisión oral, y la escrita, pudiendo afirmarse más bien, como sugiere Nicopoulos, la existencia de un “ciclo de baladas”<sup>15</sup> [2004: 6] sobre este célebre personaje sinaloense (1855-88). La profusión textual responde sin duda a la fama legendaria de Bernal, “protagonista de novelas, obras de teatro, radioteatros y películas cinematográficas”, que “ha logrado trascender la prueba del tiempo, y su nombre es más conocido que el de sus contemporáneos regionales” [Avitia, 1997, I: 207]. En efecto, desde nuestro punto de vista literario y semiótico reviste también el máximo interés: el mismo Nicopulos lo considera “el mejor ejemplo de *representación* de un

---

<sup>15</sup> Como indica Nicopoulos, el estudio más completo sobre Bernal y su ciclo de corridos es el de N. Giron [1976], cuya consulta deseché en la errónea presunción de que se trataba de un estudio exclusivamente histórico, pero donde la estudiosa recoge “al menos trece versiones distintas”, dice Nicopoulos, y un total de 15, señala Herrera-Sobek. Con todo, la versión de transmisión oral primaria ofrecida en primer lugar la toma Avitia de Giron, en cuya nota recoge algún apunte de la investigadora; dicha versión es casi idéntica a la también oral recolectada por Mendoza, pudiendo tenerse por prototipo –ideal– del corrido, o semilla del ciclo. La 2ª, de hoja suelta impresa por Guerrero, no se halla en Giron, como precisa Herrera-Sobek, ni la 3ª, reproducida por McDowell, que procede de un cancionero (*Corridos mexicanos*, 1950, Col. Adelita); siendo ambas de transmisión oral mixta, se han incluido en atención a la relevancia y riqueza del ciclo. Otro tanto podría hacerse con las discográficas, pues a la incluida cabe sumar otras (aunque no hay ninguna en la discografía contemporánea de esta investigación), p. e. la que ofrece G. Hernández [1994], grabada en N. York en 1921, habiéndome abstenido porque su brevedad no proporciona variantes de interés, más allá de las estilísticas, que no pueden abarcarse por completo en este comentario general.

forajido de fines del siglo XIX en términos de lo que E. J. Hobsbawm llamaría un ‘bandido social’” [Ibíd]<sup>16</sup>, idea que comparte Paredes, quien, como vimos, lo tiene por referente del corrido heroico del México central, en contraste con el fronterizo. Herrera-Sobek lo toma por su parte de base para estudiar la “estructura del monomito heroico en el corrido mexicano”, según el modelo analítico estructural de J. Campbell [1987: 89]:

El hecho de que el tipo de corrido heroico incorpore un patrón mítico a su estructura es importante en el sentido de que convierte unas canciones que de otro modo serían tonadillas insignificantes en modelos literarios acreditados que han recibido y siguen recibiendo una respuesta estética positiva por parte de la audiencia. Más aún, debe señalarse que el patrón mítico de la aventura monomito del héroe no se encuentra por lo común en otras canciones folclóricas mexicanas, como la *décima*, la *valona*, la *copla*, la *canción*, los *sones*, etc. A mi juicio, la incorporación del patrón mítico de la aventura heroica contribuyó al establecimiento del corrido en tanto que texto literario clásico.<sup>17</sup>

También estilísticamente constituye “Heraclio Bernal” una muestra modélica germinal del género, citado hasta siete veces en la panorámica precedente para ilustrar diversos recursos, y utilizada como ejemplo textual completo por McDowell en su estudio pionero sobre las fórmulas y motivos en el corrido; pero esos rasgos ejemplares no proceden sólo de la versión tradicional, como se aprecia en las cuatro transcritas, lo que nos lleva a reiterar una vez más, de un lado, que el modelo formal clásico es un constructo analítico inexistente en los textos, donde conviven desde un principio rasgos tradicionales y vulgares, y, de otro, que nuestro interés, tanto en esta semblanza general como para el estudio del tipo contemporáneo elegido, se dirige a la observación de la pervivencia de dicho modelo en el curso del tiempo.

---

<sup>16</sup> “...the best example of the representation of a late nineteenth-century outlaw in terms of what E. J. Hobsbawm would call a ‘social bandit’”. (El destacado en cursiva es mío).

<sup>17</sup> “The fact that the hero type corrido incorporates a mythic pattern in its structure is important in the sense that it transforms the songs from forgettable ditties into established literary patterns that have elicited and continue to elicit a positive aesthetic response in the audience. Furthermore, it should be pointed out that the mythic pattern of the adventure of the hero monomyth is not commonly present in other Mexican folk songs such as the *décima*, the *valona*, the *copla*, the *canción*, the *sones*, etc. It is my contention that the incorporation of the mythic pattern of the hero adventure was instrumental in helping the *corrido* establish itself as a classic literary text”. Nicopoulos adopta la misma perspectiva al incluir “Heraclio Bernal” (en primer lugar) en su antología comentada del disco *The Roots of Narcocorrido*, señalando que la figura del bandido social encarnada por Heraclio Bernal, junto con la del contrabandista que representa Mariano Reséndez, están en la base de los *narcocorridos* heroicos de la actualidad [2004: 3-4].

La figura de Heraclio Bernal está envuelta en la nebulosa de la leyenda, discrepando tanto las notas históricas consultadas<sup>18</sup> como, por supuesto, las distintas versiones o corridos pertenecientes a su ciclo, lo que lleva a Giron a titular su monografía *Heraclio Bernal: ¿Bandido, cacique o precursor de la Revolución?*. Donde sí parece existir unanimidad, aparte de en los hechos notorios comprobables, es en la causa inicial de su dedicación al bandidaje, a saber, la acusación de robo en la mina donde trabajaba<sup>19</sup>, dato que recogen curiosamente la versión tradicional y la discográfica, que deberían ser menos explicativas, mientras que las impresas lo omiten; sea como fuere, estamos ante el móvil de la injusticia padecida que Hobsbawm señalaba como uno de los elementos de la forja del mito del bandido social, en especial del “ladrón noble”, presente como se ha reiterado en la historia legendaria de Pancho Villa y otros corridos heroicos. Sin embargo, nótese que la versión primigenia, a diferencia de las comerciales posteriores, no incide en su faceta de *bandido generoso*, que Avitia menciona pero relativiza al describir su vida de asaltante “atacando los minerales, diligencias y casas de funcionarios públicos de la región, teniendo como principal apoyo a los trabajadores mineros, a quienes de vez en cuando daba parte de los botines obtenidos, aunque el principal fin de los asaltos era la obtención de armas, parque y dinero” [1997, I: 205], como también refleja la versión tradicional (“Heraclio Bernal decía: ‘Sin plata no puedo estar’”), menos propagandística en lo ideológico. Por lo demás, las dudas de Giron acerca de la significación social de Bernal obedecen a que éste no sólo se dedicó al bandidaje, sino que engrosó las filas del general J. Ramírez Terrón, sublevado en 1876 contra el golpe de estado porfirista; en este contexto, Bernal llegó a tomar la ciudad de Mazatlán, y, tras la muerte del General en 1880, alternó el bandidaje con el lanzamiento de dos *planes* políticos contra el régimen de Díaz, poniendo en jaque a la autoridad central y

---

<sup>18</sup> Aun sin haber accedido, como se decía, al amplio estudio de Giron, éste viene resumido en una publicación institucional sobre la historia de Sinaloa, cuyo fragmento relativo a Bernal puede consultarse en la Red [<http://sinaloamx.com/heraclio-bernal-gente-de-sinaloa/>], donde hay también diversas reseñas biográficas, incluida una entrada de la Wikipedia, a las que debe sumarse el detallado comentario de Avitia al texto.

<sup>19</sup> Importa decir que Bernal, hijo de campesinos medianamente acomodados, estudió hasta los 16 años, siendo su trabajo en la mina administrativo. Este grado de formación, insólito para un forajido rural decimonónico, explica tal vez su implicación política y, sobre todo, la elaboración de *planes*, i. e., de programas políticos propios.

estatal durante más de diez años, hasta su muerte en 1888, lo que supone por cierto una rara longevidad forajida. Si esto explica que Giron se plantee su condición de cacique (tal vez sería mejor hablar de *caudillo*) y precursor revolucionario, volviendo a la tipología de Hobsbawm cabe afirmar que, más que un *bandido generoso*, Bernal fue un *guerrillero*, i. e., un forajido producto de la injusticia social que, por las circunstancias históricas, se adhirió a la rebeldía política<sup>20</sup>.

Mas a pesar de que ésta, sumada a sus éxitos militares y la infrecuente duración de su actividad, es sin duda el motivo de la mayor fama de Bernal entre los forajidos decimonónicos, ninguna versión la menciona siquiera; si en el caso de la tradicional puede confirmarse por ello que el corrido épico original privilegia la exaltación del héroe en términos simbólicos, destacando la valentía y otras virtudes personales y dirigiéndose a un público informado que sólo busca la conmemoración de lo ya sabido, las comerciales permiten reiterar el desinterés por los hechos y la escasa valía del corrido de hoja suelta como documento histórico, patente ya en la misma datación errónea de la muerte de Bernal, y, señaladamente, en el énfasis puesto en la traición de Crispín García: Aunque Giron se limita a señalar que “denunciado, fue cercado en una montaña próxima a las minas de Nuestra Señora, Sinaloa, y murió el 5 de enero de 1888” [en Avitia, *Ibíd.*: 207], una de las hipótesis populares es que fue García, su lugarteniente, quien lo delató; la presunción se ajusta a la lógica según la cual el héroe puede sólo caer derrotado a traición, y así la recogen casi todas las versiones; pero la encarnación del acto traidor en un compadre supone una carga adicional de sensacionalismo y tragedia, en la que se explaya la versión de Guerrero, que le dedica las 7 últimas estrofas de intriga, y la 4ª, anticipación del desenlace mezclada con moraleja: “Pero así sucede todo,/cuando menos se lo espera,/y todo se echa a perder/por un amigo cualquiera”. En cambio, en la versión tradicional (y en su estela en la fonográfica), aun cuando se concede gran relevancia a este motivo, que culmina la trama antes de la coda, el tratamiento es en el fondo

---

<sup>20</sup> Para mayor complejidad, o riqueza de la figura de Bernal, cabe asignarle además el tercer tipo indicado por Hobsbawm, el del bandido *vengador*, presente en los versos “este cuero que aquí traigo,/lo quiero para tambora”, que sugieren que Bernal, cual indio del *salvaje oeste*, se dedica a cortar cabelleras, ofreciendo la imagen cruel y terrible del vengador.



distinto, hasta el punto de que se basa en otra hipótesis mítica, según la cual, “en la cueva que era su guarida, enfermo de gravedad, Bernal dio a Crispín García, su segundo, la orden de que, una vez muerto, lo baleara para fingir una muerte violenta y así poder cobrar la recompensa que se ofrecía por su cabeza. García cumplió la orden; todavía después de muerto, Bernal cobraba un botín” [Avitia, *Ibíd.*]. Aunque el contenido específico de esas dos estrofas case mal con la estrategia referida, por el enfado de García y la propuesta de llevar un escuadrón policial, cuando le bastaría con entregar el cuerpo, y a pesar de que en la anterior no se identifica al “compadrito”, es posible que la versión primigenia asuma esta hipótesis, que, si menos tremendista, resulta más laudatoria del héroe, pues permite destacar su generosidad y astucia, quedando de todos modos justificada por la fuerza mayor de la enfermedad su muerte; el tratamiento es así más genuinamente épico, mientras que el de la hoja suelta, al hacer del héroe víctima de la típica traición, debilita su aura, como sucede en la 3ª estrofa, de tenor displicente: “Lo que es venir la de malas,/la desgracia nada más,/porque antes ni quien pensara/en el pobre de Bernal”. En la 3ª versión, también vulgar impresa, hay una rara alternativa, ya que se obvia el motivo de la traición, sólo aludida formulariamente (“a traición y por detrás”), y se cambia la identidad de García, que ahora es “el jefe de Mazatlán”; en la 4ª, por el contrario, se preservan las estrofas clave, pero sin explicitarse la traición ni establecerse vínculo alguno entre García y Bernal, i. e., privilegiándose la médula emotiva frente a los valores cronísticos. En suma, esta gama de realizaciones ilustra los tenues vínculos entre lo relatado en los corridos y los hechos reales, y la variedad del enfoque épico, que en el texto tradicional se basa en la pura narración sin apuntes expositivos y en su proyección simbólica, mientras que en los comerciales, sin abandonarse el simbolismo, la información no es sobreentendida sino que, tras la apariencia noticiera, es deformada y glosada subjetivamente con fines sensacionalistas.

La estructura del contenido resulta asimismo distinta en las diferentes versiones: si en la original presentación y coda abarcan una sola estrofa, en las impresas esta última se engruesa sobremanera, ocupando 7. En la de Guerrero, 3 contienen la fórmula de apóstrofe, cuya segunda unidad incluye

el resumen tipo “ya mataron” (opción única de la versión tradicional), un comentario que ensalza al héroe al hacer de Porfirio Díaz su rival directo<sup>21</sup>, y un encargo a la paloma que la convierte en personaje; 2 albergan la despedida del personaje, pero dicha por el narrador, seguida de la reiteración del resumen; 1 la fórmula de memorabilidad, de expresión trillada; y la última la integran una despedida de enunciado original y la fórmula conclusiva con la denominación de “tragedia”. En la versión de cancionero, las 2 estrofas con apóstrofe son idénticas a otras 2 de la anterior, y la de resumen exhibe sólo variantes leves, aunque la léxica es significativa, al cambiarse “ricos” por “gringos” y preferirse así la crítica social a la identitaria; de las 4 restantes, 1 mezcla un apunte narrativo formulario (“lloran todas las muchachas”) con el insistente verso de resumen “ya mataron a Bernal”, 2 pintan al héroe con fórmulas narrativas de insólita presencia en una coda (“qué bonito era Bernal”, “con su pistola en la mano”, “en su caballo retinto/jovero”), una incluyendo el contenido de *bandido generoso*, y la última se compone de una despedida heterodoxa, con la denominación de “canto” y un enunciado vulgar rebuscado. La versión discográfica, que por motivos de extensión debería ser parca en los bloques, presenta hasta 3 estrofas de coda de las 9 de que consta (sin contar el estribillo), todas idénticas a 3 de la versión de cancionero, como se ve.

A propósito, la presencia de estribillo en la pieza de trasmisión oral pura es inusitada<sup>22</sup>, tanto más considerando que, en contra de lo habitual en estos casos, según se ilustró, el contenido no se imbrica en la narración, tratándose del comentario de un personaje ajeno al relato; si esto pareciera sugerir que la inserción es producto de una composición moderna y subjetiva, por la ruptura de la linealidad narrativa sencilla, la presencia de los versos “¿qué es aquello que reluce/por todo el camino real?”, presentes con variantes (siendo “en lo alto del castillo” la más común) en coplas y canciones populares castellanas desde hace siglos, apunta más bien a la consabida formación del

---

<sup>21</sup> Como en el caso de Reséndez, el interés personal del dictador por los casos más notorios de bandidaje, históricamente comprobado, sugiere que en el tratamiento épico no siempre se exagera al punto de divorciarse de la realidad, y confirma la significación sociopolítica de las hazañas del forajido-rebelde, que exceden la simple dimensión delictiva.

<sup>22</sup> De hecho, la otra versión recogida de la oralidad consultada [Mendoza, 1954: 206-7], que como decíamos es prácticamente idéntica, no contiene estribillo.

corrido primigenio en constante diálogo con los géneros líricos de tradición hispánica, del que resultan, p. e., la persistencia del apóstrofe y los versos supletorios de los complejos formularios de despedida e introducción al estilo directo. El lirismo del corrido en ciernes, muy vinculado a la musicalidad de la transmisión oral, se mantiene por ello en la versión discográfica en forma de estribillo, mientras que éste desaparece en las de hoja suelta. Cabe añadir que su empleo refleja asimismo la espontaneidad de la creación folclórica, pues el contenido denota un sentimiento de alivio por la muerte de Bernal en quien lo enuncia que no encaja con la función de elogio del héroe, si bien es cierto que transmite al tiempo la idea de su poder y prestigio, expresados aquí de manera inocente y contradictoria.

La característica *lógica interna* constituye un último elemento narrativo estructural destacable, predominante en la versión tradicional a pesar de la presentación noticiera con datación y síntesis argumental, de la 2ª estrofa que cumple también cierta función introductoria y explicativa, y de la *nota biográfica* de la 4ª (sin contar el estribillo), analéptica e informativa; el resto del corrido se compone de escenas independientes (salvo las dos que narran la traición de García, que están ligadas) donde se retrata simbólicamente al héroe a través de su actitud y parlamentos, elidiéndose el relato de la muerte anunciada al principio como asunto central, y los detalles del contexto. En la versión de Guerrero, en cambio, se introducen glosas subjetivas que imponen una lectura dada de los hechos, se enriquece la imagen construida del héroe con escenas que configuran tramas secundarias (la solidaridad con la familia pobre y la ferocidad con los gachupines), y se escenifica al detalle la traición, que abarca 7 estrofas, las mismas que el retrato épico de Bernal. Otro tanto puede decirse de la 3ª versión, no obstante más fragmentaria, ya que las escenas secundarias abarcan una o dos estrofas, excepto la que narra el choque de Bernal y su compañero Fabián con las fuerzas gubernamentales, a la cual se dota con todo de temporalidad causal (“Pero una vez en la sierra/ de sorpresa lo tomaron”); aún así, la intercalación del apóstrofe en la intriga, la secuencia de la querida y el retrato o el tono de los apuntes subjetivos del narrador (“porque ese Crispín García/bueno era para eso y más”), tienen un sabor más popular que el de la versión de Guerrero. La versión discográfica, por último, ilustra la apuntada tesis de que este medio difusor propicia una

vuelta a la concepción narrativa folclórica: de sus 9 estrofas –aparte del estribillo–, 6 provienen de la versión tradicional, a las que deben sumarse el estribillo y la coda construida con la fórmula de apóstrofe, aunque cambie su segunda unidad estrófica, que, como las dos estrofas restantes, proceden de la versión de cancionero.

En fin, la ejemplaridad estilística de “Heraclio Bernal” no precisa de mayor reiteración, siendo tan patentes como ricos en su realización los paralelismos y repeticiones (entre muchos ejemplos, con el verso “Heraclio Bernal decía/ gritaba” se inician 5 estrofas de la 1ª versión y 6 de la 3ª; y con “Qué valiente era Bernal”, 3 de la 2ª, más otra con la variante “qué buen charro”, como en la 3ª se reitera 3 veces en paralelo “qué bonito era Bernal”), y por supuesto las fórmulas narrativas, adverbiales (“en su caballo alazán/melado...”, “con su pistola en la mano”, “cuando iba para Sonora”, “cuando estaba muy enfermo”, “muy enfadado de andar”, “este cuero que aquí *traigo*”), adjetivas (“que era hombre y no se rajaba”, “qué bonito era Bernal”), verbales (“ya mataron”, “lloran todas las muchachas”) o exclamativas (“no pierdo las esperanzas”), a las cuales se suman las metanarrativas de expresión fija. Como se decía, ya sea por influjo del modelo original o porque se trata de un ciclo, los rasgos paradigmáticos abundan también en las versiones vulgares, debiendo redoblar la prudencia al considerar un arquetipo ideal y su evolución; p. e., si en los modos de representación la versión tradicional exhibe un cierto predominio de la clásica combinación de tramos narrativos y dialogados frente a las intervenciones del narrador, ya se han señalado la presentación de tipo vulgar y el apunte biográfico, a los que se añaden la estrofa en estilo indirecto (“Heraclio Bernal decía/que era...”), el estribillo y la citada cuña lírica, que al final suman en extensión casi la mitad del texto; en cambio, y a pesar del incremento de los pasajes subjetivos en las versiones impresas, éstas contienen como se ve fórmulas y recursos sintácticos de raíz tradicional que no contiene la primigenia, siendo un claro ejemplo “con su pistola en la mano”, fórmula estelar que el recreador de hoja suelta introduce para enriquecer el patrón épico, al entender que “Heraclio Bernal” lo representa.

## 8. “José Mosqueda” (1891) [Paredes, 1976: 62-3]

El diecinueve de enero / el pueblo se alborotó,  
cuando fue el primer asalto / que José Mosqueda dio.

Decía José Mosqueda / con su pistola en la mano:  
“Tumbamos el ferrocarril / y en terreno americano”.

Decían los americanos: / “¡Qué mexicanos tan crueles!  
Dejaron el ferrocarril / bailando fuera ‘e los rieles”.

En el rancho de La Lata, / donde se vio lo bonito,  
en donde hicieron correr / al señor Santiago Brito.

Más allá, en El Calaboz’, / donde se vio lo muy fino,  
en donde hicieron correr / al diputado Justino.

Decía José Mosqueda / en ese Loma Trozada:  
“Pues a correr, compañeros, / porque ahí viene la *platiada*”.

Decía Simón García / en su caballo melado:  
“Vamos a gastar dinero / todos para el otro lado”.

Decía Fabián García / en una voz y sin sueño:  
“Vámonos tirando bien / con rumbo a El Capitaneño”.

El cobarde de Blas Loya, / que hasta el caballo cansó  
con dos bultos de dinero / hasta que el río cruzó.

Decía don Esteban Salas, / como queriendo llorar:  
“Por haber hecho los hierros / también me van a llevar”.

Decía don Esteban Salas: / “Esto les voy a decir,  
por haber hecho los hierros, / dos años voy a sufrir”.

Decían los adoloridos / debajo de los mezquites:  
“Se va a poner en *venduta* / la fragua de don Benítez”.

A Simón no lo aprehendieron, / pues no se dejó arrestar;  
al estado de Sonora / se fue para vacilar.

Ya con ésta me despido / al salir a una vereda,  
pues el que ha tumbado el tren / se llama José Mosqueda.

Mosqueda, yo ya me voy, / mi compañero se queda,  
pues el que ha tumbado el tren / se llama José Mosqueda.

Como se recordará, este corrido-crónica de forajido lo utiliza Paredes en un importante artículo sobre el género [1974] a título ilustrativo de la “folclorización de hechos reales”, i. e., del tratamiento propagandístico del corrido tradicional en virtud del cual un suceso delictivo común se transforma en una gesta, en este caso de un héroe fronterizo en el marco del conflicto

intercultural entre México y EE.UU.<sup>23</sup>. Si en dicho artículo sustentaba su tesis en el contraste entre lo sucedido y la lectura distorsionada que de ello se hace en el corrido, en otro anterior dedicado también en concreto a “José Mosqueda” [1958b] se fija en la selección parcial de los hechos en el texto, que recoge el asalto al tren y la suerte diversa de los miembros de la banda, pues unos logran escapar y otros son capturados, omitiendo que el héroe se cuenta entre los segundos, y lo hace en términos de estructura semántica: para Paredes, “José Mosqueda” es un “ejemplo de patrón en el corrido” —así se titula el artículo—, porque la omisión de la captura y castigo del héroe se debe, además de al designio de exaltarlo, a que se trata de motivos que no encajan en el molde narrativo del conflicto fronterizo, compuesto por la secuencia fechoría (hazaña), persecución, lucha (enfrentamiento) y huida. Aunque, según he reiterado, no comulgo con la idea de fondo, que es la radical diferenciación del corrido heroico de la frontera del creado en México central, debe reconocerse que algunos textos fronterizos retratan héroes irredentos y relatan victorias, mientras que los *centrales* constituyen, salvo excepciones, elegías al héroe muerto, que en ocasiones se arrepiente o muestra fragilidad. Pero con independencia del grado al que quieran elevarse las diferencias geográficas y culturales, éstas parecen menos relevantes para el estudio del corrido épico que otro hecho que se colige del fructífero estudio doble de Paredes, a saber, la diversidad de estrategias semióticas y semánticas que emplean los corrideros, quienes oscilan entre la deformación y la omisión parcial del suceso, mas siempre desembocan en el elogio, ya sea cantando la victoria y/o huida del héroe, o justificando su derrota en la traición, la inferioridad numérica, etc., derrota que, aun cuando conlleva la muerte, se subordina a la grandeza del personaje y sus gestas precedentes.

Formalmente, este corrido presenta una neta hechura tradicional, visible en primer lugar en la estructura narrativa: la presentación monoestrófica, a pesar de la apariencia de datación noticiera, constituye más bien un inicio *in media res*, o un resumen de inmediatez diegética (por cierto de subjetividad proselitista, pues sabemos que “el primer asalto” de Mosqueda es al tiempo

---

<sup>23</sup> En breve recordatorio, Mosqueda roba del tren dinero de notables mexicanos radicados en Brownsville (Texas), y el sheriff que lo detiene es también chicano, siendo cuando menos forzado plantear este mero suceso delictivo en términos de conflicto intercultural fronterizo.

el último); la coda es asimismo escueta, con una primera estrofa que contiene la despedida formularia del narrador seguida en la segunda unidad semántica de las fórmulas de resumen y nominación del héroe, de expresión popular, la cual genera además la repetición con variación de la última estrofa, en la que la rara interlocución a Mosqueda refleja además la pertenencia de narrador y protagonista a una misma comunidad, que cuenta su historia a través del modelo poético folclórico del corrido; la intriga responde por su parte a la lógica interna genuina, pues, al margen de las deformaciones y omisiones señaladas con respecto a la realidad, se desarrolla de manera fragmentaria mediante la combinación de pasajes miméticos y diegéticos puros de los que un público desinformado no puede extraer más que retazos argumentales, siendo difícil situar la acción y a los distintos personajes que intervienen. En el plano del discurso, lo antedicho se constata en la distribución de los modos de representación, en la que destaca la escasez de intervenciones del narrador, limitadas a los bloques (y aún con reservas, por la narratividad poco formularia de las síntesis argumentales) y, si acaso, a los versos paralelos “donde se vio lo bonito-muy fino”, que suman un total de 14 frente a los 18 en estilo directo y los 28 diegéticos. Los versos citados son representativos a su vez de la repetición paralelística con variación que informa todo el texto, dándose en las estrofas donde se incluyen, en las de coda y en las 8 que principian con el complejo formulario de introducción al diálogo, que suman en conjunto 12 de las 15 del texto, de modo que sólo se sustraen a este patrón folclórico la presentación y las estrofas narrativas 9ª y 13ª.<sup>24</sup> En fin, es patente la abundancia de fórmulas narrativas adverbiales insertas en dicho complejo introductorio, algunas de las más paradigmáticas (“con su pistola en la mano”, “en su caballo melado”, “como queriendo llorar”, “en una voz y sin sueño”, “en esa Loma Trozada”), a las que cabe sumar la del verso supletorio de la despedida (“al salir a una vereda”) y acaso “donde se vio lo bonito”, trasunto de la descriptiva “qué bonito era...”.

---

<sup>24</sup> En la versión que ofrece Paredes en su artículo de 1958, hay incluso una estrofa adicional que es también repetición variada de la 13ª: “A Simón no lo aprehendieron,/pues no se dejó arrestar:/al estado de Sonora/se fue dinero a gastar”.

## 9. “Demetrio Jáuregui” (1896) [Mendoza, 1954: 181-4]

Año de mil ochocientos / noventa y seis del corriente,  
murió don Demetrio Jáuregui, / que era un hombre muy valiente.

Rancho de El Carrizalillo, / cerca de Zapotlanejo,  
luego que vieron a Jáuregui / se les arrugó el pellejo.

Se apeó y apretó su silla / alboreando la mañana,  
porque se vino rodeado / de todas las acordadas.

Y se le echaron encima / todas las caballerías;  
con carabinas del doce / le daban los buenos días.

Cuando se *vido* rodeado, / que remedio no tenía,  
alzó los ojos al cielo: / “¡Viva la Virgen María!”

“¡Madre mía de Guadalupe, / Señora mía de San Juan,  
ten piedad de nuestras almas, / pues en tus manos están!”

Decía don Demetrio Jáuregui / abrochándose un zapato:  
“Aquí traigo hartos casquillos / *pa* divertirnos un rato”.

Mataron al primo hermano, / eso sí fue compasión,  
lo metieron a Jalisco / que parecía procesión.

Dijo don Tomás Limones: / “Yo no soy durazno prisco”.  
Luego que *devisó* a Jáuregui / se volvió para Jalisco.

Estaba el fuego graneado / por todos los cuatro vientos,  
y les decía don Demetrio: / “Éntrenle como yo le entro”.

El general le decía: / “Hombre, yo tengo un deseo,  
don Demetrio, no *peleés*, / yo te buscaré un empleo”.

Le contestó don Demetrio: / “Yo no me vine a rajar,  
yo vine como los hombres, / aquí a perder o ganar”.

Gritaban los capitanes, / y también los coroneles:  
“Otro hombre como Demetrio / ya no tienen las mujeres”.

Decía don Tomás Limones, / el jefe de la Acordada:  
“Que venga pronto el refuerzo, / que Jáuregui nos acaba”.

Dicen que Jáuregui es muerto, / no lo tengan a la duda;  
no les vaya a resultar / por debajo de la tumba.

Dicen que Jáuregui es muerto, / en eso no hay que dudar;  
no les vaya resultando / en medio del carrizal.

De las naranjas, el zumo, / de las limas, los azahares;  
aquí se acaban cantando / versos de Demetrio Jáuregui.

Ya con ésta me despido / por una flor de alelía,  
del corazón de Demetrio / no nacen todos los días.



La versión transcrita es de recolección oral pero de un trovador profesional, según indica Mendoza: “Procede del Bajío. Lo cantaba Eulalio Gutiérrez *El Cieguito*” [1954: 448]; sin embargo, dado que es idéntica a la que recoge el mismo Mendoza en su estudio de 1939, y casi igual a la que ofrece Avitia<sup>25</sup>, quien la toma de J. Romero Flores, puede presumirse que no hay versiones puramente tradicionales, o, si se prefiere, que el juglar no introduce excesivos cambios a este corrido apegado al patrón folclórico. La única información sobre Jáuregui encontrada procede de la breve nota de Avitia, que, citando a C. Michel, señala que era oriundo de Jalisco y que, “cuando la Intervención Francesa, formó su guerrilla para apoyar a los liberales peleando contra los franceses”, a lo cual añade que, acabada la guerra, “continuó peleando, transformando su guerrilla en gavilla, al ser despojado de su rancho por el gobernador Galván”, dándose “al bandidaje apoyado por la gente de su región hasta 1996”, fecha de su muerte relatada en el texto [1997, I: 221]. Estos datos contextuales confirman la citada idea de Paredes de que los primeros héroes del corrido épico son personajes “rebajados al bandidaje” tras haber participado en guerrillas contra el invasor, y permiten asimismo situar a Jáuregui en el tipo del *bandido guerrillero* identificado por Hobsbawm, que medra al calor de la resistencia nacional. Ahora bien, puesto que entre la muerte de Maximiliano y la de Jáuregui median casi 30 años, no queda en el corrido ni rastro de ese noble pasado, mas tampoco del presente delictivo, tratándose de un clásico corrido-crónica elegíaco de forajido-rebelde donde lo único relevante es la valentía del héroe, asunto subyacente que permea toda la historia, aderezado puntualmente con su contrario maniqueo, la cobardía del rival. Ambos conceptos se expresan paradigmáticamente, el primero mediante bravatas canónicas, la mayoría formularias (“aquí traigo hartos casquillos/*pa* divertirnos un rato”; “éntrenle como yo le entro”; “yo no me vine a rajar,/yo vine como los hombres/aquí, a perder o ganar”), y el segundo con enunciados convencionales entre la fórmula y el cliché: “luego que vieron a Jáuregui,/se les arrugó el pellejo”, y su reiteración variada “luego que *devisó*

---

<sup>25</sup> Aparte de leves variantes léxicas, del cambio del último verso de la 2ª estrofa (de “se les arrugó el pellejo” a “se les acabó el esfuerzo”), y de que aquella donde se refiere el asesinato de un primo la enuncia el héroe en 1ª persona, hay una diferencia sustancial: la mutación de “Jáuregui” en “Jabris”, que propicia el respeto al octosílabo en los versos donde aparece tan incómodo apellido para el ritmo poético oral.

a Jáuregui,/se volvió para Jalisco”, entre otros. En este contraste tercia, por influencia del estilo vulgar, el pasaje biestrófico que denota la religiosidad del héroe, valor ubicuo en el género pero cuya expresión resulta aquí discordante con su actitud posterior, pues pasa de verse perdido y encomendarse a la virgen a divertirse con la perspectiva de una balacera.

La estructura semántica, sin participar de la lógica interna más puramente folclórica, es representativa del corrido tradicional en tanto que relato lineal enmarcado por los bloques de presentación y coda, cuya intriga configura una secuencia única –sólo rota por la extemporánea estrofa donde se relata el asesinato de un primo– con su planteamiento (el cerco ineludible), nudo (la lucha armada y los intercambios verbales) y desenlace fatal, aunque éste, en virtud del mecanismo selectivo que indicaba Paredes para el ajuste al patrón heroico triunfante, se elide aquí de nuevo, o más bien se pone en duda generándose un final abierto; si esto introduce un matiz diferencial respecto a la simple omisión, el designio semiótico esencial no varía, pudiendo así considerarse una alternativa frecuente de realización narrativa, que no se ha recalcado lo bastante hasta ahora, y que cabe describir como ausencia de énfasis en la muerte del héroe, énfasis que se desplaza a la glosa de sus consecuencias y viene de antemano ensombrecido por su caracterización fulgurante a través de su conducta y palabras. En cuanto a los bloques, el de presentación se ajusta al estilo vulgar con sus fórmulas de datación, resumen argumental, nominación y caracterización, si bien, de otra parte, su carácter monoestrófico, o biestrófico en el que la 2ª estrofa combina la fórmula de ubicación con el inicio de la trama, acercan el texto a la tradición. La misma oscilación se atisba en la coda, que abarcaría las dos últimas estrofas, donde se amalgaman versos de pureza lírica (“de las naranjas, el zumo,/de las limas, los azahares”) con las fórmulas convencionales de despedida y conclusión, y con un remate caracterizador del héroe que es puro cliché popular; a éstas se suman las dos previas, que no enuncian como se ha dicho el desenlace sino que lo mitifican envolviéndolo de duda simbólica, a la que subyace la sugerencia de amenaza vengativa del narrador en nombre del espíritu del héroe. Por su parte, el estilo bebe en cierto grado de la tradición, si bien la combinación de pasajes diegéticos y miméticos para el desarrollo de la intriga no arroja el predominio del diálogo sobre las intervenciones del

narrador que veíamos en casos anteriores, estando ambos modos casi a la par en número de versos, aunque, por supuesto, dicha combinación supera con creces a la presencia subjetiva del corridista. De otro lado, nótese que las interlocuciones de los personajes tampoco siguen el modelo común, dándose una sola fórmula completa de introducción al discurso directo (“Decía don Demetrio Jáuregui/abrochándose un zapato”), o 2 si se quiere considerar la aposición “el jefe de la Acordada”, que se repite con relativa fijeza en varios textos (“dijo como jefe que era”, p. e.); el resto de los diálogos se introducen únicamente con el verbo *dicendi* y ocupan 3 versos, y otras veces la estrofa contiene sólo uno; de ahí deriva la relativa escasez de fórmulas narrativas, aunque, dada la extensión del texto, no se hacen tan escasas, pues a las citadas hay que añadir la del verso supletorio de la despedida (“por una flor de alelía”), la también adverbial “luego que divisó...”, las exclamativas (“yo no me vine a rajar”; “éntrenle como yo le entro”; “aquí traigo hartos casquillos”, ésta última en puridad de tipo adverbial de instrumento, según se clasificaba; “madre mía de Guadalupe”), así como las matenarrativas de enunciado fijo (“año de...del corriente”, “murió...”, “que era un hombre muy valiente”, “ya con ésta me despido”, “aquí se acaban cantando”, “que en eso no hay que dudar”, fórmula de veracidad); aún así, el texto se nutre asimismo de lugares comunes, de inspiración vulgar letrada la mayoría (“alboreando la mañana”; “ten piedad de nuestras almas,/pues en tus manos están”; “estaba el fuego graneado/por todos los cuatro vientos”; “del corazón de Demetrio/no nacen todos los días”), por más que haya también expresiones populares genuinas, como el citado pasaje lírico o este otro, “yo no soy durazno prisco”, el uso incorrecto del pasado latino “*vido*”, o los apuntes burlescos (“se les arrugó el pellejo”, “eso sí fue compasión”, “con carabinas del doce,/le daban los buenos días”). Por último, en la sintaxis abundan menos igualmente las repeticiones a lo largo del texto, presentes sólo con variación en las estrofas que se inician con el verso “dicen que Jáuregui es muerto”, y a modo de pura reiteración en “decía don Tomás Limones”, lo que no impide la observancia general del modelo prosódico ni la de la unidad del doble octosílabo, a pesar de algunos encabalgamientos y un mayor recurso a la subordinación.

## 10. "Gregorio Cortez" (1902) [Paredes, 1958: 158-61]

En el condado de El Carmen, / miren lo que ha sucedido,  
murió el *cherife* mayor / quedando Román herido.

Otro día por la mañana, / cuando la gente llegó,  
unos a los otros dicen: / "No saben quién lo mató".

Se anduvieron informando, / como tres horas después  
supieron que el malhechor / era Gregorio Cortez.

Ya *insortaron* a Cortez / por toditito el estado:  
que vivo o muerto lo aprehendan, / porque a varios ha matado.

Decía Gregorio Cortez / con su pistola en la mano:  
"No siento haberlo matado, / al que siento es a mi hermano".

Decía Gregorio Cortez / con su alma muy encendida:  
"No siento haberlo matado, / la defensa es permitida".

Venían los americanos / que por el viento volaban,  
porque se iban a ganar / tres mil pesos que les daban.

Tiró con rumbo a Gonzales, / varios *cherifes* lo vieron,  
no lo quisieron seguir / porque le tuvieron miedo.

Venían los perros *jaunes*, / venían sobre la huella,  
pero alcanzar a Cortez / era seguir a una estrella.

Decía Gregorio Cortez: / "¿Pa qué se valen de planes?  
No me pueden agarrar / ni con esos perros *jaunes*".

Decían los americanos: / "Si lo alcanzamos, ¿qué haremos?  
Si le entramos por derecho, / muy poquitos volveremos".

Se fue de Brownsville al rancho, / lo alcanzaron a rodear,  
poquitos más de trescientos, / y allí les brincó el corral.

Allá por El Encinal, / según lo que aquí se dice,  
se agarraron a balazos / y les mató otro *cherife*.

Decía Gregorio Cortez / con su pistola en la mano:  
"No corran, *rinches* cobardes, / con un solo mexicano".

Tiró con rumbo a Laredo / sin ninguna timidez:  
"Síguenme, *rinches* cobardes, / yo soy Gregorio Cortez".

Gregorio le dice a Juan / en el rancho de El Ciprés:  
"Pláticame qué hay de nuevo, / yo soy Gregorio Cortez".

Gregorio le dice a Juan: / "Muy pronto lo vas a ver,  
anda y dile a los *cherifes* / que me vengán a aprehender".

Cuando llegan los *cherifes*, / Gregorio se presentó:  
"Por la buena sí me llevan, / porque de otro modo no".

Ya agarraron a Cortez, / ya terminó la cuestión,  
la pobre de su familia / la lleva en el corazón.

Ya con ésta me despido / a la sombra de un ciprés,  
aquí se acaba cantando / la tragedia de Cortez.

**2ª versión [Ibíd.: 151-4]**

Como decimos, así es, / en mil novecientos uno,  
el día veintidós de junio / fue capturado Cortés.

En junio día veintidós / por telégrafo supieron  
que a Cortés lo aprehendieron / entre El Sauc' y Palafox.

Se aprehendió en Campo de Oveja / de don Abraham de la Garza;  
él perdió toda esperanza / ya en la frontera de Texas.

Que viva nuestra nación, / aunque sufriendo revés,  
viva Gregorio Cortés, / que ha honrado su pabellón.

Murieron tres aprehensores, / por falta en determinar,  
y así han podido pagar / los justos por pecadores.

Todito el Río Grande estaba / resguardado el litoral;  
parece que se esperaba / conflicto internacional.

La madre patria es hogar / que hijo e hija ama,  
pues México tiene fama, / disciplina militar.

Cortés a Morris mató, / la pistola que sirvió  
por otra luego cambió / a un amigo que encontró.

Su coche a tiro tomó, / toda esta advertencia tuvo,  
tres millas y media anduvo / y allí se apeó y amarró.

De América su nación / ha sufrido este revés,  
pues nuestro hermano Cortés / ha honrado su pabellón.

Se oyen de Cortés querellas / lamentándose al Creador;  
el pabellón tricolor, / idéntico a las estrellas.

Gregorio Cortés venía / de incógnito y lo entregaron,  
y así lo determinaron / porque así les convenía.

La grande alarma que hoy pasa / en San Antonio, Laredo,  
por el gran furor y miedo / querían acabar la raza.

Llegó a casa de Robledo, / allí con él conversó,  
nada de esto les contó / por que no tuvieran miedo.

Glover aquí lo asaltó, / descalzo salió de aquí,  
volvió por calzado ahí / y a Glover muerto encontró.

A Cortés llegan con fallos, / siendo íntegro mexicano,  
diciendo: "¿Cortés y hermano / son ladrones de a caballo?"

“¡Dios de mí tenga clemencia, / adiós, esposa, ay de mí!  
Por cincuenta años salí / sentenciado a penitencia”.

Así difundió su amor / nuestro Redentor Jesús.  
Gracias mil, don Pablo Cruz, / editor de *El Regidor*.

Pablo Cruz se distinguió / como íntegro mexicano,  
este prominente hermano / que su ayuda me impartió.

Su indulgente Redacción / y su unión confraternal,  
con su luz intelectual / él abrió una suscripción.

Participo esta noticia / a gente culta y honrada...  
los de lista enumerada, / la suerte le sea propicia.

Y aquí acaba de una vez / la desgracia lamentando,  
aquí se acaba cantando / el corrido de Cortés.

Corrido de los más célebres y versionados del periodo decimonónico, tal vez sólo por detrás, de entre los épicos de forajido, de “Heraclio Bernal” y “Cananea”, y sin duda el fronterizo por excelencia de este tema y tipo, debido en parte a su estilo tradicional y su ejemplaridad del conflicto intercultural, y en parte a que constituye, como sabemos, el objeto de estudio del trabajo capital sobre el género, en lo literario y lo sociológico, de A. Paredes [1958], aspectos abordados e ilustrados ya en los capítulos teóricos. Como en el caso de “Heraclio Bernal”, su relevancia tiene mucho que ver con la historia real del personaje: Cortez, nacido en un pueblo fronterizo de Tamaulipas, se trasladó de niño con su familia a Texas, donde su hermano y él se hicieron vaqueros y se instalaron en el condado de Karnes. En 1901 (Gregorio tenía 25 años), el sheriff del condado acudió a su casa con escolta, acusándolos injustamente del robo de un caballo; tras una fuerte discusión, envenenada por malentendidos lingüísticos, comenzó a dispararles e hirió al hermano, Romualdo (Román en el texto), muriendo en la respuesta en defensa propia de Gregorio, que huye e inicia una fuga épica que se prolonga más de un año por el estado de Texas, en cuyo transcurso mata presuntamente a otro sheriff y un ayudante, al tiempo que se desata una ola de animadversión furibunda hacia los mexicanos, que se salda con agresiones y crímenes arbitrarios cometidos por tejanos anglosajones, y que genera como reacción todo un movimiento chicano *avant la lettre* en torno a la figura de Cortez. Sorprendido y arrestado tras una delación en junio de 1902, su leyenda se acrecienta

cuando, a pesar del racismo suscitado por su caso, es absuelto por sucesivos jurados de las acusaciones del robo del caballo, la muerte del primer sheriff, reconociéndosele la defensa propia, y la del ayudante del segundo, muerto de hecho por otro miembro de su patrulla; sin embargo, se le condena a cadena perpetua por el segundo sheriff, hecho que no empaña la sensación de victoria en la comunidad mexicana de Texas, reforzada por el indulto que le concedió el Gobernador once años después.

Si este trasfondo resulta propicio para un enfoque ideológico nacionalista, del cotejo de las versiones transcritas (la 1ª la más completa de las 9 de recolección oral que ofrece Paredes<sup>26</sup>, la 2ª una hoja suelta publicada en la Ciudad de México que incluye con fines comparativos) se deduce, y así lo indica Paredes según se citaba en el apartado 6.3., que el corrido de creación folclórica no adopta dicho enfoque, al menos explícitamente, limitándose a exaltar a Cortez en clave individual, aunque éste se erija en símbolo para la comunidad chicana que consume el corrido y conoce de sobra el contexto. La versión vulgar, ya se ve, es un panfleto nacionalista que formalmente sólo conserva del corrido alguna fórmula (datación, resumen con nominación, y veracidad en la presentación, conclusiva en la coda, más la narrativa “porque así les convenía”, de origen letrado), consistiendo el resto en torpes pasajes narrativos sin asomo de estilo tradicional (“Cortez a Morris mató,/la pistola que sirvió/por otra luego cambió/a un amigo que encontró”), los cuales se mezclan con segmentos expositivos no menos forzados que conforman una canción y no un corrido; de hecho, se trata, más que de una versión, de una composición distinta<sup>27</sup>, que resulta empero útil, como supo ver Paredes y se aprecia meridianamente sin necesidad de entrar en detalle, para ilustrar la insalvable distancia estética y semiótica que separa a un producto artificioso de la cultura de masas del corrido de creación y difusión oral, paradigma folclórico al que el género debe su prestigio cultural e interés literario, como señala Herrera-Sobek al estudiar el modelo heroico a partir de “Heraclio

---

<sup>26</sup> Si bien incluye una facticia más larga a la que incorpora variantes de múltiples versiones para ilustrar la riqueza del texto oral, algunas de las cuales se han citado anteriormente.

<sup>27</sup> Nótese que la única coincidencia semántica en todo el texto es la mención a la estrella, que en la versión tradicional constituye al menos un símil lírico inserto en la narración de la epopeya, mientras que aquí se trata de una comparación con la bandera mexicana.

Bernal” en un párrafo recién citado. Poco más cabe añadir acerca de este engendro literario, salvo redundar de nuevo en que estas piezas carecen de valor cronístico: si la versión tradicional refiere los hechos parcialmente a base de fragmentos, narra la gesta de principio a fin con eficacia, pudiendo además atribuirse lo que tenga de oscuro al estilo folclórico que presupone una audiencia informada; en cambio, el sedicente corrido vulgar empieza por el final, la captura de Cortez, relata los enfrentamientos capitales del suceso sin contextualizarlos, omitiendo la figura del hermano, la defensa propia y, sobre todo, su heroica fuga; de todo ello resulta una deshumanización del protagonista a mayor gloria de la nación mexicana, y una pésima transmisión de los hechos que requiere al fin un público más informado, la “gente culta y honrada” a la que se “participa” la “noticia”, más bien editorial de gacetillero muy alejado del “como decimos, así es” que se afirma en el primer verso.

Atendiendo ya al corrido genuino, huelga señalar que, ideológicamente, no se distingue de su remedo de masas, compartiendo el tema subyacente de la reivindicación identitaria, y tampoco funcionalmente, pues en ambos prima el fin propagandístico sobre el noticiero, espectacular y reprobatorio, todos ellos presentes pero subordinados al primero; así, la diferencia se halla en el tratamiento formal de esos contenidos similares, que en el texto oral se acomete a través del relato de unos hechos y las intervenciones del héroe, de los cuales se infiere el elogio del personaje y su causa mexicana frente a la injusticia de los tejanos de origen anglosajón. Por supuesto, este proselitismo simbólico no está exento de enfoque subjetivo, apreciable en la puesta en boca de Cortez de los desafíos bravucones del típico valiente, que no casan con su figura, humilde vaquero cuya heroicidad reside en haber defendido su derecho en una o dos acciones puntuales y haberse sustraído a la acción de una enconada justicia largo tiempo, siendo improbable que retara nunca a sus perseguidores con altivez; otro tanto puede decirse de la atribución al héroe de la decisión de entregarse, que contradice crónicas y biografías, donde se asegura que Cortez fue delatado por otro vaquero chicano cuando se hallaba en los terrenos del hacendado Abraham de la Garza, como recoge la versión de hoja suelta, lo cual es plausible dado que, en su escapada, se iba ocultando en casas de amigos o rancheros de origen mexicano, pero no conviene obviamente al planteamiento identitario. Por lo demás, los rasgos



de nobleza (“no siento haberlo matado,/la defensa es permitida”), audacia (“¿*Pa* qué se valen de planes?/Si no pueden atraparme/ni con esos perros *jaunes*”) y valor (“No corran, *rinches* cobardes,/con un solo mexicano”) del héroe, y las taras del enemigo, se expresan en los parlamentos del primero, que forman la *médula emotiva* identificada por Paredes, o en apuntes del narrador, que pueden ser subjetivos, como la lírica equiparación de Cortez con la estrella o la indicación burlona de la codicia de los americanos, mas siempre aparecen en el marco de la narración, y no en glosas expositivas.

La estructura semántica presenta los tradicionales bloques mínimos, con una presentación monoestrófica que contiene las fórmulas de ubicación<sup>28</sup>, llamada de atención (“miren lo que ha sucedido”) y resumen, de hecho casi inicio *in media res*, porque, como en muestras anteriores y con frecuencia en el género, lo resumido es el suceso inicial que desencadena la gesta y no la historia completa. La coda ocupa ya 2 estrofas y se atiene más al molde genérico, albergando la primera la síntesis formularia del desenlace (“ya agarraron”) acompañada del motivo del triste lamento con pensamiento para la familia, más cliché que fórmula, y la última la clásica combinación de la despedida (con su fórmula narrativa bucólica en el 2º verso del complejo) y la fórmula conclusiva, donde se llama “tragedia” a la pieza, pues el corridista no necesita reivindicarla para el género, a diferencia del rapsoda usurpador de la 2ª versión. La intriga exhibe por su lado un desarrollo lineal, si bien debe destacarse que en las estrofas 2ª a 4ª hay una moderna perspectiva desde la que se refieren la reacción y comentarios de la gente, la pesquisa policial y la consiguiente orden de busca y captura, comenzando a contarse la peripecia a partir de la 5ª, en la cual, si se mantiene el hilo conductor causal, abundan las escenas aisladas de corte simbólico y lapidario.

Estilísticamente, el texto exhibe considerable apego a la tradición, lo que no impide desviaciones de la misma, tanto por la inexistencia de un patrón ideal como por su composición entrado ya el siglo XX, lo que acaso explique la laxitud del criterio del doble octosílabo como unidad sintáctica de base, encontrándose estrofas de diseño ternario (“Tiró con rumbo a Gonzales,/

---

<sup>28</sup> Nótese la popular españolización del condado de Karnes, que pasa a ser de El Carmen, y la de *hound dogs*, sabuesos, por “perros *jaunes*”, mencionada en el punto 5.3. sobre el léxico junto con la común *rinches* por Rangers. Para la curiosa voz “insortar”, véase el glosario.

varios cherifes lo vieron,/no lo quisieron seguir/porque le tuvieron miedo”), y la abundancia de la subordinación (“Venían los americanos/*que* por el viento volaban,/por*que* se iban a ganar/tres mil pesos *que* les daban”), que no acaba empero de imponerse a la opción de coordinar o yuxtaponer las frases, presente en la mayoría de las estrofas clave en el contenido y la expresión, p. e. “venían los perros jaunes,/venían sobre la huella,/pero seguir a Cortez/era seguir a una estrella”. La cita sirve además para ilustrar el constante recurso a la repetición, que aparece como aquí en forma de anáfora, de paralelismo con variación en las estrofas en las que se introduce el discurso directo, de antítesis (“no siento haberlo matado,/lo que siento es a mi hermano), etc. En el terreno formulario, hay por supuesto que subrayar la aparición doble de la emblemática fórmula instrumental, “con su pistola en la mano”, que define al héroe del corrido para Paredes y consta como sabemos en el título de su estudio, a la cual se suman otras insertas en el complejo introductorio (“con su alma muy encendida”, “en el rancho de El Ciprés”, “sin ninguna timidez”), aunque abundan también las introducciones de un solo verso con verbo dicendi; otras fórmulas narrativas adverbiales son la temporal “otro día por la mañana”, la espacial “a la sombra de un ciprés” que acompaña la despedida, o la causal “porque le tuvieron miedo”, cuya larga vida se prolonga hasta hoy, a las que se suman las verbales “se agarraron a balazos” y “ya agarraron a”, la adjetiva “yo soy” y las exclamativas “no corran/síganme, *rinches* cobardes”, entre las que cabría considerar “por la buena sí me llevan,/porque de otro modo no”, común en el léxico corridero actual, con variantes. En los modos de representación “Gregorio Cortez” sí acredita en fin plena tradicionalidad, viéndose las intervenciones del narrador reducidas a las estrofas 1ª y última y al verso “según lo que aquí se dice”, fórmula metanarrativa de veracidad, en el entendido de que la penúltima, aún perteneciendo a la coda, es de índole narrativa, como lo son 49 versos del total de 80, que se unen a los 22 miméticos para mostrar el absoluto predominio de la narración tradicional frente a la subjetividad entrometida de la hoja suelta.

## 11. “Cananea” (ca. 1906) [F. Toor, 1931: 10-1]

Voy a dar un pormenor / de lo que a mí me ha pasado:  
que me han agarrado preso / siendo un gallo tan jugado.

Me fui para el Agua Prieta / a ver quién me conocía,  
y a las once de la noche / me aprehendió la policía.

Me aprendieron los gendarmes / al estilo americano:  
como era hombre de delito, / todos con pistola en mano.

Me enviaron a Cananea / atravesando la sierra,  
no me les pude pintar / por no conocer la tierra.

Al llegar a Cananea, / allí perdí la esperanza,  
porque allí fui consignado / a un juez de Primera Instancia.

A otro día por la mañana / nos raparon la cabeza,  
porque me iba a visitar / ‘l’administrador de mesa.

Me sacaron un recibo / de la casa del Congreso,  
donde preguntaba el juez: / “¿Sabe usted por qué está preso?”

Yo le contesté muy serio, / poniéndome muy formal:  
“No me han de formar un templo / ni un palacio de cristal”.

La cárcel de Cananea / se edificó en una mesa,  
y en ella fui procesado / por causa de mi torpeza.

De tres amigos que tengo, / ninguno me quiere hablar,  
comenzando por *El Chango*, / *El Leoncito* y *El Caimán*.

Despedida no la doy / porque no la traigo aquí;  
se la dejé al Santo Niño / y al Señor de Mapimí.

Ya con ésta me despido / por las hojas de un granado,  
aquí se acabó el corrido / de este gallo bien jugado.

### 2ª versión: “La cárcel de Cananea” [Disc. 190, 5 –Luis Aguilar]

Voy a hacer un pormenor / de lo que a mí me ha pasado:  
que me han agarrado preso / siendo un gallo tan jugado.

Me fui para el Agua Prieta / a ver si me conocían,  
y a las once de la noche / me aprehendió la *polecía*.

Me aprendieron los *cherifes* / al estilo americano:  
como era hombre de delito, / todos con pistola en mano.

La cárcel de Cananea / está situada en una mesa;  
en ella fui procesado / por causa de mi torpeza.

Despedida no les doy / porque no la traigo aquí;  
se la dejé al Santo Niño / y al Señor de Mapimí.

Si en el comentario anterior se equiparaba la importancia de “Gregorio Cortez” a las de “Heraclio Bernal” y “Cananea” entre los corridos épicos de forajido-rebelde del periodo inaugural, debe empero indicarse una diferencia entre los primeros y el que ahora nos ocupa, pues la prominencia de aquéllos radica en la riqueza de su tradición oral primaria y mixta (de hoja suelta), mientras que la de éste es fonográfica, a pesar de que la versión original es en principio tradicional, procediendo la que aquí se ofrece del cancionero de F. Toor [1931], que la recoge oralmente en Sonora, donde se halla Cananea. Por supuesto, “Heraclio Bernal” y “Gregorio Cortez” se han grabado y difundido fonográficamente, pero su popularidad no sobrevive a la eclosión de la industria del disco; en cambio, “Cananea” viene incluyéndose en las colecciones discográficas de corrido y canción desde los años cincuenta, contándose entre los corridos más célebres de todos los tiempos; prueba de ello, según he podido constatar personalmente, es que se trata de uno de los pocos que un grupo de mariachis o un conjunto musical callejero conocen y tocan a petición, lo que sucede sólo con un reducido número –por primar en su repertorio la canción ranchera y otros géneros–, dentro del cual escasean los decimonónicos y más aún los de forajido-rebelde de esa etapa, siendo “Cananea” casi el único.

Pero la singularidad de “Cananea” va más allá de su posición en las listas de éxitos corrideros, cifrándose, desde nuestra óptica literaria, en la dificultad de determinar su grado de tradicionalidad original, que a su vez se deriva de la indeterminación de su contexto sociohistórico. En efecto, como afirma M. A. Serna, a quien se debe el principal estudio sobre el género en Sonora, “por su tema, ‘La cárcel de Cananea’ es un corrido que puede agruparse entre los de bandoleros, aunque desconozcamos las causas por las que el personaje que nos narra los hechos ha sido aprehendido y condenado” [1988: 22]; ahora bien, si asumimos que el tema del forajido-rebelde, cuando no se trata de un texto facticio, pertenece al tipo cronístico épico y narra por tanto cierto conflicto social del que suelen al menos connotarse las claves, resulta harto extraño que éstas se desconozcan, i. e., que no pueda atribuirse el texto a un marco comunitario identificado cuya identidad se expresa simbólicamente. En el mismo sentido apunta la asignación de M.<sup>a</sup> C. Garza de “Cananea” a la categoría de los *corridos-crónica* [1977: 139-41], concepto que no equivale

del todo al manejado en el plano tipológico, y que designa una clase narrativa opuesta a la del *corrido-tragedia*, caracterizándose ésta por el desarrollo de un conflicto según la estructura trágica clásica y susceptible de análisis en términos de transgresión y castigo para la restitución del orden, y aquella por relatar simplemente un suceso fuera del patrón conflictivo tradicional. Otro elemento de duda lo señala el mismo Serna al sostener que “Cananea” “se mantiene uniforme tanto en la tradición oral como en su reproducción impresa”, atribuyéndolo a que “el balance de sus elementos es tal que el bardo o el intérprete popular no ha sentido que la pieza necesite o admita variaciones, excepto en forma minúscula” [Ibíd.: 23]; si esta hipótesis cabe admitirla en cuanto a la fortuna de un texto en las tradiciones orales mixta y mediatizada, difícilmente un corrido que haya estado vivo en la tradición oral folclórica presentaría tan escasa reelaboración como la observada en las múltiples versiones de “Cananea”, que se limitan a una selección de estrofas en las discográficas sin la menor modificación. De otro lado, a pesar de que el corrido relata la captura del héroe y su traslado de modo semejante al que hemos visto en varios temas de forajido (Jesús Leal, Lino Rodarte, Mariano Reséndez), con la diferencia de que el desenlace es en ellos la ejecución y aquí el encarcelamiento, que su derrota se deba a la propia torpeza y no a la traición o la inferioridad numérica constituye una causa heterodoxa en el enfoque heroico; además, la mitad del contenido corresponde al motivo del *lamento de prisionero* (de hecho, Mendoza asigna “Cananea” al grupo temático de los corridos *carcelarios*, y no en vano su título más común es “La cárcel de Cananea”), que, aún siendo tradicional, resulta insólito, hasta donde sé, en los corridos de forajido decimonónicos, apareciendo en dicho tema sólo a partir de los años veinte en piezas de mayor inspiración vulgar.

La *vulgaridad* de este corrido radicaría en fin en sus rasgos formales, destacando en primer lugar la 1ª persona, que, según se ha visto, aparece en los textos tradicionales cuando el narrador es testigo de los hechos, mas no protagonista (“*Kiansis*”, “Los trancoseños”), siendo la subjetividad plenamente moderna aquí. Esta es obvia ya desde la presentación, que, si contiene las fórmulas incoativa y de resumen (junto a la narrativa adjetiva “siendo un gallo tan jugado”), se revela poco canónica en la elección semántica de “dar un pormenor” y se centra psicológicamente en el héroe. Lo mismo sucede en la

coda, cuya negación de la despedida supone una reflexión sobre el hecho compositivo ajena al narrador folclórico, que se halla también por cierto en “Los sediciosos” (“Despedida no la doy/porque no la traigo aquí,/se la llevó Luis de Rosa/para San Luis Potosí), sobre la rebelión de Aniceto Pizaña en Texas en 1915 que buscaba extender la Revolución al norte del Bravo contra EE.UU., surgiendo la duda de si influye en “Cananea”, en cuyo caso éste dataría ya de la fase revolucionaria, o al contrario. Sintácticamente, el texto es asimismo ambivalente, pues al ajuste al doble octosílabo como unidad básica se opone el predominio de las frases subordinadas, abundando las modales con gerundio y las causales. Destaca también la escasez de estilo directo, presente sólo en 3 versos que no se introducen con las fórmulas al uso, que tampoco proliferan para una pieza tenida por modelo genérico: de las narrativas, encontramos las temporales “a las once de la noche” y “a otro día por la mañana”, la causal “como era hombre de delito”, la clásica instrumental pero trasmutada “todos con pistola en mano”, y la verbal en negativo “allí perdí la esperanza”, poco digna del héroe, a las que se suman las contenidas en los bloques, “ser gallo jugado” y “por las hojas de un granado”, complementaria a la –metanarrativa– de despedida; además, ésta y las temporales desaparecen con sus estrofas en la versión discográfica, casi la única conocida y así referencia a la hora de calibrar la tradicionalidad de “Cananea”, lo cual no hace justicia a la composición original, que, sin llegar a constituir un ejemplo del paradigma folclórico, acierta a combinar algunos de sus rasgos con otros vulgares de manera armoniosa, y con una expresión, si no tradicional, de genuino tono popular, como demuestran p. e. la secuencia del ingreso en prisión y la estrofa que alude a los amigos con sus motes, en un tono de coplilla. Mas al margen de estos elementos apasionantes para nosotros los buscadores idealistas del patrón folclórico, es innegable que “Cananea” representa la condición narrativa de la balada épica, habiéndolo puesto en la panorámica de ejemplo de narratividad pura frente al estilo expositivo, y con menor acierto de la narratividad lata, i. e., de la combinación de diégesis y mímesis, para contrarrestar la visión de los romancistas de que en el corrido los hechos no se actualizan dramáticamente, sino que se aluden y comentan; si esto ha quedado patente en las muestras anteriores mejor que en ésta, el encuadre de la intriga en

leves bloques juglarescos de apertura y cierre, y la secuencia única lineal sin artificio en la que sólo la 1ª persona propicia la intervención subjetiva del narrador, explican acaso la fortuna de “Cananea” en un medio comercial ávido de modelos rotundos, reforzada tal vez por la reducción en el formato fonográfico de 12 estrofas a 5, quedando un núcleo narrativo donde cada estrofa corresponde a un segmento de la secuencia (planteamiento, nudo y desenlace), expresado mediante mezcla del léxico poético del género con frases hechas que hacen llegar dicho léxico al gran público, y enmarcado en unos bloques que se alimentan del primer paradigma –ya de origen vulgar en parte– al tiempo que lo actualizan.

Con todo, existe una hipótesis sobre el contexto de “Cananea”<sup>29</sup> que explicaría sus rarezas y permitiría ubicarlo en el periodo inicial del género, a principios del siglo XX. Tal hipótesis sugiere que el anónimo héroe no sería el típico forajido, que suele ostentar su nombre en el corrido, sino un minero fugitivo de la sangrienta huelga de 1906 en la mina de cobre en torno a la cual se construyó el pueblo de Cananea, a unos 50 Km. de la fronteriza Agua Prieta, donde tiene lugar la detención de nuestro gallo; en esa mina, de propiedad estadounidense, los trabajadores mexicanos penaban en duras condiciones con sueldos que constituían el 10% del que percibían sus pares americanos, lo que suscitó una huelga reprimida con violencia primero por los mismos empleados estadounidenses y luego por *rangers* traídos de EE.UU., ante la respuesta no menos violenta, pero sí defensiva, de los mineros, y la pasividad o connivencia de las autoridades mexicanas, cuyo saldo fue de 22 muertos, decenas de heridos y un buen número de los 2000 mineros huidos, ya sea por haber tomado parte activa o por simple miedo a las represalias. La huelga de Cananea se considera la primera de la historia de México y, junto a la de una fábrica textil en Río Blanco (Veracruz) en 1907, la semilla del alzamiento revolucionario de 1910.

La asunción de esta hipótesis permite explicar la discordancia entre la figura del héroe de “Cananea” y la del forajido convencional. En primer lugar, si resulta extraño que un corrido de este tipo cante la caída de un héroe por

---

<sup>29</sup> Se encuentra en un texto académico que, leído en un momento de flaqueza investigadora hace largo tiempo, no he retenido ni he podido volver a localizar, si bien aparece asimismo en algún artículo periodístico y en Internet, por si sirviera de consuelo.

mera torpeza, el enfoque es comprensible si se trata de un trabajador en fuga que comete la imprudencia de acercarse a la ciudad. A su vez, esta condición del protagonista explica su manera de referir la captura, en la que pareciera impresionado por el uso que hacen los agentes de la pistola, lo cual no haría ni pestañear al forajido audaz. Asimismo, es impensable que éste no conozca el territorio, como afirma lamentando no haber podido fugarse por ello, lo que en cambio sería normal en un minero emigrado desde otra región que pasa además sus días bajo tierra; siguiendo la lógica heroica, sabemos que el destino de todo bandido que se precie es la victoria en forma de fuga o la muerte en ejecución tras ser apresado; por ello, el humillante rapado de cabeza, reservado a los parias de entre los presos comunes y nunca aplicado al forajido renombrado, cuya cabeza, en todo caso, se corta y preserva para su exhibición ejemplar; la pregunta del Juez, innecesaria en el interrogatorio a un personaje prominente; y la natural resignación con la que el protagonista da cuenta de todo esto, encajan con la figura del héroe trabajador, mas a duras penas que con la del bandido legendario.

En definitiva, y aunando a estas reflexiones la formal, cabe presumir que el autor de “Cananea”, probablemente distinto del protagonista de los hechos —tal vez un *ingenio* allegado al mismo—, narra esta secuela de un conflicto sociolaboral siguiendo el modelo épico del corrido, ya plenamente acreditado en 1906, al que añade elementos de la variedad de hoja suelta que habrán constituido su acervo expresivo (nótese a propósito la piadosa dedicatoria de la despedida), y lo hace de modo tan sintético y tan desprovisto de contexto más allá de la ubicación geográfica, que su pieza se convierte, sobre todo tras la nueva vuelta de tuerca sintética que supone su paso a la difusión fonográfica, en una suerte de quintaesencia del concepto que se tiene del corrido en tanto que crónica narrativa heroica en los medios comerciales a partir de los años veinte, de lo que resulta su entronización paradigmática, acaso fortuita pero no por completo injusta, como salta a la vista o al oído cuando se disfruta de este concentrado, representativo hasta cierto punto de la forma cronística original del corrido.



## 12. “Benito Canales” (1912) [J. D. Razo, 1983: 45-8]

El día catorce de octubre, / ¡qué fecha tan desteñida!,  
murió Benito Canales, / la causa fue su querida.

Estaban en Villachuato, / se salieron *pa* la orilla:  
“¡Ay!” les decía a sus amigos: / “voy a ver a mi querida”.

Decía don Jesús Ibarra: / “Váyase usted sin cuidado,  
mañana a las diez nos vemos / en ‘l Ojo de Agua mentado”.

Cuando llegó a Las Maritas, / a la hacienda de La Orilla,  
“¡Ay!” les decía a sus amigos: / “¿dónde estará mi querida?”

Otro día por la mañana, / cuando el sol quería nacer,  
cuando le llevó el aviso / que lo venían a aprehender.

Cuando el Gobierno llegó / a toditos preguntando:  
“¿Dónde se encuentra Canales, / que lo venimos buscando?”

Todititos muy atentos, / quitándose su sombrero:  
“Si buscan a don Benito, / lo encuentran en los potreros”.

Pasaron por Zurumuato, / pasaron para Corrales,  
no sabiendo que en Maritas / ‘taba Benito Canales.

Cuando el Gobierno llegó, / lo pueden asegurar:  
“Si no *entriegan* a Benito, / los vamos a fusilar”.

Salió Benito Canales: / “Aquí me tienen presente;  
acabálense conmigo, / no anden matando inocentes”.

Salió Benito Canales / lleno de felicidades,  
con sus armas en las manos / y haciendo barbaridades.

En donde fue la batalla / de don Benito Canales,  
nomás se *vía* el tiradero / de caballos y rurales.

Ya les estaba ganando, / ya le sobraba valor,  
cuando les llegó el auxilio / de ese Apaseo de Abasolo.

Dijo un teniente primero: / “Váyase a traer al padre,  
que si acaso no viniere, / fácil es que nos acabe”.

Salió el padre capellán / como queriendo llorar:  
“Ya no *peleén* con Benito, / yo lo voy a apaciguar”.

Dijo el padre capellán: / “Hijo de mi corazón,  
que si te matan a ti, / nos matarán a los dos”.

Le contestó don Benito: / “Por usted me voy a dar;  
yo voy a rendir mis armas, / pero me van a matar”.

Agarró su carabina / y la puso en el seguro:  
“Quítense de aquí, pelones, / porque ‘ora no sobra ni uno”.

Iba Benito Canales / en medio de la avanzada:  
"Soy de puro Guanajuato, / pero ahora no valgo nada".

Iba Benito Canales / con su sombrero de lado:  
"Dejen *peliar* otro rato, / 'ora que estoy descansado".

Luego que ya lo agarraron, / con gusto y aquel alarme,  
le trajeron de comer / desde la casa de padre.

*Pa* poderlo confesar, / primero lo desarmó,  
le quitó las carrilleras / y luego lo confesó.

Lo llevan para Maritas, / lo llevan para Corrales,  
y al llegar a Zurumuato / fusilaron a Canales.

Ya con ésta me despido / por las uvas y los nabos,  
estos versos los compuso / uno de los voluntarios.

Ya con ésta me despido / *pasiando* entre los nogales,  
aquí les hago un recuerdo / de don Benito Canales.

## **2ª versión: [Mendoza, 1954: 184-8]**

Año de mil novecientos, / en el trece que pasó,  
murió Benito Canales, / el Gobierno lo mató.

Andaba tienda por tienda / buscando tinta y papel  
para escribir una carta / a su querida Isabel.

Dijo Benito Canales, / saliendo de Villachuato:  
"Mejor veré a mi querida / que se quedó en Zurumuato".

Contestó Jesús Ibarra: / "Vete con mucho cuidado,  
mañana a las diez nos vemos / en l'Ojo de Agua mentado".

Al llegar a Zurumuato, / su querida le avisó:  
"Benito, te andan buscando, / eso es lo que supe yo".

Don Benito contestó, / con sin igual arrogancia:  
"Aunque fueran cien rurales, / yo los espero con ansia".

Regresó para su casa / con mucha resolución,  
preparó muy bien sus armas / y esperó a la comisión.

Cuando el Gobierno llegó, / todos venían preguntando:  
"¿Dónde se encuentra Canales, / que lo venimos buscando?"

Una mujer tapatía / fue la que les dio razón:  
"Orita acaba de entrar, / váyanse sin dilación".

Cuando la tropa eso oyó, / pronto rodearon la casa;  
esa ingrata tapatía / fue causa de su desgracia.

Después marcaron el alto, / gritando los federales:  
"¡Viva el Supremo Gobierno! / ¡Muera Benito Canales!"

Les respondió don Benito: / “Ahora, diablos del infierno,  
¡viva Benito Canales! / ¡Muera el Supremo Gobierno!”

Salió Benito Canales / en su caballo retinto  
con sus armas en las manos / peleando con treinta y cinco.

Principió a tirar balazos / a todos los federales,  
matando hombres y caballos / y haciendo barbaridades.

Decía Benito Canales: / “Entren, pelones malvados,  
que yo no les tengo miedo / aunque vengan bien armados”.

Dijo el padre capellán: / “Yo lo voy a apaciguar;  
ya no *peleén* con Canales, / pues lo voy a confesar”.

Al pobrecito del padre / le contestó el Coronel:  
“Si no le quitas las armas, / hoy mueres junto con él”.

Se fue andando de rodillas / a encontrar a don Benito:  
“Hijo de mi corazón, / apacíguate tantito”.

Dijo Benito Canales: / “Padrecito de mi vida,  
¡cómo es posible que venga / a encontrarme de rodillas!”

Le contestó el capellán: / “Yo te vengo a confesar,  
quiero que dejes las armas, / pues al fin te han de matar”.

“También deberías hacer / un acto de contrición,  
a ver si por ese medio / de Dios alcanzas perdón”.

Se bajó de su caballo / todo muy arrepentido;  
nomás se puso a pensar / en tanto muerto y herido.

*Pa* poderlo confesar, / primero lo desarmó,  
le quitó las carrilleras / y luego lo confesó.

Decía Benito Canales, / ya después de confesado:  
“Quiero pelear otro rato, / ‘ora que estoy descansado”.

Pero el padre capellán / no le dejó más decir:  
“Hijo, si tomas las armas, / yo también he de morir”.

Le respondió don Benito: / “Por mí no se ha de perder,  
por rescatarle su vida / ya no haré yo mi deber”.

Luego Benito Canales / dijo al cercano soldado:  
“Hagan de mí lo que *quieran*, / ahora que estoy desarmado”.

Se atusaba y sonreía / y le decía a la Acordada:  
“Soy de puro Guanajuato, / pero ahora no valgo nada”.

Los rurales lo apresaron / llevándolo a Zurumutato,  
y al despedirse del padre / envió a Isabel su retrato.

Luego formaron el cuadro / y no quiso ser vendado;  
a la derecha del padre / quedó al fin bien fusilado.

Decía Benito Canales / cuando se estaba muriendo:  
“Mataron a un gallo fino / respetado del Gobierno”.

Cuando sus fuerzas llegaron / al Ojo de Agua mentado,  
ya a don Benito Canales / lo encontraron sepultado.

Decían que cargaba el diablo / en una caja de bronce,  
y el mero diablo que *traiba* / era su fusil del once.

Aquí termina el corrido / de don Benito Canales:  
una mujer tapatía / lo entregó a los federales.

Ya con ésta me despido / al pie de bellos rosales,  
aquí se acaban los versos / de don Benito Canales.

Último corrido-crónica de forajido-rebelde que se ofrece de este primer periodo del género, del cual “hay infinidad de versiones tanto impresas como grabadas en discos”, según nos dice J. D. Razo [1983: 161], a quien se debe la recolección oral de la 1ª versión aquí transcrita, y otras varias, incluidas en un excelente estudio *microhistórico* sobre los *rebeldes populares del Bajío*, donde las fuentes documentales son los corridos dedicados a los héroes y las conversaciones con ancianos informantes que participaron o fueron testigos de los hechos cantados. Asimismo, existe un no menos excelente artículo de A. Pinet sobre el personaje, los hechos y el contexto histórico, apoyado en documentos oficiales, prensa de la época y otros textos específicos acerca de Canales<sup>30</sup>, pudiendo decirse que éste es, junto con Heraclio Bernal, Mariano Reséndez y Gregorio Cortez, el héroe de corrido tradicional de forajido-rebelde estudiado con mayor profundidad y solvencia.

Su caso es peculiar, pues, a diferencia dichos héroes, cuyas hazañas tuvieron en su momento una gran repercusión sociopolítica y se extendieron considerablemente en el tiempo, Canales ejerció el bandidaje poco más de medio año sin más sentido político que el del agitado contexto histórico, lo cual no ha sido obstáculo para que haya alcanzado una sólida fama, siendo p. e. para Razo “el más puro y acrisolado rebelde de este siglo [XX] en el Bajío”, y “tal vez el héroe más recordado y querido por el pueblo mexicano” [Ibíd.]. Así, estamos ante una muestra idónea para examinar las relaciones

---

<sup>30</sup> Pinet advierte que se ocupa en su artículo del arquetipo del forajido heroico representado por Canales y no de los corridos en sí [1988: 59], para cuyo examen remite a otro texto suyo (de 1984, véase la bibliografía) que, lamentablemente, no he alcanzado a consultar.

entre historia y leyenda en el corrido, lo que hace Pinet de manera inmejorable en un pasaje que requiere extensa cita [1988: 64-5]:

La imagen de Benito Canales se ha mantenido por su propia fuerza hasta la actualidad. No ha necesitado confrontación con la historia real, porque ésta no es necesaria para la leyenda. [...] La leyenda del bandolero tiene vida propia, pues atiende a lo que pide su público, cambiando cuando éste cambia. En el caso de la historiografía es otra situación, porque en este terreno se ha tendido a menudo a confundir leyenda con realidad, o mejor dicho, a usar como criterio de veracidad histórica la leyenda, a través del apego a la historia oral, de forma acrítica y sin confrontarlo con otro tipo de fuentes.

La vida de Canales documentada por Pinet sería brevemente: Natural de la comarca abajeña fronteriza entre Guanajuato y Michoacán, Canales (n. 1882) era un campesino arrendatario de tierras –un *mediero*, cuyo estatus social es más alto que el del jornalero– que en 1909 mató a un comerciante tras un pleito, según acusación de un acompañante, viéndose forzado a huir e instalarse en California con paisanos emigrados, donde fue detenido en Los Ángeles en 1911 por motivos poco claros mas relacionados con algún tipo de activismo social o político, y entregado a las autoridades mexicanas, que lo buscaban por asesinato y lo juzgaron en Purándiro (Michoacán); declarado culpable en febrero de 1912, se fugó a los pocos días de ingresar en prisión, sumándose a las conocidas gavillas de asaltantes que operaban entonces en la comarca tras formar su propio grupo armado, hasta que en octubre de ese mismo año fue capturado por fuerzas del Batallón de Voluntarios de León y el 67º Cuerpo de Rurales después de un recio combate, y fusilado sin dilación<sup>31</sup>.

Frente a estos hechos, los cronistas de Canales que tienen por fuente su leyenda han sugerido que el motivo de su fuga a EE.UU. fue la muerte en justa balacera de un acreedor abusivo, bautismo delictivo estándar de todo bandido social mítico que se precie; de su estancia en California, mientras que en entrevista de Pinet a los propios hijos de Canales afirman sólo que su

---

<sup>31</sup> Pinet reproduce el telegrama enviado el 15 de octubre por el teniente coronel Medina Barrón, coordinador de las fuerzas regulares e irregulares dedicadas a combatir las gavillas, al Gobernador de Michoacán, donde da cuenta del hecho: “Hónrome comunicarle que hoy el Cabo 1º S. Gutiérrez que moví con 40 hombres tuvo un combate con una partida de rebeldes cerca de Zurumuato, en el punto conocido por Maritas, [...] haciéndoles 3 muertos, 2 heridos, quitándoles un máuser, 2 pistolas, y aprehendiendo entre otros al cabecilla Benito Canales, que dirigía el movimiento rebelde en el Estado de Michoacán. Ya doy orden sea pasado por las armas. Por nuestra parte hay que lamentar 7 bajas...” [Pinet, *Ibíd.*: 78].

arresto se debió a una “protesta contra los abusos de las fuerzas del orden” [Ibíd.: 69], se ha afirmado que se afilió al PLM de R. Flores Magón, partido anarcosocialista que combatía desde allí con prensa y agitación política el régimen de Porfirio Díaz, e incluso que participó en el conato de invasión de Baja California por los magonistas en 1911, motivo supuesto de su detención; omitiendo ésta y su entrega y juicio en México, o bien asegurando que se fugó de la cárcel en L.A., los biógrafos legendarios cuentan que Canales volvió a su tierra para sumarse a la rebelión contra Díaz, a pesar de que su deportación tuvo lugar “tres meses después de la partida de don Porfirio” [Pinet, Ibíd.: 66], y le atribuyen afinidades políticas con Madero e incluso con el zapatismo, cuando, según dejan claro tanto Pinet como Razo, los forajidos de la región en 1912 apoyaban más bien a Pascual Orozco, rebelde contra el dictador pero distanciado luego de Madero y aliado de Huerta, el traidor a la Revolución por antonomasia.

Este ordinario proceso de mitificación de la historia atañe sólo de manera tangencial a nuestro género, en el sentido de que su prestigio social popular lo convierten en referente para la forja de leyendas, aun cuando el corrido no se hace eco del signo político de la lucha de Canales ni de su pasado o vocación de insurgente, ciñéndose a su condición heroica, que por supuesto entraña, en el contexto rural donde se crea, la lucha contra el Gobierno, pero sin mayores matices. Por ello, Mendoza acierta plenamente cuando, como se recordará, considera “Benito Canales” en su periodización del género una “prolongación” del tipo inicial “donde se narran las hazañas de los rebeldes al gobierno porfirista” [1954: xv], ya que, si su creación es posterior a 1910, el héroe responde a la imagen del forajido-rebelde original, aunque muera paradójicamente a manos de las fuerzas revolucionarias y no de las huestes de Díaz. De otro lado, la cuestión no debe plantearse partiendo de la idea de un corrido uniforme, pues la 2ª versión incluida arriba, que Mendoza toma de la temprana antología de H. Vázquez Santana [1924], es ya una recreación vulgar del texto primigenio, lo cual entraña diferencias en todos los órdenes, y naturalmente en el grado de cercanía del autor y su público a los hechos reales, con independencia de que ambas versiones antepongan al retrato histórico del personaje el relato legendario de su muerte.

Que la versión más tradicional se ajusta a la realidad en mayor medida se comprueba sencillamente en la afirmación del narrador de que es “uno de los voluntarios”, i. e., que pertenece a las fuerzas irregulares de la Defensa Social, lo cual resulta por cierto sorprendente al tratarse de un miembro de las filas enemigas. Al margen de que esto se explique por el hecho de que las defensas se formaban con lugareños de cada comarca, con lo que el autor pertenece al fin y al cabo a la comunidad del héroe, viéndolo así con buenos ojos e identificándose con él antes que con el ejército gubernamental al cual se sumaría por la contingencia revolucionaria, de la extraña circunstancia se colige que el corrido creado en un entorno rural folclórico, sea por su calidad de testimonio o por el acceso de los trovadores a información de primera mano, resulta siempre más fiable, si se quiere persistir en el error de tratarlo como documento, que las piezas de hoja suelta henchidas de historicismo populista; el mejor ejemplo, entre muchos que no pueden abarcarse, es la datación, imprecisa en la 1ª versión porque recoge un suceso contemporáneo cuya fecha conoce la audiencia, y de aparente rigor noticiero en la 2ª pero errónea, pues “incluso la [versión] más vieja recogida por Higinio Vázquez Santa Ana repite el equívoco del año de 1913 para fechar la muerte de Canales, siendo que fue en 1912” [Razo, *Ibíd.*: 161].<sup>32</sup>

Siguiendo con el cotejo más allá de la dimensión histórica, la subrayada confluencia ideológica entre el corrido tradicional y el vulgar se comprueba una vez más aquí, pues ambos textos privilegian la exaltación de la valentía – tema subyacente– del héroe relegando los aspectos políticos (por más que en el segundo se haga del gobierno el enemigo ya en la 1ª estrofa, donde el resumen se acompaña de la aposición formularia “el Gobierno lo mató”, de larga fortuna en el género), y el conflicto se recalque luego en el intercambio de “vivas” y “muertas” de contenido político entre los contendientes. Junto al supremo atributo del héroe, ambas versiones coinciden también en destacar el de su religiosidad, muy prominente tanto por la extensión que abarca la

---

<sup>32</sup> Por supuesto, la mayor cercanía del primer compositor a los hechos no garantiza fidelidad alguna a los mismos, debiendo leerse los detalles aportados (visita del héroe a su querida, intervención del cura, etc.) en clave legendaria, como se plantea incluso el choque mismo, que en el corrido consiste en la lucha épica del héroe solitario con un grupo de enemigos que lo sorprenden distraído con su querida, mientras que, según el telegrama citado, se trató de un encuentro de los rurales y voluntarios con la gavilla de Canales, a cuyos acompañantes, que resultaron muertos, heridos o presos, ni se menciona siquiera.

presencia del cura en el relato como porque ésta es capital en su desarrollo y desenlace, y excepcional en el género, donde el enunciado de este valor suele limitarse a su connotación por medio de las conocidas invocaciones religiosas de los personajes, cuyo carácter formulario las acerca además a la costumbre y el cliché antes que a la expresión de un contenido narrativo relevante; por ello, Pinet entiende que este elemento es el más distintivo de “Benito Canales”, pues “contrasta con los otros corridos de valentones, no porque en ellos no exista sino por lo particularmente acentuado de su presencia en este caso” [1988: 61].

Si la coincidencia entre versiones es obvia en los contenidos ideológicos, su tratamiento se revela empero distinto, tratamiento no en sentido formal, donde también hay diferencias, como veremos, sino funcional, ya que, aun prevaleciendo en ambos textos el fin propagandístico<sup>33</sup>, el elogio del héroe valeroso se acomete en el primero con cierta mesura, limitándose sus desafíos a los momentos clave que lo merecen, como el reproche a la tropa de su intimidación de la población civil (“aquí me tienen presente,/acabálenme conmigo,/no anden matando inocentes”) o su exabrupto al verse obligado a entregarse (“quítense de aquí, pelones,/porque ‘ora no sobra ni uno”); en cambio, en la versión vulgar el afán tremendista propicia que a la función principal se superponga la espectacular, abusándose de las bravatas y llegándose incluso a transmitir una mala imagen de Canales al señalarse su “sin igual arrogancia” y sus ansias sanguinarias de lucha, lo cual no impide que el recreador mantenga o rehaga los enunciados populares auténticos, como “dejen *peliar* otro rato/”ora que estoy descansado”, el del motivo del orgullo identitario (“soy de puro Guanajuato”), citado en la panorámica como ejemplo de expresión de tal motivo, o el desplante dirigido a los “pelones” o soldados. Análogamente, la intercesión del cura se aborda en el original con respeto a la tradición religiosa, pues se justifica al *padre* por las amenazas recibidas y se denota la sumisión de Canales al representante de Dios, pero sin sensacionalismo excesivo y de manera más sintética, abarcando la secuencia 4 estrofas (15<sup>a</sup>-17<sup>a</sup> y 22<sup>a</sup>) de 25, apenas el 20% del texto, mientras

---

<sup>33</sup> Dejamos al margen las diferencias en la función noticiera, ya planteadas al abordar las relaciones entre leyenda y realidad histórica.



que en la recreación vulgar llega casi al tercio (10 estrofas de 35), se exagera patéticamente con la mención a su acercarse de rodillas y, sobre todo, se aprovecha para insertar la cuña moralista del improbable arrepentimiento del héroe. En fin, si la versión tradicional introduce en el lugar de la aposición citada en la presentación el verso “la causa fue su querida”, conforme al tópico de que el héroe cae por una traición de mujer, luego se comprueba que es un simple reflejo machista en el que el creador folclórico pretende explicar que Canales muere por ir a ver a su amada, y no porque lo traicione; en la pieza vulgar, si queda asimismo claro que la querida lo previene, el tópico de la mujer “ingrata” se potencia al añadirse el motivo de la delación<sup>34</sup>.

La distancia entre los textos no es excesiva en el ámbito formal, nueva muestra de que el corrido folclórico incorpora ya rasgos literarios vulgares, y de que el popularizado conserva a menudo los tradicionales más acreditados. En el plano semántico-estructural, el recreador se atiene a la distribución de la 1ª versión, aunque varíe la expresión, prolongue las secuencias clave e introduzca variantes, como la delación de la mujer en la escena previa al choque, y novedades narrativas, como la estrofa donde Canales vuelve a su casa para armarse o la que narra la llegada tardía de sus hombres. Aparte de la comparación, el texto primigenio presenta una estructura que no por lineal deja de ser compleja, puesto que incluye al menos 5 secuencias: la inicial que refiere la motivación del héroe para bajar a su pueblo, ver a su querida (estrofas 2ª a 4ª); los prolegómenos al choque, que incluyen el típico aviso al protagonista de que lo vienen a aprehender y los detalles de la búsqueda por las fuerzas del orden (5ª-9ª); el combate, incluida la llegada del refuerzo (10ª-13ª); la intercesión del cura (14ª-17ª); y la entrega y muerte del héroe (18ª-23ª). Tal densidad contrasta con la desnudez de los bloques, que ocupan 1 y 2 estrofas respectivamente, siendo la del inicial similar en ambas versiones al combinarse las fórmulas de datación y resumen, y la coda más diversa, pues la primera incluye una doble despedida con variación del verso supletorio, la referencia poético-genérica (indicación de autoría) y una heterodoxa fórmula

---

<sup>34</sup> Además de la intencionada cuña machista, el detalle de la procedencia jalisciense (*tapatía* es natural de Guadalajara) de la traidora parece apuntar al refuerzo del localismo de la pieza, pues si el héroe sólo puede perder por una traición, ésta no puede ser obra de un miembro de la comunidad local a la que se dirige en principio el corrido.

conclusiva, mientras que en la segunda se repite esta última, también con variación, y junto a la despedida aparece el apunte narrativo machista, más próximo a la moraleja que al resumen argumental. Salvo en estos versos, llama la atención que el primer texto se revele más subjetivo y menos tradicional en la expresión, hecho notable en la fórmula de memorabilidad despojada de su acostumbrada solemnidad (“¡qué fecha tan desteñida!”), y en la rareza de la conclusiva “aquí les hago un recuerdo”, donde la versión vulgar dice “aquí termina el corrido”.

En el plano del discurso tampoco existen diferencias radicales, ya sea porque la composición tardía entrado el siglo XX estuviera sometida a la influencia del estilo de hoja suelta, o porque la recreación busque apegarse a la versión original y, desde luego, aprovechar sus aciertos expresivos. En los modos de representación, la cercanía entre textos alcanza su grado máximo, al extremo de que se aprecia una tendencia análoga a la observada en el romance de recolección oral moderna, i. e., el aumento del número de versos en estilo directo en las versiones contemporáneas en comparación con las tradicionales viejas; si en la 1ª de “Benito Canales” aquí transcrita los versos miméticos ascienden a 33 de 100, en la 2ª encontramos 51 de 140, lo que representa más del 36%; asimismo, las intervenciones del narrador se limitan en ambas piezas a los bloques, no añadiéndose en la vulgar ni un solo verso en este modo en la intriga, cuyas estrofas adicionales, aunque revelen una autoría letrada y encierran mayor carga subjetiva, son de tipo diegético y no exentas de tono popular (“decían que cargaba el diablo/en una caja de bronce,/y el mero diablo que *traiba*/era su fusil del once”). En el terreno sintáctico y formulario, la 1ª versión se pliega en general al patrón tradicional, sobre todo en el recurso a la repetición paralela (“pasaron por Zurumuato,/pasaron para Corrales”; “ya les estaba ganando,/ya le sobraba valor”; “lo llevan para Maritas,/lo llevan para Corrales”), si bien no escasean las frases subordinadas y las introducciones al discurso directo se enuncian pocas veces con el preceptivo complejo formulario, dándose sólo 3 (“quitándose su sombrero”; “con su sombrero de lado”; “como queriendo llorar”), por 4 en la 2ª (“saliendo de Villachuato”; “con sin igual arrogancia”; “ya después de confesado”; “cuando se estaba muriendo”), a las que cabe sumar otras que no introducen diálogos como suelen hacerlo, pero se cuentan entre las más

tradicionales, haciéndose patente la voluntad del recreador de seguir el modelo expresivo clásico del género, sobre todo en la estrofa “Salió Benito Canales/en su caballo retinto/con sus armas en las manos/peleando con treinta y cinco”, que por cierto es, como sabemos, un dato ajustado a la realidad a pesar de la aparente exageración.

En suma, este corrido constituye, de un lado, buena muestra de cómo los textos creados en un marco productivo folclórico, sobre todo los tardíos del periodo inicial, amalgaman con espontaneidad elementos tradicionales y vulgares, lo cual se hace patente en la 1ª versión en los bloques de corte juglaresco con fórmula de referencia poético-genérica incluida (a la que se suma la de veracidad en la intriga, “lo pueden asegurar”), en los aspectos sintácticos y formularios señalados, y en los clichés (“cuando el sol quería nacer”) y enunciados cultos (“que si acaso no viniere/fácil es que nos acabe”), que se combinan con rasgos de la poética del género como los ya indicados y otros (p. e., la fórmula narrativa adverbial “otro día por la mañana”), y con expresiones que, sin pertenecer a su léxico específico, reflejan un estilo popular genuino, p. e. “En donde fue la batalla/de don Benito Canales/nomás se *vía* el tiradero/de caballos y rurales”. De otro lado, el corrido demuestra también que las recreaciones vulgares, aunque tiendan a la hipérbole y la deformación histórica por el privilegio concedido a la función espectacular, reproducen en ocasiones, si el remedador es sensible a la tradición, el estilo folclórico con eficacia, llegando incluso a enriquecerlo, como se constata en esta 2ª versión de “Benito Canales”.

### 13. “Macario Romero” (1878) [Mendoza, 1954: 174-6]

Salió Macario Romero / del pueblo de La Piedad,  
no quiso estar con sus padres / por andar en libertad.

Decía Macario Romero: / “*Ora nos vamos, Jesús;*  
la Virgen nos favorezca, / mi señora de la Luz”.

Le decía su general, / en la puerta del cuartel:  
“Macario, te han de matar / por esa ingrata mujer”.

Decía Macario Romero, / parándose en los estribos:  
“Señor, si no me hacen nada, / si todos son mis amigos”.

Decía Macario Romero / al general Abraham Plata:  
“Concédame una licencia / para ir a ver a mi chata”.

Le respondió el general: / “Sin mi licencia, no vas;  
pero si tú quieres ir, / en tu salud lo hallarás”.

Decía don Ignacio Llamas: / “Jesús, ¿qué plan le pondremos?”  
“Le pondremos un buen baile, / la pistola le escondemos”.

Decía don Vicente Llamas: / “Al cabo, no trae despacho”.  
Dijo don Jesús Aceves: / “*Ora lo mato borracho*”.

Ese don Jesús Aceves / se mostró muy asesino:  
¿pero no lo iba a matar, / si estaba ahogado de vino?

Lloraba su pobre madre / cuando le llegó el aviso;  
que ese don Jesús Aceves / le había fusilado a su hijo.

Decía doña Jesusita: / “Papá, yo mucho lo quiero;  
‘ora sí quedaron bien, / ya mataron a Romero”.

A veintinueve de junio, / día de San Pedro, por cierto,  
a las dos de la mañana / don Macario ha sido muerto.

Le dieron los seis balazos, / se los dieron de a montón;  
puso el parte don Vicente / que había matado a un ladrón.

Decía Macario Romero: / “Ya me van a sepultar;  
ahí queda Pepe, mi hermano, / que es el que me ha de vengar”.

Ya con ésta me despido / *devisando* para el cerro;  
aquí se acaban cantando / los versitos de Romero.

Este es el corrido más antiguo que se conoce cuyo *tema* es un *suceso* (aparte, claro está, de los romances trasmutados en corridos), remontándose al primer decenio de la historia del género. Aunque Razo afirma que “existen múltiples versiones” [1983: 159], la aquí transcrita de Mendoza, quien la toma de H. Vázquez Santana, y la que incluye Avitia [1997, I: 172-3] tomándola de

J. Romero Flores [1941], son idénticas, de modo que el texto no parece haber estado demasiado vivo en la tradición oral, a menos que se trate de una mera coincidencia el hecho de haberse recogido una misma versión<sup>35</sup>. Dado que Macario Romero fue tío abuelo de Jesús Romero Flores, maestro, historiador y político, y el más longevo de los constituyentes de 1917, disponemos de información de primera mano sobre el héroe, de quien dice su ilustre sobrino que adquirió su popularidad “durante la revolución de Tuxtepec, en la que hizo campaña en contra del gobierno lerdistas.<sup>36</sup> Al triunfo del porfirismo fue incorporado a las tropas del general Abraham Plata, en Morelia. En cierta ocasión, Macario, que era hombre inquieto, salió de su cuartel dirigiéndose al lugar en donde tenía una novia, Jesusita Llamas, en el rancho de Pino Solo, del distrito de Pénjamo. Esto pasó en el año de 1878 ó 1879” [Avitia, *Ibíd.*: 173]. Sin duda, la relevancia histórica del personaje y su vínculo con otro más prominente aún en la Revolución y el siglo XX mexicanos llevan a Mendoza a incluir el corrido entre los de *valientes*, la mayoría de los cuales pertenecen al tema épico de forajido-rebelde, y a Avitia a acogerlo en su antología histórica, cuando desecha otros de argumento semejante y protagonista anónimo, mas no necesariamente ficticio, siendo en puridad históricos.

Ahora bien, por comprensible que resulte esta percepción del corrido, es obvio que no puede asignarse al tema del forajido-rebelde ni hay en él visos de épica, dándose un maridaje de las funciones noticiara y espectacular que priman sobre el elogio del héroe, y siendo el tema subyacente la traición y no la valentía. De hecho, nótese que Romero queda un tanto desdibujado, protagonizando sólo la primera secuencia donde se narra la motivación

---

<sup>35</sup> Avitia indica en su comentario que “fue tan famoso el corrido de *Macario Romero* que existen diferentes versiones publicadas en hojas sueltas en Tamaulipas, Puebla, Durango, Jalisco y otros estados”, que tampoco he hallado en antología alguna, si bien es probable que, por el tema, no haya sido tan modificado como otras piezas del XIX. De otro lado, tal vez el pronto paso a la hoja suelta explique la persistencia de una sola versión oral.

<sup>36</sup> M. Lerdo de Tejada sucedió a Benito Juárez a su muerte en la presidencia de México (1872-6). Queriendo volver a presentarse indebidamente al término de su mandato, su rival político, Porfirio Díaz, lanzó el Plan de Tuxtepec (1876) levantándose en armas, lo que provocó el exilio de Lerdo y el ascenso al poder de Díaz. Cabe añadir que la campaña contra Lerdo la hizo Macario Romero en las filas de la (primera) rebelión cristera, pues aquél expulsó a los Jesuitas y desarrolló un marcado anticlericalismo. Del lado de la intrahistoria cantada en el corrido, Mendoza aclara, también siguiendo a J. Romero Flores, que “Jesús Aceves era el rival de Romero porque enamoraba a doña Jesusita Llamas, hija de don Vicente” [1954: 176]; así, sabemos que se trata de un crimen pasional perpetrado por un pretendiente rival de Romero con ayuda del hermano y el padre de la pretendida.

amorosa de su desplazamiento fatídico, para aparecer ya *post mortem* clamando venganza, y que, salvo en este aspecto sensacionalista dramático, su imagen es la del alegre seductor. Por lo demás, el texto encierra temática e ideológicamente ingredientes del corrido *de ciego*, como la religiosidad del protagonista; el consejo premonitorio del allegado que no es aquí la madre ni el padre sino su general, que hace las veces de este último; el retrato de los viles traidores; el llanto de la madre y las quejas de la querida tras la muerte del héroe víctima; y su intervención de ultratumba.

Desde la óptica literaria, “Macario Romero” constituye un ejemplo óptimo de cómo los temas sensacionalistas de sucesos, reales o ficticios, se hallan presentes desde los inicios del género, y, en especial, de la mentada mezcla de elementos estilísticos tradicionales y vulgares que se deriva de esa convivencia temática entre lo heroico y lo tremendista, pues el texto, del que por su contenido cabría esperar una expresión popularizada, exhibe también inconfundibles trazas folclóricas. En el plano estructural, éstas se observan en la presentación *in media res* con el motivo de la partida, que se completa no obstante con un subjetivo apunte biográfico, en la coda igualmente sobria integrada por el complejo de despedida y la fórmula conclusiva de expresión ligera (“versitos”), y el desarrollo de la intriga a base de escenas dialogadas, aunque también aquí se deja ver el influjo de la crónica de hoja suelta en el comentario acusatorio del narrador, el motivo del llanto materno y el lamento de la enamorada, menos trágico, la intervención *post mortem* del héroe y la estrofa noticiara de rara ubicación, ya que es propia de la presentación, que contiene una densa fórmula de datación y el verso formulario de resumen. Nótese además que, como se ha constatado en varios casos examinados, la secuencia de la muerte se omite, pasándose del planteamiento al comentario del desenlace.

Estilísticamente, vemos también aquí la tendencia a introducir el diálogo mediante un solo verso que contiene el verbo *dicendi* sin acompañarlo del supletorio formulario, que se da en 6 de las 9 estrofas donde hay pasajes miméticos, si bien, en términos de presencia cuantitativa de los modos de representación, los versos diegéticos ascienden a 25, los miméticos a 23 y los que contienen intervenciones del narrador sólo a 12, que corresponden a las estrofas 9ª (comentario subjetivo a la vileza del asesino), 12ª (datación y

resumen desubicados) y última (coda). En fin, al respeto estricto a la unidad del doble octosílabo, que comporta la ausencia de encabalgamientos entre unidades, el predominio absoluto de la yuxtaposición, el uso relativamente abundante de fórmulas narrativas (“en la puerta del cuartel” y “parándose en los estribos” entre las introductorias adverbiales; “lloraba su pobre madre”, “ya mataron a Romero”, “le dieron los seis balazos” entre las verbales, esta última con un segundo verso de repetición variada asimismo común y casi formulario, “se los dieron de a montón”) y los destellos de espontaneidad popular (“concédame una licencia/para ir a ver a mi chata”), se oponen los enunciados de inspiración vulgar, ya sean incorporados al acervo del género (“la Virgen nos favorezca,/mi Señora de la luz”; “Macario, te han de matar/por esa ingrata mujer”) o clichés de uso general (“en tu salud lo hallarás”, “papá, yo mucho lo quiero”), que encajan sin embargo en un fluido relato de expresividad más popular genuina que popularizante, de fresco estilo alejado de la trágica solemnidad de la hoja suelta.

\*\*\*

#### 14. “Jesús García” (Ruperto Medina) (1907) [M. A Serna, 1988: 54-5]

¡Ah!, qué desgracia tan grande / en Nacozari pasó  
el día siete de noviembre / cuando la pólvora ardió.

Jueves siete de noviembre / de mil novecientos siete,  
falleció Jesús García / en acción sin precedente.

Como a las seis de la tarde / sonó su dichosa hora,  
y voló cual mariposa / diciendo adiós a su madre.

Al ver un carro que ardía / en el tren que iba a salir  
con el convoy que llevaba / la pólvora a El Porvenir.

Jesús y su fogonero / subieron con decisión;  
sacar la máquina lejos / era su doble intención.

Dio toda fuerza al vapor, / como era de cuesta arriba;  
antes de llegar al seis, / allí terminó su vida.

El fogonero le dijo: / “Jesús, vámonos *apiando*,  
mira que el carro de atrás / también se viene quemando”.

Y Jesús le contestó: / “Yo pienso muy diferente,  
que por no morirme yo, / vaya a morir tanta gente”.

Jesús le dijo a José: / “Bájate aquí en este trecho,  
déjame a mí la palanca, / ya me tocó por derecho”.

Cuando José se bajó / la explosión era inminente;  
Jesús quedó en las palancas / solito completamente.

Se produjo la explosión, / la que causó tantos males,  
que cuarteó la Biblioteca / y casas particulares.

Pasan de doce los muertos / y más de diez los heridos,  
que en las casitas del seis / pudieron ser recogidos.

“¡Válgame Dios!”, dijo un gringo, / “¡válgame Dios, qué de atrasos!”  
Por dondequiera se hallaban / piernas, cabezas y brazos.

Decía don Pepe Terán, / hombre de mucho valor:  
“Telefonee a Pilares / para que venga un doctor”.

Se le avisó a mister Douglas / muy pronto sin vacilar;  
como se hallaba en El Paso, / se vino en tren especial.

Douglas le dijo al cadáver: / “Eres un héroe, Jesús;  
tu muerte fue de un apóstol, / llevaste al hombro la cruz”.

## **2ª versión: “Máquina 501” [Disc. 190, 8 –Francisco “Charro” Avitia]**

Máquina quinientos uno, / la que corría por Sonora,  
por eso los garroteros, / el que no suspira, llora.

Era un domingo, señores, / como a las tres de la tarde;  
estaba Jesús García / acariciando a su madre.

Cuando de pocos momentos: / “Madre, tengo que partir;  
del tren se escucha el silbato, / se acerca mi porvenir”.

Cuando llegó a la estación / un tren ya estaba silbando  
y un carro de dinamita / ya se le estaba quemando.

El fogonero le dice: / “Jesús, vámonos apeando,  
mira que el carro de atrás / ya se nos viene quemando”.

Jesús García le contesta: / “Yo pienso muy diferente,  
yo no quiero ser la causa / de que muera tanta gente”.

Le dio vuelta a su vapor / porque era de cuesta arriba,  
y antes de llegar al seis, / ahí terminó su vida.

Desde ese día inolvidable / tú te has ganado la cruz,  
tú te has ganado las palmas: / eres un héroe, Jesús.

Máquina quinientos uno, / la que corría por Sonora,  
por eso los garroteros, / el que no suspira, llora.



Único corrido de sucesos incluido cuyo asunto específico dentro de esta amplia clase temática es la catástrofe, al que Mendoza asigna una categoría aparte que denomina “accidentes y desastres”, y que está presente desde los inicios del género y en todas las épocas, narrándose accidentes de todo tipo, terremotos, ciclones, inundaciones, epidemias, etc. Ya en el periodo inicial he localizado 7, incluyendo “Jesús García” y excluyendo los que no son corridos aunque así se llamen; 3 pueden considerarse tradicionales, o populares obra de testigos o autores no profesionales: “Mañanas del tiritito del Lete” (1887), sobre un accidente en una mina, “Mañanitas del piojo” (1893), sobre un brote de peste, y “Mañanas de San Amaro y San Francisco” (1897), crónica de otra desgracia minera. Todos se han citado ya como ejemplo de rasgos de estilo tradicional, y al menos uno ameritaría su inclusión en esta antología, si no fuera porque son casos poco representativos, pues las demás muestras de la primera etapa<sup>37</sup> y las muchas posteriores constituyen productos comerciales sensacionalistas o crónicas romanceadas repletas de tópicos sin el interés literario de las composiciones folclóricas.

La inclusión de “Jesús García” responde a que, con ser una composición vulgar, no tanto en el sentido comercial de hoja suelta como en el de crónica local ajena al canon del corrido como forma específica de creación, es el único tema catastrófico que se cuenta entre los de mayor difusión de todos los tiempos, habiendo perdurado su versión fonográfica, la célebre “Máquina 501”, hasta nuestros días con plena vigencia, como acaso sólo “Cananea” y “Rosita Alvérez” lo han hecho de los corridos del periodo inaugural. Como se ve, el texto primigenio tiene autor conocido, y fue escrito, según M. A. Serna, “en Nacozari en noviembre de 1907”, que accedió a él a través de N. Fierros, quien a su vez lo recibió “copiado a mano del original” por el mismo autor [1988: 54], de lo que se deduce que la autoría es letrada y debida a un compositor local próximo o testigo de los hechos. Junto a esta 1ª versión y la fonográfica “Máquina 501”, Serna presenta otra también de origen escrito sin

---

<sup>37</sup> De ellas, “El gran descarrilamiento (de Temamantla)” (1895) se incluía ya, recuérdese, en la primera grabación fonográfica de corridos de 1904 junto a “Heraclio Bernal”, “La “Elena” y otros clásicos, no debiendo confundirse con “Corrido de Temamantla”, composición sobre el mismo suceso que adopta la forma de la bola suriana y no es en puridad un corrido. Los otros 2 de la etapa inicial son “Descarrilamiento del ferrocarril central en Zacatecas” (1904) y “La inundación de Guanajuato” (1905).

variantes notables, respecto a la cual afirma “que cuenta con atinadas fórmulas de presentación y despedida, así como con ciertos versos de positivo valor, mas los mejores son idénticos o casi idénticos a los del corrido de Ruperto Medina. Los elementos históricos, fecha, número de locomotora, resultan equivocados en éste y en el corrido de la ‘Máquina 501’, mas ello en general resulta ignorado por lo bien medido de este último, que ha sido elaborado con conocimiento de oficio y en el aprovechamiento de los mejores hallazgos e instantes expresivos del corrido original” [Ibíd.: 56].

Las observaciones de Serna resultan paradójicas, ya que, si antepone en su interés la forma al contenido (confirmando de paso, por enésima vez, la nula precisión histórica del corrido), su percepción del “oficio” se halla en las antípodas del modelo poético del género, pues, a la vista está, en la versión escrita no hay “hallazgos expresivos” sino una emulación vulgar, en todos los sentidos, del patrón tradicional. En el plano estructural, la presentación en ausencia de coda contradice la tendencia establecida a flanquear la trama de sendos bloques, o bien a suprimir, si acaso, el inicial, mas rara vez el final, que se trueca aquí por la intervención de un personaje secundario, el dueño de la compañía ferroviaria seguramente, cuyo parangón cristiano es un obvio cliché en el contenido y la forma; en la hipertrofiada presentación triestrófica, a pesar de la profusión formularia (datación/ubicación, resumen, nominación, memorabilidad, variante del *trágico lamento*), la exclamación del verso 1º, el último de la 2ª estrofa (“en acción sin precedente”) y por supuesto toda la 3ª, no ofrecen dudas acerca de la vulgaridad del texto. La intriga sí se desarrolla según el modelo narrativo al uso en el género (sin llegar a la lógica interna de la narración tradicional), con diálogos intercalados que conferirían vivacidad si no fueran tan solemnes los del héroe en la secuencia central, discordantes con la situación dramática y que pierden así eficacia actualizadora, siendo curiosamente la exclamación del americano en la 2ª secuencia (“¡Válgame Dios, qué de atrasos!”) el verso mimético más emotivo y natural, secuencia epilodal por cierto demasiado larga que merma igualmente el dramatismo concentrado; nótese además que, tras el doble anuncio en la presentación de la muerte del héroe, el narrador vuelve a reiterarlo apenas iniciado el relato en una anticipación del desenlace (“antes de llegar al seis,/allí terminó su vida”) propia del corrido de hoja suelta.

El estilo es asimismo vulgar; en la prosodia y sintaxis, aunque se respeta la unidad sintáctica del doble octosílabo, salvo en la encabalgada estrofa “al ver un carro que ardía/en el tren que iba a salir/con el convoy que llevaba/la pólvora a El Porvenir”, donde le faltan versos al autor para introducir alguna proposición principal, predomina la subordinación y hay una sola repetición paralela (“¡Válgame Dios!...”); en el ámbito de los modos de representación, si se cuentan 34 versos diegéticos, 16 miméticos y sólo 14 metanarrativos, presentes en las estrofas de presentación y la citada fórmula de anticipación, los diálogos no se introducen formulariamente (excepto en “Decía don Pepe Terán,/hombre de mucho valor”) y carecen de expresividad no ya folclórica, sino siquiera popular, como también sucede en la narración pura; esto se debe a la sequía de enunciados pertenecientes al léxico poético del género, i. e., de fórmulas narrativas, de las que sólo se observan la recién citada, que funcionando como aposición es en todo caso heterodoxa en tanto que verso supletorio al del verbo *dicendi*, la también citada invocación religiosa, importación vulgar al acervo del corrido, la adverbial “como a las dos de la tarde” y tal vez la causal “como era de cuesta arriba”, análoga a “como era hombre de delito/valiente”, etc.; en fin, huelga cebarse en la ilustración de la pedestre contrapartida expresiva al estilo folclórico, cuyo máximo exponente es la inefable estrofa 3ª de presentación (“...sonó su hora dichosa/y voló cual mariposa/diciendo adiós a su madre”), por cierto la única con rima ABBA, y que se constata en otros varios clichés (“era su noble intención”), la mayoría tremendistas (“la que causó tantos males”, o toda la última estrofa), o en frases narrativas planas que no llegan al cliché pero tampoco al enunciado literario, si no es el de una *relación* o un romancillo de torpe factura (“por dondequiera se hallaban/piernas, cabezas y brazos” “Jesús quedó en las palancas/solito completamente”; etc.).

La enorme aceptación de este corrido tan poco memorable en su estilo, patente no sólo en el éxito comercial de su versión en disco sino también en la existencia de múltiples versiones que introducen variantes a la primigenia en un contexto de oralidad mixta de relativa frescura recreadora, se debe a que su tema catastrófico, usualmente desprovisto de tintes épicos y centrado en un lamento dramático de protagonismo colectivo, cobra aquí la fuerza de la gesta individual de un héroe que se sacrifica por el grupo, de modo que la

valentía y la bondad son temas subyacentes, y la prominente función espectacular convive con un no menos intenso fin propagandístico mediante el cual se elogia al héroe y se conmemora, como diría McDowell, su hazaña; a este respecto, es significativo que algunas versiones se titulen “El héroe de Nacozari”, y más aún, ya fuera del corrido, que la ciudad se haya rebautizado Nacozari de García y que, como apunta Avitia, el 7 de noviembre sea el día de los ferrocarrileros mexicanos [1997, I: 255].

Conocido el contexto, en el que ha de incluirse también la importancia del tren en el sentimiento de progreso en México y sin duda en la Revolución, se comprende la persistencia de “Máquina 501” en las antologías fonográficas del corrido, versión que, desde la óptica formal, se aleja del molde genérico reemplazando las preceptivas presentación y coda por una estrofa-estribillo que principia y remata el texto, del todo ajena al argumento pero que apela a la comunidad de profesionales del ferrocarril, los garroteros, convirtiendo a García en héroe del gremio. La recreación tiene por lo demás personalidad, como se ve, puesto que mantiene, naturalmente, la secuencia central de la hazaña, pero suprime la que detalla las consecuencias y reacciones, y con ella la presencia *gringa*, al tiempo que introduce otra preliminar donde se denota el amor de García por la madre, en términos inquietantes para la mirada puritana, todo lo cual redundaba en una concentración en la imagen del héroe y sus virtudes, y en el relato sintético del suceso del que desaparecen tanto las otras víctimas como la significación histórica, quedando la narración desnuda (nótese la acertada reconversión de la fórmula de anticipación del desenlace en narración del desenlace mismo) aunque, eso sí, preñada de simbolismos y coronada por el vulgar encomio final que reformula el de “mister Douglas”, al que se imprime no obstante un tono más popular con la repetición paralela con variación (“tú te has ganado la cruz,/tú te has ganado las palmas”).

**15. “El hijo desobediente” [Mendoza, 1954: 266-8]**

Un domingo en la mañana, / andando en los herraderos,  
como queriendo pelear / echaron mano a sus fierros.

Decía el mentado Felipe: / “Yo vengo porque las puedo,  
sin permiso de mi padre / he venido al herradero”.

Ahí le contesta su padre: / “Hijo, no seas altanero,  
no vengas aquí a pelear; / anda, vete *pal* potrero”.

“Hágase de aquí, mi padre, / vengo más fiero que un león,  
no quiera que con mi daga / le traspase el corazón”.

“Óyeme, hijo querido: / por las palabras que has dado,  
antes que Dios amanezca / la vida te habrán quitado”.

“No siento que me la quiten, / ya me la hubieran quitado;  
me entierran en campo verde / donde me trille el ganado”.

“El caballo colorado / que hace un año que nació,  
ahí se lo dejó a mi padre / por la crianza que me dio”.

“Los tres caballos que tengo, / ahí se los dejó a los pobres,  
para que siquiera digan: / ‘¡Felipe, Dios lo perdone!’”

Bajaron un toro prieto / que nunca lo habían bajado,  
lo bajaron de la sierra / revuelto con el ganado.

Y a ese mentado Felipe / la maldición lo alcanzó,  
y en las trancas del corral / el toro se lo llevó.

“Me entierran en campo verde / donde me trille el ganado,  
con un letrero que diga: / ‘Aquí murió un desgraciado’”.

Ya con ésta me despido, / que me lleve la corriente,  
y aquí se acaba el corrido / del hijo desobediente.

**2ª versión: Disc. 190, 1 –Francisco “Charro” Avitia.**

Un domingo, estando herrando, / se encontraron dos mancebos  
metiendo mano a sus fierros, / como queriendo pelear.

Cuando se estaban peleando, / *pos* llegó su padre de uno:  
“Hijo de mi corazón, / ya no *peliés* con ninguno”.

“Quítese de aquí, mi padre, / que estoy más bravo que un león,  
no vaya a sacar la espada y / le traspase el corazón”.

“Hijo de mi corazón, / por lo que acabas de hablar,  
antes de que raye el sol / la vida te han de quitar”.

“Lo que le encargo a mi padre, / que no me entierre en *sagrao*,  
que me entierre en tierra bruta / donde me trille el *ganao*”.

“Con una mano de fuera / y un papel *sobredorao*  
con un letrero que diga: / ‘Felipe fue *desgraciao*’”.

“El caballo *colorao* / hace un año que nació;  
ahí se lo dejó a mi padre / por la crianza que me dio”.

“De tres caballos que tengo, / ahí se los dejó a los pobres,  
para que *siquera* digan: / ‘Felipe, Dios te perdone’”.

Bajaron al toro prieto, / que nunca lo habían *bajao*,  
pero ‘ora sí ya bajó / revuelto con el *ganao*.

Ya con ésta me despido, / con la estrella del Oriente:  
esto le puede pasar / al hijo desobediente.

Corrido citado y aludido en múltiples ocasiones en la panorámica, que se incluye en esta antología por dos motivos: de un lado porque, a diferencia de “Bernal Frances / Elena” o “Delgadina”, no constituye la mera reelaboración de un romance, sino que se trata de una recepción particular mexicana –o americana– del motivo formulario “no me entierren en sagrado”, presente ya, según ilustra Catalán, en el romance trovadoresco, que pasa al romancero viejo, al vulgar y “también se ha adosado a diversas narraciones vulgares para-romancísticas o romancísticas de creación más o menos moderna, como los varios temas inventariados por M. Díaz Roig y A. González en su *Romancero tradicional de México*” [1997a: 296]<sup>38</sup>, entre los que destaca por su difusión “El hijo desobediente”. De otro lado, éste encarna por excelencia el tema de la maldición paterna en el género, ya abordado en los capítulos temático e ideológico, sobre todo de la mano del estudio de M.<sup>a</sup> C. Garza, y cuyo conocimiento puede ampliarse acudiendo al trabajo de T. Pearce sobre *el mal hijo* en el folclor hispánico del suroeste de EE.UU. [1950], donde,

---

<sup>38</sup> Catalán estima un “hecho muy desatendido la colaboración de los poetas de fines del siglo XV creadores del romance trovadoresco al acervo poético tradicional”, por la creencia de que “aquella poesía cortesana, interesada en desarrollar, una y otra vez, los temas tópicos de la desesperación amorosa y de la insensibilidad de la amada, acudiendo a la introspección y a la personificación de estados afectivos, parecía demasiado carente de sustancia narrativa para poder sobrevivir en un género esencialmente narrativo como es el de los romances de tradición oral” [Ibíd.: 291]. Sin embargo, el estudioso ofrece ejemplos de variantes en temas tradicionales (*Muerte de don Gato*, *Muerte del Príncipe de Portugal*, *La misa de amor*) y vulgares (*El guapo Luis Ortiz*, *Polonia y la muerte del galán*), afirmando que “incluso se hace presente en el corrido”, citando dos versiones de *Mina el desesperado* recogidas en Cuba y Louisiana [Ibíd.: 295]. Es llamativo que Catalán considere ese texto un corrido, mientras que a “El hijo desobediente” lo juzgue una “narración para-romancística o romancística”, acaso porque lo recogen Díaz Roig y González en el *Romancero tradicional de México*. En todo caso, la asunción de elementos de la poesía amatoria trovadoresca en el romance es análoga a la de expresiones y fórmulas líricas que ostenta el no menos narrativo corrido.

además de referirse al corrido, aborda la figura de una especie de predicador, que solía presentar alguna tara física –producto de su desgracia– y recorría los pueblos para contar su historia en forma de *relación* o *exemplum*; recoge varias de estas relaciones y leyendas similares en Nuevo México y Colorado; y señala la presencia de los motivos de *ingratitude* y *codicia* que generan la maldición en el *índice* de S. Thompson, así como la ausencia de alguno que la vincule a la desobediencia filial, que encuentra empero ya en la tradición bíblica, afirmando que “es uno de los más viejos incentivos de desarrollo argumental que conoce la Humanidad” [1950: 297]<sup>39</sup>.

Si de todo ello se infiere la capacidad del corrido para absorber motivos y temas de distintas tradiciones literarias transformándolos de acuerdo con su fisonomía propia, el interés de “El hijo desobediente” no se limita a la dimensión arqueológica, pues éste proyecta su influjo también hacia el futuro, dejando un poderoso legado temático y formal en dos sentidos. En primer lugar, como se dijo, el añejo motivo “no me entierren en sagrado” genera el más moderno de la *última voluntad*, según lo hemos llamado en el método analítico, que en el corrido contemporáneo puede adquirir también fijeza formularia cuando el personaje pide un entierro “con banda y con balacera”, o bien consistir en disposiciones finales de expresión variable, entre las que no deben empero contarse las intervenciones póstumas, que constituyen salvo excepciones moralejas. Por otra parte, sabemos que la maldición, cuyo cumplimiento suele explicitarse al final del poema, como sucede en la 1ª versión transcrita, se traslada en nuestro género a la advertencia, casi siempre materna e introducida formulariamente (“su madre se lo decía”), del peligro que corre el héroe (o la heroína), quien la desoye incurriendo en una suerte de desobediencia que resulta en su muerte, lo cual se recuerda a menudo también al final de modo formulario (“como su madre le dijo”), configurando una de las estructuras narrativas típicas del corrido de sucesos, sin perjuicio de que se remonte, cuando menos, al diseño estructural *premonición-ceguera del héroe-cumplimiento fatídico* presente en la tragedia clásica.

---

<sup>39</sup> “It is one of the oldest incentives of story development known to man”. Pearce remite además al estudio de F. Goodwyn sobre el corrido de “José Lizorio” [1947], recreación del tema que se ha citado varias veces en la panorámica.

Atendiendo ya al texto en concreto, huelga incidir en los obvios aspectos ideológicos, certeramente expuestos por Garza en pasaje citado al abordarse la maldición como tema subyacente (6.2.), y que Pearce sintetiza aún más al afirmar que se trata de inculcar una “disciplina religiosa” [Ibíd.: 300], i. e., la obediencia filial so pena de un castigo divino invocado por el padre, a cuyo refuerzo contribuye el arrepentimiento instantáneo del hijo<sup>40</sup>; los funcionales, consistiendo a todas luces en una pieza propagandística en su variedad de ejemplo moral, asistida por la espectacularidad de lo fatídico terrible; los temáticos, correspondiendo el texto a nuestra categoría de sucesos, con la maldición por tema subyacente; y los tipológicos, siendo un corrido-cuento, una ficción narrativa inusual en la primera etapa del género pero cada vez más frecuente a partir del cambio de siglo.

Estructuralmente, la versión de recolección oral de Mendoza presenta hechuras tradicionales, por cuanto se inicia *in media res*, a pesar del amago de datación en domingo, y cierra con una coda monoestrófica que contiene la combinación formularia más convencional, la de las fórmulas de despedida y conclusiva, aquella acompañada del preceptivo verso bucólico (“que me lleva la corriente”) y ésta con indicación del género *corrido* y referencia al héroe, no por su nombre sino por su carácter, lo cual supone al tiempo casi un resumen al encerrar la significación argumental del texto. La intriga, que no apela a una audiencia informada sino universal, se compone prácticamente de una secuencia única, integrada por 3 escenas: la de la reyerta (estrofas 1ª-2ª, incluyendo la 2ª una bravata del héroe de contenido anticipatorio tal vez demasiado obvio), la del diálogo entre padre e hijo hasta la maldición (3ª-5ª), y la que alberga el motivo “no me entierren en sagrado”, en cuya expresión no se emplea por cierto este verso básico (6ª-8ª + 11ª), y que en puridad forma parte del mismo diálogo, siendo su independencia muy tenue. A esta secuencia se añade la que confirma la maldición (9ª-10ª), confirmación explicitada al estilo vulgar (“y a ese mentado Felipe/la maldición lo alcanzó”) pero inserta en versos narrativos populares y vaqueros.

---

<sup>40</sup> Únicamente, cabe además llamar la atención sobre la clase social de los personajes, que son rancheros acomodados, como se desprende del verso “ahí se los dejo a los pobres”, lo cual casa con la tradición clásica de hacer de los caracteres nobles los protagonistas de las tragedias esenciales, reservándose la ligereza cómica a los ambientes de las clases bajas.



Estilísticamente, destaca en primer lugar el aplastante predominio de la representación mimética, que ocupa 30 de los 42 versos del poema, si bien éste es al tiempo buen ejemplo de cómo la simple presencia del diálogo no garantiza un estilo tradicional, pues ningún parlamento se introduce de modo formulario y el del hijo abarca la mitad del discurso directo, que se hace en su boca subjetivo y casi metanarrativo, lo cual obliga a no contemplar la escasez de intervenciones del narrador (que se ciñen a los 4 versos de la coda y tal vez a los explicativos “y a ese mentado Felipe/la maldición le alcanzó”) con mirada cuantitativa estricta; por su lado, la narración pura se da en 12 versos, ó 14 si los citados se entienden parte del relato y no incisos metanarrativos. En la sintaxis, la tradicional unidad del doble octosílabo no resulta la opción distributiva prevalente, dándose estrofas de frase única, como la inicial, y sobre todo el patrón ternario (“Bajaron un toro prieto,/que nunca lo habían bajado,/lo bajaron de la sierra/revuelto con el ganado”), lo que no impide el recurso a las repeticiones con variación, como se ve en la cita y algún otro caso (“ahí se lo dejo a mi padre”/“ahí se los dejo a los pobres”), aunque prima la subordinación, a menudo explicativa en aposición, como se ve en la estrofa citada y otras (“me entierran en campo verde,/donde me trille el ganado”; “el caballo colorado,/que hace un año que nació”), lo cual tampoco desbarata el ritmo folclórico a base de periodos oracionales breves. En fin, en el terreno léxico la pieza se revela antigua (p. e. en el metonímico “fierros”, la presencia de la “daga” o el verso “en las trancas del corral”, presente ya en “*Kiansis*”, en el que acaso haya influido, o al revés), mas no muy tradicional en términos de acervo formulario genérico, ya que sólo se halla la narrativa adverbial “como queriendo pelear”, fuera de su habitual lugar en el complejo introductorio al estilo directo y con cambio del verbo “llorar”, y así del sentido original, junto a la lírica que completa la despedida y si acaso el epíteto “mentado”, mientras que el cliché es más frecuente (“vengo más bravo que un león”, “le traspase el corazón”, “Dios lo perdone”, etc.).

Por último, si hasta aquí se ha observado la versión de recolección oral, de la fonográfica cabe añadir que resulta muy próxima a su modelo incluso en los aspectos formales, ya que, por supuesto, en los restantes (ideológicos, funcionales, temáticos) ha de ser a la fuerza coincidente. La cercanía se aprecia ya en la extensión, pues tiene sólo 2 estrofas menos, lo que puede

deberse a la brevedad de la 1ª versión, propia del tema, presentando p. e. otra oral recogida por Hansen en California sólo 10 [1959: 226-7], las mismas que esta discográfica<sup>41</sup>. La estructura del contenido es pareja, suprimiéndose nada más la 2ª estrofa de la 1ª versión, donde se denota la desobediencia del hijo mediante un parlamento suyo demasiado explícito, y la 10ª, en la que se glosa de manera igualmente obvia el cumplimiento de la maldición, a lo cual se suma la reagrupación de las estrofas que desarrollan el motivo “no me entierren en sagrado”, una de las cuales aparece en la 1ª versión al final del texto antecediendo a la coda; así, se constata el reiteradamente señalado hecho de que las versiones fonográficas muestran a menudo un esfuerzo de síntesis narrativa ajustado al patrón folclórico, que se hace aquí más evidente por el tema del original y su consiguiente tendencia a la expresión vulgar tremendista. En el plano estilístico no puede decirse lo mismo, puesto que la 1ª versión exhibe un léxico y unos giros más genuinamente populares, lo cual se ve p. e. en la diferencia entre “hágase” y “quítese (de aquí)”, o entre “las palabras que has dado” y “lo que acabas de hablar”, si bien es apreciable la voluntad del recreador de mantener opciones arcaicas, como los “fierros” y la “espada” que sustituye a la daga o la vieja voz “crianza”, quien acierta incluso a introducir alternativas más tradicionales, como la fórmula supletoria de la despedida “por la estrella del Oriente”, de un lirismo antiguo preferible al de gracia coplera “que me lleva la corriente”, aunque en esa misma estrofa opte por rematar el texto con una moraleja en lugar de con la fórmula conclusiva distintiva del género; pero la mera presencia de *mejoras* estilísticas conforme al molde expresivo original permite ya reiterar que, sobre todo en los temas de sucesos, el formato fonográfico no siempre es sinónimo de degeneración estilística, llegando a propiciar a veces cierta *refolclorización*.

---

<sup>41</sup> Elegida por el prestigio de Francisco *El Charro* Avitia, que interpreta numerosos clásicos, aunque en nuestra discografía para el *corpus* hay otras 2 versiones de intérpretes actuales de alcance local, La Chacala de Sinaloa, que tiene asimismo una versión de “Lino Rodarte” transcrita y comentada (Disc. 50), y Los Pajaritos del Sur, donde un tal G. Bermejo tiene por cierto la desfachatez de firmar la autoría, según la extendida práctica apuntada (Disc. 86).

**16. “Rosita Álvarez” [M.<sup>a</sup> C. Garza, 1992a: 628-9]**

Año de mil novecientos / muy presente tengo yo,  
en un barrio de Saltillo / Rosita Álvarez murió.

Su mamá se lo decía: / “Rosa, esta noche no sales”.  
“Mamá, no tengo la culpa / que a mí me gusten los bailes”.

Llegó Hipólito a ese baile / y a Rosa se dirigió;  
como era la más bonita, / Rosita lo desairó.

“Rosita, no me desaires, / la gente lo va a notar”.  
“Pues que digan lo que quieran, / contigo no he de bailar”.

Echó mano a la cintura / y una pistola sacó,  
y a la pobre de Rosita / nomás tres tiros le dio.

La noche que la mataron / Rosita estaba de suerte:  
de tres tiros que le dieron / nomás uno era de muerte.

Su mamá se lo decía: / “Ya ves, hijita querida,  
por andar de pizpireta, / te había de llegar el día”.

La casa era colorada / y estaba recién pintada,  
con la sangre de Rosita / le dieron otra pasada.

Rosita le dice a Irene: / “No te olvides de mi nombre,  
cuando vayas a los bailes / no desprecies a los hombres”.

Rosita ya está en el Cielo / dándole cuenta al Creador;  
Hipólito está en la cárcel / dando su declaración.

**2ª versión: Eulalio González ‘El Piporro’, *Lo mejor de El Piporro*, 13.**

*No se sabe si fue en Ramos Arizpe, Allende o Musquís, pero fue por allá por...*

Año de mil novecientos, / muy presente tengo yo,  
en un barrio de Saltillo / Rosita Álvarez murió.

*La mamá de Rosita, mujer de antes, se ocupaba en remendar el calcetín y el calzón del viejo,  
que salió muy lumbre pa’ la ropa. No sabía hacer más gracia más que estar sentado; le decían  
el minero: tenía plata en las sienes, oro en la boca y plomo en las patas.*

Su mamá se lo decía: / “Rosa, esta noche no sales”.  
“Mamá, no tengo la culpa / que a mí me gusten los bailes”.

*Hipólito estaba en la labor, regando, cuando llega Marcos, amigo del alma, a sonsacarlo.*

Hipólito fue a la fiesta / y a Rosa se dirigió;  
como era la más bonita, / Rosita lo desairó.

*Se puso colorao, colorao, como un tomate, de pura vergüenza.  
– A las muchachas les gusta que les rueguen, sácala otra vez – dijo Marcos.*

“Rosita, no me desaires, / la gente lo va a notar”.  
“Pos que digan lo que quieran, / contigo no he de bailar”.

*De colorao como un tomate se puso morao, como un higo, de puro coraje.*

*- Contente – dijo Marcos, – te conozco.*

*- Pos si me conoces, hazte a un lao, porque a ti también te agujero.*

*Echó mano a la cintura / y una pistola sacó,  
y a la pobre de Rosita / nomás tres tiros le dio.*

*Cayó privada aquella mujer.*

*- Háganse a un lado, por favor, no se arremolinen.*

*- Échenle aire.*

*- ¡Cállese, hombre! Por favor, gentes, a un lado, ¡entiendan!*

*- Échenle aire.*

*- ¡Cállese, hombre! ¡Una súplica: atrás, por favor, atrás, hombre!*

*- Échenle aire.*

*- ¡Cállese, hombre!*

*¿Pa' que decía que le echaran aire? Vino el mecánico de la esquina y le puso treinta libras:  
murió muy repuesta.*

*Rosita ya está en el Cielo / dándole cuenta al Creador;  
Hipólito está en la cárcel / dando su declaración.*

*- Pos, ¿qué hicistes, Hipólito?*

*- La maté, la maté.*

*- Pos firmale ahí.*

*- Ya 'stá firmao.*

*- Con la otra mano.*

*- Soy zurdo.*

*- ¿Algún encargo?*

*- ¡Me trae cigarros, raza!*

[Dado que se repite el último verso de cada estrofa en la interpretación, este diálogo se halla antes de la última repetición, con la que acaba el canto.]

“Rosita Alvérez” es el corrido de sucesos más conocido del periodo inicial, tal vez con “Máquina 501”, y aun de todos los de este grupo temático<sup>42</sup>, lo que vale tanto como decir del género en su conjunto, en la medida en que los temas sensacionalistas de este tipo son al fin y al cabo, fuera de los estudios y colecciones de especialidad literaria o histórica, los más difundidos popular y comercialmente. Ilustrativa al respecto es la afirmación de M. Díaz Roig, de tenor similar a la que hice para calibrar la fama de “Cananea”: “Según mi experiencia personal, puedo decir que en la capital *Rosita Alvérez* es uno de los corridos (quizá el único) que surge en las reuniones cuando el grupo se

---

<sup>42</sup> Siempre y cuando exceptuemos las célebres piezas de Víctor Cordero “Gabino Barrera” y “Juan Charrasqueado”, retratos de personajes facticios que he asignado al tema de sucesos porque narran la muerte del héroe a manos de rivales en amores, pero que, más allá de esta calificación técnica, no responden al modelo clásico como lo hace “Rosita Alvérez”.

pone a cantar y que todos los concurrentes conocen más o menos completo” [1990a: 116]<sup>43</sup>. Pero, a diferencia de los corridos mencionados y algún otro en el olimpo de la popularidad, “Rosita Álvarez” es también el más estudiado académicamente tras “Gregorio Cortez”, ya que, si a éste dedica Paredes el trabajo capital sobre el género, aquél constituye el objeto de estudio de 4 artículos desde diversas perspectivas disciplinarias<sup>44</sup>, y ha recibido atención privilegiada en otros varios textos de investigación, habiéndose considerado por tanto una referencia de primer orden para el conocimiento del corrido.

No obstante, el caso de “Rosita Álvarez” se asemeja al de “Cananea” en el sentido de que su consideración de muestra tradicional no se sustenta en la existencia de múltiples versiones con variantes significativas producto de la transmisión oral primaria, sino en el carácter representativo de su versión más sintética, que es la conocida a escala popular, seguramente por tratarse de la adoptada en la mayoría de las numerosas grabaciones fonográficas. Esto lleva a replantear la problemática de la recolección y estudio del corrido oral primigenio, que Díaz Roig aborda y propone resolver con relación a “Rosita Álvarez”: “Las colecciones han sido escasas y espaciadas y no reflejan el

---

<sup>43</sup> M.<sup>a</sup> C. Garza hace una apunte semejante, pero añadiendo observaciones que dilucidan la fortuna del género en la oralidad popular: “El amplio repertorio de corridos pertenece a los cantantes profesionales o semiprofesionales y el público conoce los corridos, pero puede interpretarlos sólo frecuentemente de manera parcial. Según mi experiencia, el corrido que rompe con esta tendencia es el de ‘Rosita Álvarez’, [...] Si un grupo de amigos se reúne a cantar poesía popular de tipo tradicional, o simplemente canciones populares, es muy posible que, dentro del repertorio, se elija el corrido de ‘Rosita Álvarez’ y que, además, se cante completo, entendido esto último en el sentido de que los acontecimientos que relata el corrido se canten de principio a fin, pues con otros corridos ocurre con frecuencia que se cantan algunas estrofas y en algún momento se olvida el resto del texto” [1992: 627].

<sup>44</sup> El más interesante desde la óptica literaria es el de Díaz Roig, decana con M. Frenk de las folcloristas mexicanas y experta en el romance, tratándose por cierto del único que dedica específicamente al corrido. M.<sup>a</sup> C. Garza estudia la estructura narrativa según los parámetros analíticos que desarrollara en su tesis doctoral, donde ya se detenía en “Rosita Álvarez”. Análogamente, M.<sup>a</sup> Herrera-Sobek le aplica la visión socioliteraria feminista que planteaba en su conocido trabajo, incidiendo en el conflicto *de género* y la condición de “ejemplo medieval” del texto [1990a]. En su estela, M. Altamirano trata las “representaciones femeninas en el corrido tradicional” [2010] tomándolo de ejemplo principal, y G. Nava los *feminicidios* en el género [2003] a partir de una serie de textos entre los que destaca de nuevo “Rosita Álvarez”. De su primera adaptación cinematográfica (*Yo maté a Rosita Álvarez*, 1935, Raúl de Anda) se ocupa por su lado M. Díaz López [2004] en el único artículo académico, hasta donde sé (junto con el de C. Clark sobre la adaptación fílmica de “Gregorio Cortez”, precisamente), comparativo de ambas modalidades artísticas, donde ofrece además una excelente síntesis de la *época dorada* del cine mexicano (1935-55, aproximadamente), cuando la incipiente y vigorosa industria se aplica a producir productos de exaltación de la vida rural y el carácter nacional mexicano, tendencia donde el corrido encajará naturalmente. En fin, F. Ramos Aguirre hace la sola aportación masculina en su cuadernillo *Rosita Álvarez, Agustín Jaime y sus corridos* [1997a], que no he llegado a consultar.

estado real de la tradición. Así pues, por ahora, para los que nos interesamos en los corridos tradicionales, no nos queda más remedio que basarnos en los textos que figuran más de una vez en el corpus, que estén recogidos en distintos lugares y épocas y presenten *variaciones textuales*, aunque sean pequeñas. Con ello se cumplen los requisitos de difusión en el tiempo y espacio y de manejo de los textos por la comunidad” [Ibíd.: 103]. Sin poner reparo alguno a la propuesta, que ha guiado la selección de los textos en esta antología, discrepo del extremo en que se verifican en “Rosita Álvarez” tales variaciones textuales, puesto que, si Díaz Roig coteja 13 versiones diseccionando las variantes con su profundo conocimiento de la transmisión oral, lo cierto es que resultan formalmente insignificantes, siendo un pobre ejemplo de manejo por la comunidad folclórica de un texto conforme a la tradición del género.

Con todo, ante esta circunstancia puede hacerse de la dificultad virtud si, en lugar de perseguir brotes de tradición pura, asumimos el carácter mixto del género desde su origen, como hacían A. González o Altamirano en pasajes citados en el punto 3.1, o E. Martínez López en referencia a su *corpus* de 4 textos de principios del siglo XX, cuyas observaciones son perfectamente aplicables a “Rosita Álvarez” [1979: 67]:

Todos ellos son populares, en cuanto se compusieron para el consumo popular y en cuanto es el gusto popular el que, interesado en escuchar la historia de aquellos trágicos sucesos de 1914 o 1921, ha permitido que la oigamos hoy, viva en una tradición, mixta en su transmisión, pero pura en el producto: un relato en estilo tradicional, el mismo que ya tenía en la versión más antigua o el que se le hubo de imponer con los años a un corrido que en sus principios era más o menos circunstanciado o pedestre.

Nuestro corrido encaja antes, creo, con el segundo supuesto, debiéndose probablemente a un compositor semiprofesional o aficionado local inspirado en el estilo vulgar del corrido de sucesos, cuyo manejo de la poética genérica y competencia narrativa habrán llevado a la recepción levemente activa tanto en la tradición oral popular como en la industria comercial discográfica, con el resultado en ambos casos del paulatino despojo del contenido tremendista y aleccionador, y la consiguiente reducción a una médula narrativa que se percibe modélica del corrido genuino. La hipótesis viene corroborada por la propia Díaz Roig en su concienzudo estudio comparativo, del cual deduce

que “todas las versiones tienen unas estrofas constantes (I a V y X), que son las que sostienen el núcleo de la historia”, mientras que “las estrofas VI a IX son fluctuantes” [Ibíd.: 105]<sup>45</sup>. Mas volviendo al cotejo con “Cananea”, nótese que las estrofas omitidas en su versión canónica breve pertenecen al propio relato, consistiendo dicha versión en una mera síntesis narrativa; en cambio, todas las fluctuantes de “Rosita Álvarez” constituyen glosas subjetivas en boca del narrador o los personajes, lo que comporta una neta diferencia en términos semióticos, pues en las versiones largas se reconoce un corrido *de ciego* con su típica explicitud expositiva, mientras que las breves, sin perjuicio de la coincidencia ideológica y el empleo de recursos expresivos vulgares, responden al modelo tradicional en el que la ideología se infiere del relato, no precisando la audiencia aclaraciones para descodificar el mensaje. En la medida en que la versión sintética es producto del paso de la oralidad pura a la mediatizada, “Rosita Álvarez” representa el enésimo ejemplo de cómo el formato fonográfico, si por casualidad como señalara G. Hernández, supone una reducción que devuelve los textos a su narratividad estricta original.

De otro lado, deben también examinarse los demás factores que Díaz Roig utiliza para evaluar la tradicionalidad de “Rosita Álvarez”, el espacial y el temporal. En cuanto al primero, la estudiosa subraya su amplia difusión geográfica, “ya que hay versiones de Baja California, Guerrero, Morelos y Oaxaca” [Ibíd.: 116]; ahora bien, teniendo en cuenta además que la versión de Garza procede del Distrito Federal, y la de Mendoza del pequeño estado costero de Colima, resulta que, salvo en el caso de Guerrero, ninguno de los Estados atesora como sabemos una tradición corridera sólida, de modo que la diseminación habrá obedecido, antes que a la transmisión oral primaria, a la recepción de versiones comerciales fonográficas o impresas en el proceso de *refolclorización* de textos que no son en principio tradicionales ni en su estilo ni en su difusión. La cuestión temporal es más compleja, ya que, aparte del hecho evidente de que la persistencia en el tiempo no implica por fuerza una mayor tradicionalidad del texto primigenio, la creación de “Rosita Álvarez”

---

<sup>45</sup> La versión facticia completa de Díaz cuyas estrofas numera es casi idéntica a la 1ª aquí transcrita, recogida de la oralidad por Garza, variando sólo levemente alguna expresión y el orden de las “estrofas ocasionales”, correspondiendo la 8ª a la VII de Díaz y la 7ª a la VIII. Las 6 nucleares, que son las que integran la 2ª versión incluida arriba, presentan el mismo orden (1ª-5ª y 10ª), y coinciden exactamente en la expresión.

es difícil de datar con exactitud, pues, según se dijo, la fecha de 1900 es a menudo formularia y no informativa veraz, a lo cual se suma que 6 de las 13 versiones de Díaz Roig y la de Mendoza sitúan el suceso en 1935. Por otra parte, el corrido ya citado de “Belem Galindo”, cuyo tema es el asesinato de la heroína a manos del marido por maledicciones de la suegra, exhibe concomitancias expresivas con “Rosita Álvarez”, además de compartir el poco frecuente nombre de Hipólito, p. e., en el relato del crimen (“le dio un tiro a *Belemcita*/en el mero corazón”), y especialmente en las consecuencias que se enuncian en paralelo, que ocupan 2 estrofas (“Ya Belem está en la gloria/dándole cuenta al Creador,/ Hipólito en el juzgado/dando su declaración [...] Ya Belem está en la gloria,/ Hipólito en el presidio,/ya el Juez en el tribunal/leyéndole su martirio”) y proceden, como se apuntó, de los versos finales de *Delgadina*; dado que el texto se fecha en la presentación en 1883, que las dataciones facticias suelen remitir al 1900 o años posteriores mas rara vez al siglo XIX, que la influencia de un corrido en otro salta a la vista por sus semejanzas, y que el estilo de “Belem Galindo” es más tradicional, cabe aventurar que “Rosita Álvarez” no se compuso, aproximadamente, antes de 1890. Si este cálculo es hipotético, puede en cambio afirmarse con certeza que el corrido no datará de mucho más allá de 1910, y así que pertenece al periodo inicial del género, en virtud de la pertinente observación de M. Díaz López de que existe un grabado de la figura de Rosita del gran ilustrador José Guadalupe Posada, quien falleciera en 1913 [2004: 51]<sup>46</sup>. Adoptando la equidistancia salomónica, asumamos pues que “Rosita Álvarez” nacería en torno al cambio de siglo, o en los primeros años del XX, de suerte que, tal vez, la datación de la versión clásica es más informativa que simbólica.

En ese decenio se fecha otro célebre corrido –que no incluye datación–, “La Güera Chabela” (o “Jesús Cadenas”), donde hallamos versos como “echó

---

<sup>46</sup> Díaz [Ibíd.] observa también, acerca de la diversidad de fechas y lugares mencionados: “La posibilidad de afirmar su naturaleza nortehña estaría en la mayor presencia de tragedias en los estados del norte, lo que legitimaría su naturaleza cohauilense. Por otro lado, la reubicación posterior en tierras tapatías respondería a la entronización del folclore del Bajío y muy especialmente jalisciense como la marca de la identificación folclórica de lo mexicano; algo que empieza a percibirse, precisamente, en torno a la mitad de la década de los treinta. Si bien la presencia de la capital de Jalisco proviene de la versión titulada “Hipólito y Rosita” [la fechada en 1935], clara reescritura de la historia con la presentación como canción de los protagonistas sobradamente conocidos”.



mano a su pistola/para darle de balazos”, “cuatro balazos le dio/al lado del corazón” o “Decía la *Güera* Chabela/cuando se estaba muriendo:/‘Pongan cuidado, muchachas,/miren cómo van viviendo”.<sup>47</sup> Al margen de la datación, lo interesante de estas comparaciones estriba en que reflejan la azarosa suerte de los corridos en su transmisión, ya que, como se deduce del cotejo con “Belem Galindo”, “La *Güera* Chabela” y otros mencionados en la nota, “Rosita Alvérez” no es el más antiguo de este grupo subtemático (sucesos – crimen machista), ni el más tradicional formalmente, razón por la cual lo hemos vinculado a “Cananea” en cuanto a su curioso influjo en la posteridad, que no se debe al clasicismo estilístico ni a la originalidad de su contenido, sino a la popular acogida de su versión fonográfica, que lo han convertido en muestra canónica del género, y en una de las más imitadas: sólo en nuestra discografía analítica encontramos al menos 3 textos directamente inspirados en el contenido y expresión de “Rosita Alvérez”.<sup>48</sup>

Pasando ya a examinar el texto, parece innecesario redundar en sus obvios aspectos ideológicos y funcionales, observados en profundidad y con variedad de matices por las estudiosas de mirada sociológica, desde Herrera-Sobek hasta Nava y Altamirano, así como por Garza con perspectiva literaria estructuralista pero enfocada en el contenido, aspectos esbozados asimismo al discutir el papel femenino en el género, y que pueden resumirse señalando la función propagandística de este corrido, en su variedad de ejemplo moral, donde se apela a la sumisión de la mujer al macho, sin siquiera censurarse la violencia criminal de éste, y también a la obediencia debida a la madre, apoyándose el mensaje en un tremendismo espectacular típico de los romances y corridos destinados a edificar al vulgo y, claro está, a mantener los valores conservadores vigentes en la sociedad mexicana finisecular.

---

<sup>47</sup> Los dos últimos versos constan en el título del anotado artículo de G. Nava [2003] sobre los asesinatos de mujeres en el corrido, donde examina una serie de textos (casi todos los que incluye Mendoza en su obra de 1954 bajo el rubro “crímenes pasionales”) entre los que se hallan “Belem Galindo”, “Juanita Alvarado”, también bastante tradicional y fechado en 1885, “Cuca Mendoza” y “Micaela”, además de “Rosita Alvérez” y “La *Güera* Chabela”, todos ellos de notable parecido no ya en lo temático, sino también en lo estilístico.

<sup>48</sup> Se trata de “Juanita y Miguel” (Margarito Salazar), “La muerte de Susana” (Octavio López), cuya estrofa final reza “ya con ésta me despido,/sea por el amor de Dios:/Susana ya está en el cielo/dándole cuenta al Creador”, y “La venganza de María” (Julián Garza), donde el autor se ajusta a la sensibilidad moderna invirtiendo los papeles, pues María mata al pretendiente en el baile por haber asesinado a su padre tiempo atrás.

Respecto a los planos textuales, el tema subyacente escapa a las categorías establecidas, teniendo algo de venganza y algo de reivindicación justiciera, por más que la justicia propugnada sea la impuesta por la barbarie viril; en cuanto al tipo, es preciso reconocer la imposibilidad de determinar si estamos ante un corrido-crónica o un corrido-cuento, pues, a pesar de la datación y ubicación del suceso, de cuya vaguedad se burla ya El Piporro en su versión discográfica, bien podría tratarse de una concesión a la apariencia noticiera sin refrendo real, tan esquemática y ejemplar es la historia narrada, y tan desprovista está de enjundia local.

En el plano semántico-estructural, la versión breve presenta la depurada narratividad que la hace modélica, constando de la presentación noticiera al uso con hasta 4 fórmulas metanarrativas (datación/ubicación, memorabilidad, resumen argumental y nominación), pero en cambio de una coda que, si cumple una función conclusiva, es de hecho una estrofa narrativa, suerte de epílogo que encierra con todo un mensaje de moraleja; entre ambos bloques, asistimos al relato sintético de secuencia única formado por la advertencia materna y desobediencia filial a modo de planteamiento, por el nudo de las 2 estrofas de intercambio entre Rosita e Hipólito, y el fatal desenlace con sus preceptivos tiros de pistola, descritos con displicencia mediante la inserción del natural “nomás”, lo que ha llevado a Garza y Díaz Roig a subrayar el humor macabro del narrador. Esta última clasifica certeramente en dos clases las estrofas *ocasionales* intercaladas en las versiones más largas, moralistas y humorísticas, lo cual “nos da tres tipos de versiones: las moralizantes o ejemplarizantes, las versiones con humor intercalado, y las versiones mixtas con moralización y humor en distintas proporciones” [1990: 105], a las que suma el cuarto tipo, la versión sintética sin ninguno de estos dos contenidos adicionales.

En el terreno estilístico, “Rosita Alvérez” destila tradicionalidad en la prosodia canónica y una no menos preceptiva sintaxis, donde reina el ajuste al doble octosílabo con la sola excepción de la estrofa 8ª de la versión larga, escasean palmariamente las subordinaciones y se recurre al paralelismo con repetición para culminar el relato; en el léxico, a pesar de los giros y vocablos típicos del habla popular mexicana que bien señala Díaz Roig (“*mamá* en vez de *madre* en boca de adulto”; “*dar otra pasada*”; “el uso de *colorado*, mucho

más común en México que *rojo*” [Ibid.: 119]), las fórmulas que integran el lenguaje poético del género no abundan más allá de las metanarrativas de presentación, dándose sólo entre las narrativas la premonitoria materna recurrente en los temas de sucesos trágicos “su mamá se lo decía”, la causal “como era la más bonita”, y la de cuantificación de los disparos infligidos. Los modos de representación, por su parte, ostentan una rigurosa distribución folclórica en la versión sintética, siendo los únicos versos metanarrativos los de la 1ª estrofa de presentación (un sexto del total), a los que se opone la combinación de los diegéticos (13) y miméticos (7) en franca mayoría; en las versiones extensas, el incremento de intervenciones del narrador no resulta tampoco apabullante, sumándose a la presentación nada más las 2 estrofas de glosa humorística a la muerte, que cuando aparecen al tiempo suponen en todo caso menos de un tercio de los versos, mientras que las adicionales de contenido ejemplar se expresan en estilo directo, con la intervención póstuma de Rosita y la analéptica de su madre o mamá.

Por último, importa referirse a la delirante interpretación de El Piporro, ya examinada, como se apuntó, por G. Hernández, que desmenuza a conciencia este “tratamiento paródico” o “deformación caricaturesca”, extrayendo luego conclusiones de índole semiótica e ideológica [1992: 330-1]:

Estas intercalaciones tienen por objeto desvirtuar el propósito original del corrido, que consiste en fundamentar normas de conducta entre padres e hijos –de obediencia–, entre hombres y mujeres solteros –de respeto–, así como de paz y tranquilidad en la comunidad. [...] La estrategia es fundamentalmente paródica, pues si bien el corrido no es alterado al cantarse, su lectura ha sufrido una profunda transformación, pues se ha convertido en un vehículo para mofarse de las costumbres de antaño. [...] Estos valores y costumbres [...] ya habían perdido vigencia cuando El Piporro graba su célebre interpretación de “Rosita Alvérez”. El artista supo intuir tal situación y ganar la simpatía de un gran público que incluía tanto a los conocedores de la tradición corridística como a quienes eran extraños a ella.

Compartiendo desde luego el entusiasmo del erudito por la singular versión de El Piporro, que gana por cierto muchos enteros cuando se escucha en el disco su cómica y magistral declamación, cabe empero albergar cierta duda sobre la profundidad crítica de su propósito, y más aún respecto a la vigencia caducada de los valores originales en los años cincuenta; lo que sí parece indudable es la mofa que hace el artista del molde expresivo mediante el que

pretenden transmitirse tales valores, denunciando su falso carácter noticiero (“no se sabe si fue...”) y, sobre todo, el plano esquematismo del ejemplo moralizante, que adorna y dota de contexto popular y costumbrista<sup>49</sup> con la caracterización de los padres, del talante brutal y exacerbado de Hipólito, y con la parodia del momento de la muerte de Rosita, en cierto modo sustitutiva de las estrofas fluctuantes de contenido jocoso y macabro, lo cual revela un profundo diálogo con la tradición expresiva de este corrido, así como la intención ante todo estética de El Piporro, cuya corrosividad se extiende no obstante, en efecto, a los valores que en “Rosita Alvérez” se denotan y connotan con la insulsa simpleza de un producto vulgar de masas.

---

<sup>49</sup> Es de notar que parte de ese contexto lo proporciona ya la adaptación cinematográfica de 1947, donde, naturalmente, se amplía y desarrolla la breve trama del corrido, apareciendo la Irene a quien se dirige Rosita en su intervención *post mortem*, que en la película es su prima, y novia del Marcos mencionado por El Piporro en sus apartes, a su vez compadre de Hipólito, con quien tiene no obstante un enfrentamiento por el amor de Rosita, que aparece retratada como mujer descarada y pérfida, suscribiéndose así la lectura machista del corrido; en palabras de Díaz López: “En *Yo maté a Rosita Alvérez*, que es ya una afirmación del protagonismo del asesino, del hombre, se trata de aclarar los valores del corrido de manera que se termine justificando el dramático final de la protagonista” [2004: 56]. Cabe añadir que el corrido, por su enorme fama, ha suscitado otras varias adaptaciones al cine: *Yo fui novio de Rosita Alvérez* (1955, Zacarías Gómez), también interpretada por Luis Aguilar, en la que se aprovecha el éxito de la primera, como revela la leve permuta del título y la elección del mismo actor-cantante, entonces ya convertido en gran estrella; *Aquella Rosita Alvérez* (1965), del actor y director cubano René Cardona –que protagonizó la comedia ranchera fundacional *Allá en el rancho grande*–, en cuyo argumento predomina el conflicto social y Rosita se presenta como mujer buena que se sacrifica por su enamorado, prometiéndose al malvado hacendado Hipólito a cambio de salvarle la vida; y *Rosita Alvérez, destino sangriento* (1982, Gilberto Martínez Solares), protagonizada por Pedro Infante Jr. e inscrita en la línea de recreación nostálgica del cine de la *época dorada*.

## 17. “El cuaco lobo *gatiado*” [Mendoza, 1954: 361-3]

En una manada *vide* / un cuaco que me gustó,  
un cuaco lobo *gatiado* / que a mí mucho me agradó.

Lo *vide* entre cien caballos, / el cual era el más bonito;  
si por duro lo dejaron, / lo duro yo se lo quito;  
si lo compro, ya verán, / dirigiéndose solito.

Se fue a ver al hacendado: / “Señor, traigo una tratada,  
que me cambie su caballo / por mi yegua colorada;  
si le conviene, señor, / echando algo de *coliada*”.

“¿Qué caballo a ti te gusta, / así *pa* poder tratar?”  
“Un cuaco lobo *gatiado* / que ayer *vide* en el corral;  
vaqueros y caporales / no lo han podido amansar”.

“Por tu yegua doy mil pesos, / mi cuaco te lo regalo;  
el cuaco que a ti te gusta / pensamos mandarlo al carro;  
vaqueros y caporales, / a todos los ha tumbado”.

Tan luego que lo compró, / él mismo tiró una hablada:  
“El cuaco lobo *gatiado* / le corre a la colorada,  
con dos mil quinientos pesos / sin acortar la jornada”.

Le respondió el hacendado: / “No digas que yo no quiero,  
vámonos a la oficina / a depositar dinero;  
dejamos esta carrera / para el día dos de febrero”.

Tan luego que se llegó / esta carrera afamada,  
casaban pesos tronchados / a la yegua colorada;  
al cuaco lobo *gatiado* / ni quien le apostara nada.

Tan luego que éstos corrieron, / los dos corrieron a un tiempo;  
se cubrían de polvareda, / ¡qué caballo tan violento!  
Sólo alas le hicieron falta / para volar por el viento.

Mas, en fin, ya me despido / de esta carrera afamada;  
le han ganado al hacendado / con su misma caballada  
sus dos mil quinientos pesos, / sin acortar la jornada.

## 2ª versión: “El potro lobo *gateado*” [El Piporro, *Lo mejor de El Piporro*, 4]

En una manada *vide* / un potro que me gustaba,  
me fui a ver al hacendado: / “Señor, traigo una tratada:  
quiero que me dé un caballo / por mi yegua colorada”.

Me contestó el hacendado: / “¿Qué caballo quieres tú?”  
“Un potro lobo *gateado* / que vi ayer en el corral,  
que charros y caporales / no lo han podido amansar”.

Luego que hicieron el trato, / el charro le echó una hablada:  
“Si quiere ganar dinero, / échele algo a la coleada,  
le juega con diez mil pesos / a su yegua colorada”.

*Ni usted conoce mi yegua, ni yo su caballo, así es que es una apuesta al puro tanteo, si hay valor.*

Le contestó el hacendado: / “Dirás que te tengo miedo;  
vámonos a la oficina / para sacar el dinero,  
y la apuesta la casamos / con el tullido severo”.

*¡Así no corre con el dinero! Entre más seguro, más marrao.*

Les dieron la voz de arranque, / la yegua se adelantó;  
atrás el lobo gateado / un ratito la siguió,  
y luego sin cumplimientos / con tres cuerpos le ganó.

Ya con ésta me despido, / dispensen lo mal trovado,  
aquí termina el corrido / de un charro y un hacendado,  
de la yegua colorada / y el potro lobo gateado.

### **3ª versión: “El potro lobo gateado”**

[Los Halcones de Salitrillo, *Corridos, tragedias y caballos con los...*, B3]

En una manada *vide* / un potro que me gustaba,  
me fui con el hacendado: / “Señor, traigo una tratada:  
quiero que me dé un caballo / por mi yegua colorada”.

“Dime cuál caballo quieres, / así *pa* poder tratar”.  
“Es un caballito lobo / que ayer *vide* en el corral,  
que a charros y caporales / no lo han podido amansar”.

“Por la yegua doy quinientos, / el potro te lo regalo,  
porque ya di mi palabra / de que lo metan al carro:  
ya a charros, ya a caporales, / a todos los ha tumbado”.

Pues luego que ya trataron, / el charro le echó la hablada:  
“Este caballo le corre / a su yegua colorada  
con dos mil quinientos pesos, / y así acerca la jugada”.

Le contestó el hacendado: / “¿Qué dirás, que tengo miedo?  
Nos vamos a la oficina / a depositar dinero;  
la carrera la dejamos / *pal* veintitrés de febrero”.

Se llegó el dichoso día/ de la carrera afamada,  
volaban pesos tronchados / a la yegua colorada,  
y al potro lobo gateado / ni quien le apostara nada.

Se dieron la voz de arranque, / la yegua se adelantó;  
el potro, como era bronco, / al disparo se quedó,  
pero al salir al *cabresto*, / con dos cuerpos le ganó.

Ya con ésta me despido, / dispensen lo mal trovado,  
aquí terminó el corrido / del charro y el hacendado,  
de la yegua colorada / y el potro lobo gateado.

Único corrido de esta antología cuyo tema es el *lúdico*, así llamado para englobar los textos sobre peleas de gallos, juegos de naipes, corridas de toros, etc., bajo un denominador común, aunque estos asuntos son raros en el género; si el equino abunda poco más, proporciona piezas señeras por su contribución al fortalecimiento de la cultura rural cantada en el corrido, i. e., por su potencial simbólico identitario. Por ello, antes de convertirse en protagonista temático, el caballo se hace presente en la semántica básica del género en calidad de motivo, como se dijo y sintetiza A. González en su citado estudio de los motivos del caballo y la pistola al indicar que “rebaso el nivel de referencia a una realidad rural y pasa a ser un elemento del lenguaje poético tradicional” [2001: 97], lo cual implica a su vez que, además de ser un núcleo significativo esencial, viene expresado a modo de fórmula, según se vio en la clásica narrativa adverbial “*en su caballo*” + *adjetivo*. Mas a pesar de la esperable continuidad en el significado entre motivo y tema, ya sabemos que aquél sirve para caracterizar al forajido-rebelde, y al héroe revolucionario a veces, mientras que el protagonismo del caballo en la dimensión temática, si no exento de un trasfondo conflictivo debido al factor de la competición, no responde al relato heroico paradigmático<sup>50</sup>.

Ocupándonos ahora sólo de la vertiente temática, importa insistir en el prestigio de los corridos de caballos, que aparecen ya en el periodo inicial del género, tal vez en la frontera cronológica con el revolucionario, de la que data el puñado de piezas representativas, y continúan en los siguientes con cierto decaimiento expresivo, o en buenas composiciones mas divorciadas de las formas genéricas, como el célebre “El Siete Leguas”, indudable canción laudatoria de Villa donde a pesar del título el caballo homónimo aparece sólo en la estrofa inicial, o el no menos famoso “El caballo blanco” de José Alfredo Jiménez, compuesto en los años cincuenta a guisa de homenaje pero que difícilmente puede estimarse un corrido si no es como ejemplar de probeta o

---

<sup>50</sup> Conviene anticipar que esta tendencia se altera en el periodo contemporáneo, en el que, si de un lado siguen tocándose los temas clásicos y se compone incluso alguno nuevo, de otro, el motivo caballar se convierte en argumento preservando el sentido simbólico caracterizador en los corridos que tienen por protagonista o título a un automóvil, atributo esencial del héroe junto con su arma que toma el testigo del caballo, lo cual se constata en el hecho de que los títulos incluyen el nombre, marca o modelo del vehículo y su color, en analogía con los que aluden a un caballo: “La Ram colorada”, “La Bronco negra”, “La banda del carro rojo”.

museo<sup>51</sup>. Del señalado grupo de textos fundacionales representativos, junto al que nos ocupa deben destacarse al menos “El caballo mojino”, fechado en distintas versiones en 1902 y 1910, de factura tradicional y raro enfoque entre lo testimonial y lo expositivo reprobatorio, y “El Moro de Cumpas”, de estilo menos canónico pero igualmente popular obra de un testigo. La elección de “El cuaco/potro lobo gateado” reposa, primero, en la apreciación subjetiva de su mayor tradicionalidad, o mejor dicho, expresividad popular, lo cual suple la ausencia de datación en el texto con la relativa certeza de su creación antes del tiempo revolucionario; y segundo, en su más constante presencia en las antologías del género, hallándose incluso en un álbum de nuestra discografía analítica, cuya versión he incluido por ello junto con la de El Piporro, siempre referente de clasicismo, y también porque el cotejo de ambas revela algunas diferencias en la recepción del texto primigenio.

Como se dijo en el capítulo temático, la calificación de *lúdicos* de estos corridos no conlleva por fuerza que carezcan del conflicto consustancial a los argumentos del género, hecho patente en esta muestra, donde no sólo se da la habitual trasposición simbólica del caballo ganador al héroe protagonista, y del perdedor al antagonista, sino que a la intriga entera subyace el contraste entre el charro, hombre del pueblo que conoce bien al caballo y combina su sabiduría con maña para sacarle dinero al rico, y el hacendado, miembro de la clase dominante que, sin retratarse en términos especialmente negativos, muestra menor astucia y experiencia y encarna al rival del héroe popular; ejemplo elocuente del conflicto simbólico es la reacción del hacendado al desafío en forma de apuesta, más neutra en la 1ª versión pero con mención explícita del miedo en las discográficas. Todo ello implica que la función predominante no es la espectacular, como sería presumible en un tema de competición deportiva, sino la propagandística, ya que la intención última es el elogio de un personaje que representa al gremio de los charros y, por extensión, al mundo rural popular, cuyo oponente es el propietario que por ignorancia resulta ajeno a dicho mundo. Este designio proselitista arroja a su

---

<sup>51</sup> Otro corrido famoso de la etapa posrevolucionaria es “Caballo prieto azabache”, presente en esta antología y de tema bélico revolucionario, aunque se trata de una pieza comercial historicista. Por otra parte, como acaba de anotarse, en el periodo actual hay creaciones nuevas con el tema equino lúdico al modo clásico, lo que confirma una vez más el rescate de la tradición genérica.



vez dudas sobre la veracidad del relato, pudiendo tratarse de un corrido-crónica compuesto a partir de una anécdota real, vivida o escuchada, o de un corrido-cuento concebido como *contraejemplo* folclórico.

El tratamiento de estos contenidos es ilustrativo de la amalgama formal inherente al género desde su nacimiento. En la estructura, el inicio *in media res* propio de la balada narrativa contrasta en la 1ª versión con una coda que contiene las fórmulas de despedida y resumen argumental, cuya relativa heterodoxia (ausencia de verso supletorio formulario en la primera y carácter de glosa o reenunciación subjetiva de la segunda) podrá indicar una asunción balbuciente del patrón genérico, mas no ocultar la intención de cerrar el relato con un bloque diferenciado; en las discográficas, la coda es ya más redonda, sumándose a las fórmulas indicadas la conclusiva con mención del *corrido* y la convencional de referencia poético-genérica “dispensen lo mal trovado”, aunque el resumen, con singular enumeración de los personajes, rezuma espontaneidad popular y es de hecho menos expositivo que en la versión madre. La intriga no exhibe la lógica tradicional fragmentaria, sino un relato lineal fundado causalmente de cierta complejidad narrativa, por la profusión de secuencias distintas (hasta 4: avistamiento del caballo, trato, apuesta y carrera) y las marcadas elipsis entre algunas (“que ayer *vide* en el corral”; “dejamos esta carrera/para el día dos de febrero.//Tan luego que se llegó/esta carrera”), en cuya expresión resalta la conjunción “tan luego que”, variante más popular de la fórmula “luego que ya” que connota tanto la inmediatez como el salto temporal, reflejo de una narratividad rudimentaria. En las versiones fonográficas, la menor extensión (6 estrofas la 2ª y 8 la 3ª frente a 10 la 1ª) conlleva la supresión de la escena inicial del avistamiento –y declaración de intenciones del héroe–, que abarca en la oral 2 estrofas, pero se mantiene contradictoriamente la marca temporal “ayer”; en el resto de la trama, se aprecia por lo mismo una clara diferencia entre ambas, pues en la 2ª el recreador no puede detenerse a narrar el emplazamiento de la carrera, quedando una secuencia única que cuenta sin solución de continuidad trato, apuesta y carrera, mientras que en la 3ª se mantiene la elipsis temporal entre las dos últimas escenas.

En el plano estilístico, resulta muy llamativo en todas las versiones, pero con más razón en la 1ª por su presunta antigüedad, la distribución prosódica

en sextillas, tan infrecuente hasta entrado el siglo XX que se trata del primer y único corrido de la etapa inicial incluido que no se acoge a la cuarteta; ello no impide el uso de la métrica y rima preceptivas ni de la sintaxis tradicional, con escasa subordinación, y aún coordinación, prefiriéndose la yuxtaposición<sup>52</sup>, así como el ajuste al doble octosílabo y un manejo abundante de repeticiones con variación, paralelismos y antítesis, máxime en la 1ª versión, donde tales figuras se hallan en las estrofas 1ª (“un cuaco que me gustó-que a mi mucho me agradó”), 2ª (“si por duro lo dejaron,/lo duro yo se lo quito”), 4ª-5ª (“vaqueros y caporales/no lo han podido amansar-a todos los ha tumbado”), 6ª y 10ª (“con-sus dos mil quinientos pesos/sin acortar la jornada”) o 9ª (“tan luego que éstos corrieron,/los dos corrieron”), a las que hay que sumar la triple reiteración anafórica de “tan luego que”. La otra desviación prominente del modelo tradicional es la perspectiva en 1ª persona, que, al coincidir con el protagonismo del narrador, acerca el texto a la subjetividad vulgar, y que cobra mayor peso en la versión oral por el despliegue en 2 estrofas de la 1ª escena subjetiva y sensible, pues en las versiones discográficas podrían juzgarse los versos un pasaje en discurso directo, o simple desliz narrativo. A propósito, el cambio de perspectiva dificulta el análisis de los modos de representación, surgiendo la duda de si atribuir los enunciados en 1ª persona a la diégesis o la mimesis, o incluso a la intervención del narrador, si bien me inclino por lo primero porque no hay en ellos, a pesar del sesgo personal, designio metanarrativo; con todo, la primacía del discurso directo en las tres versiones, que adquiere además mayor relevancia en las discográficas por su brevedad, así como de la combinación de éste con la narración, que confina las intervenciones del narrador a la coda, son un signo inequívoco de estilo original. Por último, en los campos léxico y formulario volvemos a topar con la amalgama, incómoda para la búsqueda del modelo clásico marmóreo, ya que las únicas fórmulas propias del género presentes son las metanarrativas, de sabida procedencia vulgar sin perjuicio de su salud en la transmisión oral y el léxico poético del género, a excepción de la adverbial de tiempo indicada,

---

<sup>52</sup> Nótese al respecto cómo el autor de la 1ª versión maltrata la gramática cuando intenta subordinar en la 2ª estrofa (“Lo vide entre cien caballos,/el cual era el más bonito”), o cómo el de la 3ª siente más adecuada la coordinación frente al natural ritmo yuxtapuesto de la 1ª en la 8ª estrofa: “volaban pesos tronchados/a la yegua colorada/y al potro...”.

cuyo carácter de mera conjunción la sitúa por lo demás en los confines del acervo formulario, a lo que se opone empero un lenguaje parco en clichés y rico en expresiones de naturalidad popular, sin olvidar el latinismo defectuoso *vide*, no siempre tradicional debido al fácil reciclaje que de él hacen los ingenios populistas, pero indicativo de antigüedad en textos como éste; entre los muchos ejemplos posibles, nótese “traigo una tratada”; “echando algo de *coliada*”; “tiró-echó una hablada”; “casaban-volaban pesos tronchados” (véase el glosario); “ni quien le apostara nada”, “la apuesta la casamos/con el tullido severo”, proposición hartó extraña y así ajena a la tónica expresiva vulgar; “y luego sin cumplimientos/con tres-dos cuerpos le ganó”, cuya cuantificación es similar a la convencional de los disparos; “me fui con el hacendado”; “y así acorta la jugada” o “al disparo se quedó”. Si los ejemplos proceden de las distintas versiones, lo cual refuerza la reivindicación del corrido fonográfico en tanto que revitalizador del estilo folclórico, o al menos popular genuino alejado del de hoja suelta, el que los mayores deslices hacia la frase hecha (p. e., “¡qué caballo tan violento!/Sólo alas le hicieron falta/para volar por el viento”) y los versos más expositivos (p. e. en la comentada coda) se detecten en la primigenia no sólo parece encumbrar dicha reivindicación, sino que nos sume en la perplejidad definitoria, pues difícilmente puede hablarse de *refuerzo* cuando la poética tradicional se hace inasible en los textos viejos. En su descargo, cabe alegar que sufren mayores obstáculos para plasmarse conforme al canon porque éste se halla en ciernes, según se comprueba en la coda, donde el primer poeta se vale de la coletilla “en fin”, propia de la décima y la bola, o en la exclamación “¡qué caballo tan violento!”, tomada del estilo de hoja suelta, todo lo cual revela un diálogo intergenérico en la forja del corrido; en cambio, las versiones fonográficas gozan del beneficio de la perspectiva histórica, de manera que sus (re)creadores saben ya qué teclas expresivas pulsar para atenerse al modelo poético primario, al margen de que el talento, la originalidad y el conocimiento de varios géneros y tradiciones influyan en el resultado, sujeto siempre en todo caso a múltiples factores e influencias en un contexto de espontaneidad no normativa.

**18. “La muerte de Madero” (1913) [J. Reed, 1914: 34-5]**

En mil novecientos trece / aprehendieron a Madero  
en Palacio Nacional, / el dieciocho de febrero.

Cuatro días estuvo preso / de Palacio en la intendencia,  
porque no quiso aceptar / el dejar la presidencia.

Entonces Blanquet y Díaz / allí lo martirizaron;  
ellos fueron los verdugos / y así su odio saciaron.

Le apretaron los... / hasta que se desvaneció  
con gran sañuda crueldad, / pero ni así renunció.

Luego con fierros calientes / lo queman sin compasión;  
tan sólo se desmayó, / nada le hicieron las llamas.

Pero todo fue en vano / por su enorme valentía,  
porque prefirió morir, / ¡qué gran corazón tenía!

Así fue el fin de la vida / del que fue el redentor  
de la República India / y del pueblo salvador.

Lo sacaron de Palacio: / “En un asalto murió”,  
dijo Huerta con cinismo, / pero nadie lo creyó.

¡Oh, calle de Lecumberri! / ya se acabó tu alegría,  
que por ti pasó Madero / *pa* la penitenciaría.

El veintidós de febrero / siempre se ha de recordar;  
la Virgen de Guadalupe / y Dios lo han de perdonar.

Adiós, mi México hermoso, / donde Madero murió;  
adiós, adiós al Palacio / en que el apóstol cayó.

Señores, no hay nada eterno / y no hay amigo sincero;  
vean lo que le pasó / a Francisco I. Madero.

Con este corrido nos adentramos ya en la sección antológica del periodo revolucionario, que, recuérdese, se extiende en nuestra cronología genérica de 1910 a 1940, abarcando no sólo la contienda bélica estricta (1910-17), sino también el proceso de formación y consolidación del estado surgido de la Revolución hasta el fin de la presidencia de Lázaro Cárdenas, y que incluye, por supuesto, todas las clases de corrido en cuanto a su tipo, contenidos, transmisión y contexto, si bien comenzamos con el tema *bélico revolucionario* por ser el distintivo de esta etapa, y sus muestras las primeras temporalmente de entre las seleccionadas.

Temáticamente, cabe albergar alguna duda sobre la asignación de la pieza, por cuanto no relata un hecho bélico puro, sino el asesinato del primer y gran líder revolucionario en la capital, de tal forma que podría considerarse un asunto *político*; sin embargo, como el magnicidio tuvo lugar en el marco de un levantamiento armado de varios mandos militares e implicó movimientos de tropas hacia la ciudad, tomas de posiciones y escaramuzas, y dada su relevancia histórica en la fase de lucha de la Revolución, puede asignarse a la categoría bélica. Al tema visible subyacen el de la valentía sacrificial del héroe, matizada con los valores de nobleza y rectitud, y el de la traición de los asesinos, militares subordinados a Madero, que traicionan por extensión al pueblo. Tipológicamente, es un corrido-crónica por su carácter narrativo, a pesar del sesgo subjetivo y el intenso trasfondo ideológico, y por basarse en hechos reales. La función principal es la propagandística, al tratarse de una elegía con la que se celebran la figura del héroe muerto y su causa, sin perjuicio de que exista también el fin noticiero de referir un suceso aportando datos, el espectacular que se infiere del sensacionalismo en los detalles, y el reprobatorio, patente en la explicitud con que se denuesta la traición y la crueldad de los criminales, que excede la relación factual. La ideología reflejada no requiere mayor ilustración, correspondiendo a la del movimiento revolucionario triunfante que lideró Madero, sacralizado en el texto como “redentor”, “salvador” y “apóstol”.

Si estos transparentes elementos de análisis no precisan de mucho detenimiento, el contexto semiótico de creación y trasmisión exige un poco más, no por ser particularmente complejo sino por su utilidad para ilustrar la distancia entre el corrido tradicional de entorno folclórico y el vulgar de proyección masiva, afán permanente de este trabajo como ya sabe y sufre el lector. La fuente textual es la formidable crónica *México insurgente*, de J. Reed, que ambienta el texto antes de transcribirlo: “Entonces, una voz ronca comenzó a cantar en el tono extraño que acompañaba siempre a los corridos populares, que nacen a miles en cada ocasión” [1914: 34]. Sin embargo, y al margen de que sitúa la escucha de la pieza en el capítulo “La tropa en marcha”, i. e., en su acompañamiento de las fuerzas revolucionarias que iban de Parral a Torreón para la toma de esta ciudad, con lo cual ni siquiera se da la circunstancia serena del descanso en la noche alrededor de una hoguera

que él mismo pondera en otro pasaje ya citado, apunta tras la transcripción: “Cuando el cantador iba por la mitad del corrido, toda la tropa ya estaba susurrando la tonada” [Ibíd.: 35]. La contradicción entre la sugerencia de una creación popular espontánea y el hecho de que la soldadesca conozca ya el tema ejemplifica el malentendido ubicuo entre la popularidad, en el sentido de difusión, y el origen genuinamente popular de un texto; en efecto, y aún compartiendo con Reed el entusiasmo revolucionario, la más mínima mirada literaria a “La muerte de Madero” mueve a descartar de inmediato la idea de un brote creativo natural, descarte reforzado considerando que recoge un suceso capitalino cuyos detalles sólo pueden conocer los remotos soldados de oídas, precisamente a través de los corridos y canciones escritos en la ciudad por autores letrados, como es aquí el caso obvio. Avala también esta hipótesis la ausencia de versiones distintas, que no encaja con la presunta mecánica folclórica y sugiere en cambio escasa sintonía con el público, que ni hace el corrido ni lo modifica en la recepción activa propia de la transmisión popular, asumiéndolo con la pasiva unanimidad que refiere Reed.<sup>53</sup>

Que el estilo de este texto no corresponde a la concepción folclórica del género ni puede deberse a una creación espontánea de soldados iletrados en plena campaña apenas precisa demostración, sobreviviendo sólo del modelo discursivo original los rasgos prosódicos, e incluso con titubeos, como se ve en el verso “hasta que se desvaneció”, donde el afán explicativo alarga el octosílabo, o en la búsqueda de la rima consonante, que desaparece –la misma rima– en la 5ª estrofa acaso por el entusiasmo puesto en la hipérbole. La sintaxis, siempre buen rasero de la tradicionalidad o su ausencia, refleja en grado sumo esta última debido al evidente abuso de encabalgamientos entre unidades de doble octosílabo o de versos sueltos en aposición, que

---

<sup>53</sup> Si no una versión, podría aportarse “El cuartelazo felicista” de Samuel Lozano, que aborda el mismo suceso, citado como se recordará en la panorámica y tomado de ejemplo, junto con la figura de Lozano, justamente para deslindar la autoría popular de la vulgar o popularizante; mas tratándose de textos distintos, no hay diálogo formal entre ellos, de modo que el cotejo reviste sólo interés histórico, si se quieren examinar enfoques diversos de un mismo suceso –por lo demás muy semejantes–, o literario si se desea comparar los matices de una misma manera de contar la historia; de este último empeño desisto por el nulo interés que tiene para el estudio del modelo tradicional, a lo cual se suma la excesiva longitud y el barroquismo del texto de Lozano, que hacen preferible contentarse con la comprobación de que “La muerte de Madero”, a pesar de su contexto recolector popular y su contenido prorrevolucionario, no es un corrido creado por el pueblo ni representa la fisonomía formal clásica del género.

desbaratan el ritmo natural de la oralidad, cuando no lo hacen los brutales hipérbatos en los que no incurren casi nunca los compositores de intuición folclórica; ejemplo de ambas tendencias es la estrofa “así fue el fin de la vida/del que fue el redentor/de la república india/y del pueblo el salvador”, entre tantos otros. La soledad del solo verso en estilo directo indica asimismo la lejanía del patrón tradicional, como también la igualdad cuantitativa de versos narrativos y metanarrativos y, por supuesto, la práctica ausencia de fórmulas narrativas, dándose sólo la adverbial “donde Madero murió”, que acompaña a veces a la de despedida –del personaje–, enunciada aquí por el narrador- cuando ésta se dirige a un lugar, y se halla de todos modos en la coda, fuera del relato; frente a la sequía del léxico propio del género, y de expresiones populares, abundan las ínfulas de pompa literaria, como se ve en la estrofa citada y múltiples pasajes: “y así su odio saciaron”, “con gran sañuda crueldad”, “¡qué gran corazón tenía!”, etc.

En fin, lo único que preserva este texto de las formas del corrido es el carácter narrativo y el encuadre del relato en los bloques; el de presentación, aparte de la torpeza sintáctica, contiene las fórmulas de datación y ubicación, y un aparente resumen que, como en otros casos, es en realidad un inicio *in media res*, pues expresa el motivo de la captura y tiene continuación narrativa en la 2ª estrofa; la coda presenta una extensión desmesurada, abarcando 5 estrofas, la 7ª y las 4 finales (entre las que se intercala una última diegética), que contienen sucesivamente el resumen pedestre “así fue el fin de la vida” adornado de la glosa gloriosa citada; una despedida irregular a un lugar, pues carece de “adiós”, aunque es uno de los pasajes de enunciado más popular; una nueva datación parcial y la fórmula de memorabilidad, junto al obligado cliché piadoso; otra despedida de lugar entre lo trillado y el toque popular, con repetición anafórica y paralela de adioses; y una moraleja final, precedida de un amago de llamada de atención, de corriente vulgaridad. Este exceso metanarrativo heredado de las relaciones vulgares tremendistas o la décima política letrada certifica la imposible inspiración folclórica del texto y merma el valor que pudiera tener su narratividad, asediada de proposiciones subjetivas y expresada ella misma sin noción de la estructura y el estilo tradicionales.

**19. “La toma de Zacatecas” (1914) [Mendoza, 1954: 50-2]**

Voy a cantar estos versos, / de tinta tienen sus letras,  
voy a cantarles a ustedes / la toma de Zacatecas.

Mil novecientos catorce, / mes de junio veintitrés,  
fue tomado Zacatecas / entre las cinco y las seis.

Gritaba Francisco Villa / en la estación de Calera:  
“Vamos a darle la mano / a don Pánfilo Natera”.

Ya tenían algunos días / que se estaban agarrando,  
cuando llega el General / a ver qué estaba pasando.

Cuando llega Pancho Villa / sus medidas fue tomando:  
a cada quien en su puesto / los iba *posesionando*.

Les decía Francisco Villa / al frente del batallón:  
“Para empezar el combate, / al disparo de un cañón”.

Al disparo de un cañón, / como lo tenían de acuerdo,  
empezó duro el combate / por lado derecho e izquierdo.

Les tocó atacar La Bufa / a Villa, Urbina y Natera,  
porque allí tenía que verse / lo bueno de su bandera.

Decía el coronel García, / con su teniente Carrillo:  
“Le pido permiso a Villa / para atacar por El Grillo”.

Fue tomado Zacatecas / por Villa, Urbina y Natera,  
Ceniceros y Contreras, / Madero Raúl, y Herrera.

¡Ahora sí, borracho Huerta, / harás las patas más chuecas,  
al saber que Pancho Villa / ha tomado Zacatecas.

Gritaba Francisco Villa: / “¿En dónde te hallas, Barrón?  
Se me hace que a mí me vienes / guango como el pantalón”.

Les decía Francisco Villa / con una voz muy ufana:  
“Ya están tumbando la finca / que le nombraban La Aduana”.

Esa la finca de La Aduana / era una finca bonita;  
la tumbaron los huertistas / con pólvora y dinamita.

Gritaba Francisco Villa: / “¿Dónde te hallas, Argumedo?  
¿Por qué no sales al frente, / tú que nunca tienes miedo?”

Debajo de aquella finca, / allí había muchos pelones,  
muchas armas, mucho parque y / más de veintidós cañones.

¡Ay, hermoso Zacatecas, / mira cómo te han dejado!  
La causa fue el viejo Huerta / y tanto rico allegado.

Estaban todas las calles / de muertos entapizadas  
y las cuadras por el fuego / todititas destrozadas.



Adiós, cerro de La Bufa, / con tus lucidos crestones,  
¡cómo te fueron tomando / teniendo tantos pelones!

Andaban los federales / que no hallaban ni qué hacer,  
buscando enaguas prestadas / pa' vestirse de mujer.

Subieron a las iglesias / a repicar las campanas,  
y las bandas por las calles / sonorizaban con dianas.

Cuatro ramitos de flores / puestos en cuatro macetas,  
por la División del Norte / fue tomada Zacatecas.

**2ª versión [Hernández, 1996: 68-9 –Fdo: Tony Vélez]**

Era el veintitrés de junio, / hablo con las más presentes,  
fue tomado Zacatecas / por las tropas de insurgentes.

Ya tenían algunos días / que se estaban agarrando,  
cuando llegó Pancho Villa / a ver qué estaba pasando.

Las órdenes que dio Villa / a todos en formación:  
"Para empezar el combate, / al disparo de un cañón".

Al disparo de un cañón, / como lo tenían de acuerdo,  
empezó duro el combate, / lado derecho e izquierdo.

Le tocó atacar La Bufa / a Villa, Urbina y Natera,  
porque allí tenía que verse / lo bueno de su bandera.

Las calles de Zacatecas, / de muertos entapizadas;  
lo mismo estaban los cerros / por el fuego de granada.

¡Ay, hermoso Zacatecas, / mira cómo te han dejado!  
La causa fue el viejo Huerta / y tanto rico allegado.

¡Ahora sí, borracho Huerta, / harás las patas más chuecas  
al saber que Pancho Villa / ha tomado a Zacatecas.

Ya con ésta y me despido / con la flor de una violeta,  
por la División del Norte / fue tomado Zacatecas.

Muestra por excelencia de tema bélico revolucionario, incluida en todas las antologías del género y presente en múltiples grabaciones, cuya mayor celebridad puede deberse a que supuso la derrota clave del general traidor Huerta, asesino y usurpador de Madero, y así la esperanza de restaurar el ideal revolucionario, truncada por las consabidas diferencias posteriores entre Villa y Carranza, principalmente. Desde luego, hay incontables corridos y canciones tenidas por corridos que cantan diversos episodios de la guerra revolucionaria, entre los que destacan las tomas de ciudades –o combates en

torno a ellas—, siendo de las más notorias las de Ciudad Juárez, Torreón, Guadalajara y Celaya; la leve preeminencia de “La toma de Zacatecas” se debe así, de un lado, a que se trata de la más sonada victoria de Villa, héroe por antonomasia de la Revolución cuyas glorias han sido favorecidas por la audiencia popular<sup>54</sup>, al extremo de que la siguiente muestra, que comparte con esta la mayor fama, aborda otra gesta suya; y de otro, a que su factura, para ser una pieza de propaganda bélica, es considerablemente tradicional<sup>55</sup>, citándose a menudo en los estudios sobre el corrido por algunas de sus trazas paradigmáticas.

En efecto, este corrido-crónica, en cuyo tema principal e ideología huelga extenderse, presenta un complejo funcional similar al anterior pero con matices distintos que repercuten en una expresión formal más próxima a la tradición, llegando a representarla en este ámbito temático. La noticiera, si en el texto precedente se plasmaba en datos muy generales de todos conocidos, en este se hacen más específicos, con profusión de nombres y detalles que sugieren el conocimiento testimonial del autor, o al menos una atención local, podría decirse. La siempre dominante función propagandística se traduce, a diferencia de en el texto sobre Madero, donde es hagiográfica y vinculada a nociones supremas abstractas, en el encomio del héroe audaz asimilable al forajido-rebelde, siendo el tema subyacente la valentía en su dimensión épica pura; en este sentido, la citada afirmación que hace Aubage y secundan otros críticos de que el corrido de la Revolución supone un protagonismo colectivo en detrimento del héroe individual, puede desmentirse cómodamente con el

---

<sup>54</sup> Ello se debe tanto a sus éxitos guerreros como a su condición absolutamente popular, pues Madero y Carranza eran antes hombres políticos, y el segundo ha pasado no sin razón a la posteridad como un personaje más apegado al poder que al pueblo, que obstaculizó desde el principio la estrella de Villa y Zapata y se apoyó en los potentados de siempre y los EE.UU. para mantenerse al frente de la Revolución; Zapata, como bien advertía Hobsbawm, reviste más importancia social que militar, a lo que se suma su procedencia de Morelos, zona donde prevalecen la bola suriana y otros géneros, con la consiguiente escasez de auténticos corridos sobre su figura; así, y al margen de los muchos generales y caudillos que detentaron un papel secundario, cambiaron de bando o gozaron de fugaz fortuna (Ángeles, Argumedo, Orozco, etc.), sólo Álvaro Obregón puede igualarse en racha victoriosa sostenida y aureola épica a Villa, más no en la percepción general de ser un verdadero héroe del pueblo.

<sup>55</sup> De los distintos episodios de la Revolución suele haber no ya un corrido con diferentes versiones, sino varios de ellos con distinto enfoque, i. e., apoyando a uno u otro bando, y con diverso contexto trasmisor, dándose piezas semejantes a la anterior analizada, de autoría letrada y estilo típico de hoja suelta, que son mayoría, y otras más populares inspiradas en el molde expresivo folclórico, al que se incorporan giros y formas de producto masivo, como no puede ser de otra forma teniendo por público potencial a las masas nacionales.

texto a la vista, pues, a pesar de que el título no es nominal y de la mención de varios protagonistas, incluso en el resumen esencial, es indudable el papel central de Villa, en quien se enfoca la narración; por ello, los contenidos que responden a un fin reprobatorio, en lugar de enunciarlos el narrador, los dirige el mismo Villa a los enemigos a modo de las tradicionales bravatas, sin perjuicio de que el narrador se anime también a insultar a Huerta y ponga el toque satírico cuando se burla de los derrotados que se disfrazan de mujeres para pasar inadvertidos; en fin, el inevitable designio espectacular en el relato de una hazaña bélica reviste menor tremendismo que en la pieza previa, aun cuando el suceso cantado se preste a mayor sensacionalismo.

Los contenidos producto de estas intenciones y circunstancias semióticas se moldean en el texto en consecuencia, donde la intriga padece sólo unas pocas cuñas metanarrativas, combina cierta linealidad causal con escenas fragmentarias que ofrecen un retrato vivaz de los hechos, y viene flanqueada por modestos bloques estructurales: la presentación consta de 2 estrofas, conteniendo la 1ª una fórmula incoativa replicada en paralelismo anafórico de frescura popular que contrasta con la aposición del 2º verso, que remite a la escritura, y un resumen sintético como título; la 2ª reitera éste con variación junto a una fórmula de datación de 3 versos que incorpora en el último la narrativa “entre las cinco y las seis”, atemperando la solemnidad oficial del fechado. La coda reviste un carácter diametralmente opuesto a la del texto anterior, donde ocupaba casi el 50% de los versos, mientras que aquí es monoestrófica y no llega al 5%, albergando una original y graciosa expresión lírica que hace las veces de despedida, o más bien en la que se sustituye el verso formulario de tal despedida por uno lírico que suele ser el supletorio, y otro resumen argumental cuya voz pasiva e hipérbato contrastan de nuevo con la popularidad del doble octosílabo precedente; aún así, deben incluirse en el bloque final otras 2 estrofas anteriores (17ª y 19ª) intercaladas con las últimas narrativas que tienen sendas despedidas a lugares, la primera sin el “adiós” formulario y con apunte subjetivo del narrador próximo a la moraleja, y la segunda ortodoxa y acompañada de la fórmula adjetiva “con tus lucidos...”, a la que sigue una exclamación de tono más coloquial.

La relativa tradicionalidad estilística se comprueba, además de en la prosodia convencional, en una sintaxis respetuosa del ritmo folclórico sin los

encabalgamientos e hipérbatos de la muestra anterior, rompiéndose sólo el doble octosílabo con alguna aposición (“al disparo de un cañón,/como lo tenían de acuerdo,/empezó duro el combate/por lado derecho e izquierdo”) o las enumeraciones que ocupan la estrofa entera (“fue tomada Zacatecas/por Villa, Urbina y Natera,/Ceniceros y Contreras,/Madero Raúl y Herrera”), prevaleciendo la tendencia a coordinar o yuxtaponer las frases, con escasa subordinación (“Esa finca de La Aduana/era una finca bonita,/la tumbaron los huertistas/con pólvora y dinamita”), y recurriéndose a repeticiones como en esta última cita o la primera, donde “al disparo de un cañón” es verso que se retoma de la estrofa anterior, o en la anafórica introducción al diálogo “gritaba Francisco Villa”. En la estrofa completa citada y otros ejemplos (“ya tenían algunos días/que se estaban agarrando”) se ve también que el léxico es de tono mucho más coloquial que en “La muerte de Madero”, a lo que se suma el recurso a fórmulas narrativas, como las apuntadas de los bloques (“entre las cinco y las seis”, “con tus lucidos crestones” y la lírica doble), las supletorias de introducción al estilo directo (“en la estación de Calera”, “con su teniente Carrillo”, “con una voz muy ufana”), y la verbal “que no sabían ni qué hacer”. El apego a la tradición se plasma asimismo en los modos de representación, contándose 26 versos metanarrativos (estrofas 1ª y 2ª, 17ª, 19ª y 22ª, la célebre 12ª citada en la panorámica como ejemplo de invectiva – “ahora sí, borracho Huerta...”– y los versos finales de la 8ª, apunte del narrador cuya subjetividad no está reñida con el deje popular: “porque allí tenía que verse/lo bueno de su bandera”) que, si superan a los 14 miméticos, suponen menos del 30% del total, predominando pues la clásica simbiosis de narración y diálogos, los cuales no por escasos dejan de ser cruciales en el texto, pues algunos contienen su médula emotiva al tratarse de desafíos de Villa típicos del valiente clásico y constituir así un eslabón en contenido y forma que vincula el corrido primigenio con el revolucionario en una clara continuidad; de hecho, la estrofa “Gritaba Francisco Villa:/“¿Dónde te hallas, Argumedo?/¿Por qué no sales al frente,/tú que nunca tienes miedo?” no sólo suele citarse como ejemplo de la expresión tradicional del motivo del desafío, sino que es una de las más conocidas y representativas del género en toda su historia, habiendo incluso generado otras estrofas inspiradas en ella.

Como queriendo contradecir esta última afirmación, la versión fonográfica transcrita no la incluye, seguramente porque, ante la reducción que impone el formato, se ha optado por suprimir los diálogos<sup>56</sup>, trasladándose el contenido de desafío burlón a la invectiva del narrador contra Huerta, de todos modos tan célebre y citada como la de Villa contra Argumedo. Por lo demás, nótese que en el acortamiento de 22 estrofas a 9 el *recreador*, que firma por cierto el corrido, reproduce 7 de la 1ª versión sin apenas variaciones (sólo cambia “el General” por “Pancho Villa” y los 2 últimos versos de la estrofa que principia “las calles de Zacatecas”), aportando su ingenio nada más en la presentación de estrofa única, donde reduce la datación a un verso, introduce el original “hablo con los más presentes”, suerte de llamada de atención, y un resumen distinto al del texto madre, y en la última estrofa de coda, en la que recupera el verso formulario de despedida acompañado del supletorio lírico (“ya con esta me despido/con una flor de violeta”) y cierra con un nuevo resumen. En la selección que hace en la intriga suprime, como decía, el diálogo, y varias escenas del transcurso de la acción bélica, dejando 5 estrofas narrativas, las 3 primeras de los preparativos dirigidos por Villa, que realzan su figura, la que menciona el asalto al cerro de La Bufa y la tremendista de los efectos de la toma de la ciudad, elidiendo el relato de la acción en sí para concluir con una coda triestrófica que consta de la despedida al lugar con apunte subjetivo crítico, del mentado desplante a Huerta y la despedida con resumen de su cuño, de todo lo cual resulta un refuerzo del propósito propagandístico y los enunciados subjetivos frente a la narración noticiaria, aunque la preservación fiel del original en casi todo el texto revela respeto a la tradición, así como la calidad de la versión madre para representarla.

---

<sup>56</sup> A excepción de los versos donde Villa da la consigna para iniciar el ataque, que sin embargo ni Mendoza ni Hernández marcan como estilo directo en sus transcripciones, siendo una opción mía en el entendido de que, al menos en la 1ª versión, parece lo más natural considerarlos un parlamento de Villa introducido por el típico verso con verbo *dicendi*, que desaparece en la 2ª tal vez con la intención, en efecto, de suprimir la forma dialogada, si bien la he mantenido porque la estrofa carece de otro modo de lógica gramatical y albergaría una frase única encabalgada que no encaja con el estilo sintáctico ni del texto primigenio ni de la misma recreación, donde sólo en la célebre estrofa subjetiva y metanarrativa de insulto a Huerta se rompe la unidad del doble octosílabo con una proposición única.

## 20. “La persecución de Villa” (ca. 1917) [Paredes, 1976: 89-90]

Nuestro México, febrero veintitrés, / dejó Carranza pasar americanos,  
diez mil soldados, seiscientos aeroplanos, / buscando a Villa, queriéndolo matar.

Don Venustiano les dice: “Que avancen; / si son valientes y lo quieren perseguir,  
les doy permiso que sigan adelante / *pa* que se enseñen también a morir”.

Comenzaron a echar expediciones / y Pancho Villa también se transformó,  
muy vestido de soldado americano / en las barbas de Pershing se rió.

Cuando vieron plantar la bandera / y las estrellas que Villa les pintó,  
se dejaron caer los aeroplanos / y Pancho Villa prisioneros los tomó.

Cuando llegaron a México estos gringos / buscaban pan y galletas con jamón,  
y la raza, que estaba muy enojada, / lo que les dieron fueron balas de cañón.

Pobrecitos de los americanos, / pues a sollozos comienzan a llorar,  
con dos horas que tenían de combate, / a su país se querían regresar.

Los de a caballo ya no se podían sentar / y los de pie ya no podían caminar,  
y Pancho Villa les pasa en su aeroplano / y desde arriba les dice: “¡Goodbye!”

Ya Pancho Villa no monta a caballo, / pues eso ya no se usa por allá,  
Francisco Villa es dueño de aeroplanos / y los *arrenda* con gran comodidad.

Toda la gente de la Ciudad de Juárez, / toda la gente asombrada se quedó  
de ver tanto soldado americano / que Pancho Villa en los postes colgó.

Y entonces Pershing recibió el mensaje / que en Carrizales doscientos le mató,  
que le agradezca también a Carranza / los prisioneros, él fue el que los salvó.

Pues ¿qué creían estos *rinches* tan cobardes, / qué combatir era un baile de *carquis*?  
Con la cara toda llena de vergüenza / se regresaron otra vez a su país.

¿Pues no sabían estos gringos tan patones / con Pancho Villa no habían de poder?  
Francisco Villa se encuentra en Carrizales, / si acaso gustan, lo pueden ir a ver.

### 2ª versión [Mendoza, 1954: 60-2]

Patria México, febrero veintitrés, / dejó Carranza pasar americanos:  
dos mil soldados, doscientos aeroplanos, / buscando a Villa, queriéndolo matar.

Después Carranza les dijo afanoso: / “Si son valientes y lo quieren combatir,  
concedido, les doy permiso, / para que así se enseñen a morir”.

Comenzaron a echar expediciones, / los aeroplanos comenzaron a volar  
por distintas y varias direcciones / buscando a Villa, queriéndolo matar.

Los soldados que vinieron desde Texas / a Pancho Villa no podían encontrar;  
muy fastidiados de ocho horas de camino, / los pobrecitos se querían regresar.

Los de a caballo ya no se podían sentar, / mas los de pie no podían caminar,  
entonces Villa les pasa en su aeroplano / y desde arriba les dijo: “*Gud bay*”.

Cuando supieron que Villa ya era muerto, / todos gritaban henchidos de furor:  
“Ahora sí, queridos compañeros, / vamos a Texas cubiertos con honor”.

Mas no sabían que Villa estaba vivo / y que con él nunca iban a poder;  
si querían hacer una visita, / hasta la sierra lo podían ir a ver.

Comenzaron a lanzar sus aeroplanos, / entonces Villa un buen plan les estudió:  
se vistió de soldado americano / y a sus tropas también las transformó.

Mas cuando vieron los gringos las banderas / con muchas barras que Villa les pintó,  
se bajaron con todo y aeroplanos / y Pancho Villa prisioneros los tomó.

Toda la gente de Chihuahua y Ciudad Juárez / muy asombrada y asustada se quedó  
sólo de ver tanto gringo y carrancista / que Pancho Villa sin orejas los dejó.

¿Qué pensarían los bolillos tan patones, / que con cañones nos iban a asustar?  
Si ellos tienen aviones de a montones, / aquí tenemos lo mero principal.

Todos los gringos pensaban en su alteza / que combatir era un baile de *carquís*,  
y con su cara llena de vergüenza / se regresaron en bolón a su país.

### **3ª versión: “Corrido a Pancho Villa”**

[Hermanos Zaizar, *Cantares de la Revolución*, B1. Peerless, México D. F.]

Hoy nuestro México, febrero veintitrés, / nos mandó Wilson seis mil americanos,  
tres mil caballos, doscientos *aeroplanos*, / buscando a Villa por todo el país.

Y comenzaron a salir expediciones, / los *aeroplanos* comenzaron a volar  
por distintas y varias direcciones / buscando a Villa, queriéndolo tronar.

Francisco Villa por todos los caminos / ponía una tumba diciendo “aquí está ya  
el valiente, el valiente Pancho Villa”, / por eso nunca lo podían encontrar.

¿Qué pensarían, ay, los americanos / que nuestro suelo pretenden conquistar?  
Si ellos tienen muchísimos cañones, / los mexicanos tienen lo principal.

Los de a caballo no se podían sentar / y los de a pie no podían caminar,  
Pancho Villa les pasa en *aeroplano* / y desde arriba les dice “*Goodbye*”.

Cuando llegaron los vecinos a Chihuahua, / en las afueras del pueblo de Parral,  
Pancho Villa les puso una emboscada / de la que ni uno se pudo escapar.

Se los llevaron al desierto de Chihuahua, / los encerraron allá en El Carrizal,  
a los vecinos les puso Pancho Villa / la paliza más fenomenal.

¿Qué pensarían, ay, los americanos, / que combatir era un baile de *carquís*?  
Con la cara cubierta de vergüenza / se tuvieron que volver a su país.

Yo soy nacido en las sierras de Chihuahua, / soy el soldado más fiel del batallón:  
¡Viva Villa, que vivan sus Dorados, / y que viva la Revolución!

Estamos probablemente ante el corrido de tema revolucionario bélico más célebre y difundido, como se desprende del hecho de que existan versiones orales, impresas y fonográficas –lo cual destaca G. Hernández ya en el título de su artículo dedicado específicamente al texto–, de la profusión de estas últimas en numerosas grabaciones, y de la variedad de títulos que le han dado, “como *La expedición punitiva*, *La persecución de Villa*, *Nuestro México, febrero 23*, *Pancho Villa y Carranza*, o simplemente *La Punitiva*” [Hernández, 1986: 50], a los que se suma el de la versión aquí transcrita, “Corrido a Pancho Villa”, variedad indicativa de la intensa recepción del original. Sin embargo, la recolección oral de algunas versiones no significa que el primer texto fuera tradicional surgido de la oralidad, ya que, si “poseen indicios de haber sufrido un proceso de oralización, su composición revela un origen literario, como lo demuestra el empleo de versos dodecasílabos cuya rima es ocasionalmente ABAB en contraste con la tradicional métrica octosilábica con rima ABCB” [Ibíd.: 54], y los demás aspectos formales. Por ello, discrepo de la estimación del erudito de que “la hoja suelta reeditada por Mendoza parece ser producto de una impresión tardía y no muy distante cronológicamente de las otras variantes [versiones]” [Ibíd.: 52], pues, a pesar de que las dos discográficas que ofrece datan ambas de 1929<sup>57</sup>, poco más de un decenio después de los hechos narrados (1917), la hoja suelta se debe al editor E. Guerrero, activo particularmente en los años diez y veinte, lo cual, sumado a la importancia de la gesta de Villa para el sentir nacional y el criterio comercial de editar piezas de interés noticiero y propagandístico de actualidad, lleva a suponer que la hoja suelta contiene el texto primigenio o una recreación inmediata de éste, compuesto con toda probabilidad antes de 1920, cuando no el mismo 1917.

---

<sup>57</sup> Grabadas en El Paso y Dallas (Texas) respectivamente con unos meses de distancia y tituladas “La punitiva” y “Pancho Villa y Carranza”, son por cierto más largas que la oral y la impresa, ambas de 12 estrofas, mientras que la primera abarca 14 y la segunda 20, lo cual se debe a que su temprana edición fonográfica supone el registro en dos caras de un disco sencillo, no existiendo la restricción espacial propia del posterior formato usual del LP. Con todo, la primera apenas difiere de la oral y la de hoja suelta, siendo las estrofas adicionales ampliaciones o reformulaciones de contenidos ya presentes en éstas; en cambio, la mayor extensión de la segunda obedece al denso desarrollo de la cuestión política subyacente a la intervención de EE.UU., la pugna entre Villa y Carranza, como refleja su título. A pesar del interés de estas estrofas, la similitud en el resto del contenido en las 4 versiones del *corpus* de Hernández me han llevado a elegir como muestra discográfica una muy posterior [1965], donde hay de un lado variantes de contenido más marcadas y, de otro, puede escrutarse el proceso de reducción típico del formato fonográfico, más interesante formalmente.



El contexto ideológico del corrido tiene tres elementos clave: Primero, la exaltación de Villa como héroe esencial de la Revolución, que Hernández confirma en su edición y cuadernillo adjunto a *The Mexican Revolution* [1996], que contiene 4 CD con grabaciones históricas de corridos, uno de los cuales dedica por entero al “ciclo de Villa” en tanto que personaje estelar. Segundo, esta hazaña suya tiene el valor adicional de ser la única victoria militar de México sobre EE.UU., con lo que ello implica a efectos de orgullo patrio, siendo la principal razón de la preeminencia de la pieza entre las de asunto bélico revolucionario. Y tercero, la *expedición punitiva* dirigida por el general Pershing contra Villa, que se prolongó infructuosamente de marzo de 1916 a febrero de 1917, respondía a la breve incursión previa del caudillo en EE.UU. como represalia al reconocimiento de Carranza por el gobierno americano, y fue tolerada, si no instigada, por el mismo Carranza, dato que apuntan las versiones 1ª y 2ª y una de las discográficas de Hernández (“dejó Carranza pasar americanos”), mientras que la 3ª lo omite (“nos mandó Wilson seis mil americanos”), y la otra discográfica que aporta el estudioso hace del conflicto entre los líderes mexicanos el asunto central –sin renunciar a la exaltación nacionalista y la crítica a EE.UU.–, tergiversando los hechos en favor de Carranza (“Pancho Villa y Carranza se unieron/algunas tropas para la intervención;/don Venustiano les manda un telegrama/para ponerse a la disposición”)<sup>58</sup>; así, aunque sea sólo en un detalle en apariencia secundario, el cotejo ilustra el hecho de que ya entre las versiones de un mismo texto hay diferencias de postura ideológica en los temas revolucionarios, acentuadas como se dijo cuando se componen no ya versiones, sino corridos distintos acerca de un mismo acontecimiento.

Mas de la comparación entre nuestras versiones se desprenden no sólo matices ideológicos. Cotejando la oral y la impresa, ambas de 12 estrofas, se

---

<sup>58</sup> Como se ve, la versión impresa es más explícita aún al vincular a *gringos* y *carrancistas* en su 10ª estrofa, lo cual es muy notable teniendo en cuenta que los editores de hoja suelta no se caracterizan precisamente por atentar contra el orden establecido, y que era Carranza quien ostentaba el poder en la capital los años en que hubo de publicarse el texto, a menos que Hernández esté en lo cierto y éste apareciera después de 1920, cuando murió Carranza. De otro lado, nótese que la versión oral también incide, más veladamente, en la cuestión en su 10ª estrofa, donde por el telegrama de Villa a Pershing se sabe que Carranza intercede por los prisioneros estadounidenses, lo que en otro contexto podría interpretarse como un acto magnánimo, pero en éste de conflicto sobre todo identitario sabe un tanto a traición.

observa que 9 son semejantes en contenido; de las 3 que difieren, tomando primero la oral, una (5ª) redundante en la burla al enemigo derrotado, otra (10ª) se refiere al telegrama recién comentado en nota, y la tercera (8ª) incluye una sorprendente e inverosímil caracterización de Villa como dueño y arrendador de aviones, desarrollo de la simple mención novelesca de la versión impresa de que sobrevuela al enemigo, y que refleja tal vez su autoría chicana (la recoge Paredes en Texas), cuyo recreador, imbuido del espíritu capitalista, añade a la figura mítica de Villa este rasgo empresarial<sup>59</sup>. De las estrofas diferentes del texto impreso, una (3ª) subraya precisamente el empleo de aviación por parte americana, lo que acaso explica la mención a la pasada aérea de Villa, para ponerlo a la altura del invasor en medios, posibilidad poco más verosímil que la del negocio del alquiler; otra (6ª) concede voz a los americanos resaltando el efecto del ardid de Villa; y otra (11ª) enriquece el catálogo de burlas, con sugerencia de la valentía testicular del mexicano. La versión discográfica es muy original, pues en sus 9 estrofas conserva 5 de la impresa, con algún cambio como el apuntado “nos mandó Wilson...”, y aporta 4 nuevas con variaciones sustanciales: en una (3ª) se propone un engaño distinto, que pasa del disfraz –común a las 4 versiones del *corpus* de Hernández– al simulacro de muerte; dos más (6ª-7ª) suponen una ampliación narrativa que refiere una emboscada y un acorralamiento, enriqueciendo el relato a pesar de la mayor brevedad; y la final representa un añadido harto vulgar donde el narrador se convierte en soldado de Villa y da esos vivos tan ajenos al género. En todo caso, lo que sí comparten las tres versiones es la intención propagandística predominante, que se superpone sin duda a la débil noticiera<sup>60</sup> y tiene la vertiente épica de encomio del héroe individual, cuya valentía, tema subyacente, consiste de hecho en astucia, y la identitaria nacionalista; a ella se suman la reprobatoria, vía en negativo de expresión del orgullo nacional que asume al tiempo la actitud desafiante del valiente, y la espectacular, rebosante en el relato novelesco de la estratagema de Villa, el

---

<sup>59</sup> Hernández hace una interesante comparación de las perspectivas –geográficas y por tanto culturales– de las distintas versiones, afirmando que la impresa es del todo mexicana y la oral ambivalente [Ibid.: 52], como se ve en los versos “Nuestro México...” o “se regresaron otra vez a su país”, mirada mexicana que contradice la estrofa de la que hablamos, donde se lee “pues eso ya no se usa por *allá*”, siendo “allá” por fuerza México, donde siempre vivió Villa.

<sup>60</sup> Por ejemplo, nótese que la fecha indicada al principio es la de la retirada de Pershing, y no la de su llegada, como se da a entender.

enjambre de aeroplanos en los años diez del siglo XX, los pesares de los *gringos* y el aura terrible que se confiere al General cuando se le atribuye el colgar o desorejar prisioneros en Ciudad Juárez.

Las versiones difieren poco en la estructuración del contenido, arrancando todas *in media res* aunque con amago de fórmula de datación, de la que bien apunta Hernández su “índole literaria (posiblemente periodística), que sustituye la introducción formulística del año en el corrido tradicional” [1986: 54], y cerrando la oral y la impresa con una glosa crítica y triunfante donde no hay trazas de la coda convencional, mientras que la discográfica introduce la comentada estrofa de aspecto más conclusivo pero igualmente desprovista de fórmulas acreditadas en el lenguaje del género, y mucho menos popular que el remate desafiante de las otras. La intriga es explicativa y está regida por la causalidad, si bien la expresión natural y las variaciones sobre un mismo motivo transmiten la sensación de destellos fragmentarios, reforzada por la inserción de cuñas subjetivas entreveradas y cierto desorden narrativo, sobre todo en la versión impresa, que suele ser, cuando las hay de diversos modos de transmisión, la más clara en cuanto al desarrollo del relato.

En el plano del discurso se aprecian en fin las trazas de “oralización” que señalaba Hernández, que aquí se viene denominando *refolclorización*, en particular en la versión recogida oralmente por Paredes, lo cual es meritorio considerando que el uso del dodecasílabo entorpece el ritmo natural del corrido, aunque también es cierto que, según decía en la introducción teórica, este metro resulta más cómodo para los rapsodas que el endecasílabo o el tridecasílabo merced a la posibilidad de marcar pausas de hemistiquio y crear así subunidades sintácticas armoniosas; sea como fuere, y no sin antes decir que el recurso al encabalgamiento y la subordinación no llega a ser abusivo en ninguna versión, al menos teniendo en cuenta que se parte de una pieza de estilo vulgar, y que todas comparten opciones sintácticas de raíz folclórica como la enumeración de la primera estrofa o la antítesis paralela “los de a caballo ya no se podían sentar/y los de a pie ya no podían caminar”, la voluntad del recreador oral de conferir al texto un ritmo tradicional es obvia en el empleo de la anáfora, p. e. en la estrofa de la última cita, en el “pues” inicial de las dos finales o en la también citada del telegrama (“que en Carrizales [...],/que le agradezca”), como lo es en la versión discográfica cierto apego a

la yuxtaposición: “se los llevaron al desierto de Chihuahua,/los encerraron allá en El Carrizal,/a los vecinos les puso Pancho Villa/la paliza más fenomenal”. Fuera del ámbito sintáctico se hace en cambio difícil encontrar muestras de *oralización*, por la práctica ausencia de diálogos (presentes sólo en el inicial parlamento de Carranza de las versiones 1ª y 2ª, el “*goodbye*” de Villa y, en la versión impresa contradiciendo la tendencia recién apuntada, los 2 versos puestos en boca de los invasores), a los que superan cuantitativamente los apuntes metanarrativos, así como la de fórmulas narrativas acreditadas en la tradición léxica del género, de las que sólo hallamos la exclamativa “qué pensarían”, que se remonta ya a “*Kiansis*”, recuérdese, y cuya omisión en la versión oral vuelve a desbaratar el intento de asentar una mayor propensión en ésta al estilo folclórico. No obstante, en el lenguaje sí debe reconocerse la abundancia de expresiones populares, salvo tal vez en la 3ª versión, las cuales compensan el corsé del dodecasílabo, el tenor expositivo que se filtra incluso en los segmentos diegéticos, propio de una crónica baladística de fin proselitista y vocación de alcance masivo, y los clichés y frases hechas, que también se dan pero en llamativa minoría; entre los múltiples ejemplos, que marcan distancia con el estilo grandilocuente de “La muerte de Madero” y explican la fortuna de esta pieza de alma vulgar en la trasmisión oral primaria y fonográfica, cabe apuntar “pa’ que se enseñen también a morir”, “muy vestido de soldado americano”, “que Villa les pintó”, “se dejaron caer los aeroplanos”, “los de a pie/los de a caballo”, “doscientos les mató”; “un buen plan les estudió”, “con todo y aeroplanos”, “sólo de ver tanto gringo y carrancista/que Pancho Villa sin orejas les dejó”, “¿qué pensarían los bolillos tan patones?”, “aquí tenemos lo mero principal”, “se regresaron en bolón a su país”; “queriéndolo tronar” o “les puso Pancho Villa/la paliza más fenomenal”.

## 21. “El fusilamiento del general Felipe Ángeles” (1919)

[Mendoza, 1954: 169-71]

En mil novecientos veinte, / señores, tengan presente,  
fusilaron en Chihuahua / a un general muy valiente.

En la estación de La Aurora / el valiente general,  
con veinte hombres que traía, / se les paraba formal.

Allí perdió diez dragones / de los veinte que traía,  
y con le resto se fue / por toda la serranía.

De los diez que le quedaban, / cuatro puso de avanzada  
y los puso de vigía / en casa bien emboscada.

La avanzada fue aprehendida / por el jefe Sandoval  
y de allí fue conducida / donde estaba el general.

En el cerro de La Mora / le tocó la mala suerte,  
lo tomaron prisionero, / lo sentenciaron a muerte.

Ángeles mandó un escrito / al Congreso de la Unión,  
a ver si de la alta cámara / alcanzaba salvación.

Pero no le permitieron / por ser un reo militar,  
y dijo a sus compañeros: / “Ya me van a fusilar”.

Cantaba *La Golondrina* / cuando estaba prisionero,  
se acordaba de sus tiempos / de cuando él era artillero.

De artillero comenzó / su carrera militar;  
dentro de poquito tiempo / llegó a ser un general.

El reloj marca sus horas, / se llega la ejecución:  
“Preparen muy bien sus armas / y tírenme al corazón”.

“Yo no soy de los cobardes / que le temen a la muerte;  
la muerte no mata a nadie, / la matadora es la suerte”.

“Yo no soy de los cobardes / que manifiestan tristeza;  
a los hombres como yo / no se les da en la cabeza”.

Ya con ésta me despido / por las hojas de un nogal,  
fusilaron en Chihuahua / un valiente general.

## 2ª versión: “El general Felipe Ángeles” [Avitia, 1997, III: 118-9]

Todo México ha tenido / un gesto de compasión,  
al saber que estaba preso / un jefe de la reacción.

Ángeles era querido / por su proceder honrado,  
pues nunca manchó su nombre / con ningún acto malvado.

En Balleza, de Chihuahua, / y muy cerca de Parral,  
fue aprehendido don Felipe / por el jefe Sandoval.

Lo llevaron con escolta / para Chihuahua muy luego,  
y condenado fue a muerte / sin que le valiera un ruego.

El Consejo presidiólo / el general don Gabriel  
Gavira, y fue reunido / por orden del gran cuartel.

En el Teatro de los Héroes / se reunió el gran tribunal,  
donde se jugó la vida / el sentido general.

Pobrecito don Felipe, / mejor le hubiera valido  
estarse en Texas tranquilo / o haber pegado un volido.

En México no prospera / ninguna revolución,  
porque el pueblo está cansado / y prefiere que haya unión.

El respeto a los gobiernos / debe ser bien comprendido,  
que si un gobernante es malo, / la opinión lo ha maldecido.

Y al terminar su periodo, / si obró con torpe cautela,  
despreciado morirá / sin merecer una vela.

Felipe Ángeles nació / en Molango, por Pachuca,  
y en la Escuela Militar / desde niño bien se educa.

Por su ciencia y su valer / ascendió hasta general  
y sirvió bien al Gobierno, / distinguiéndose por leal.

Madero lo quiso mucho / y con Huerta se enfrentó,  
cuando éste, con vil astucia, / al Gobierno traicionó.

Más tarde se unió con Villa / para batir al traidor,  
y desde entonces fue aliado, / combatiendo con honor.

Cuando Villa, disgustado, / contra Carranza se alzó,  
Ángeles fue al extranjero, / de la lucha se alejó.

Los emigrados de Texas / lo animaron a volver,  
y en conferencia con Villa / se dejó al fin convencer.

Pisó tierra mexicana / y combatió con denuedo,  
pero su suerte fue adversa, / aunque nunca tuvo miedo.

Perseguido por doquier / y ya sin más esperanza,  
en el rancho del Olivo / cayó en manos de Carranza.

A las seis de la mañana / del veintiséis de noviembre  
Ángeles fue fusilado, / en el año diecinueve.

En un patio del cuartel / del Veintiuno Batallón  
pasó la terrible escena / de reciente ejecución.

Ángeles pasó la noche / en continua agitación,  
esperando la mañana, / haciendo su confesión.

Dejó la capilla erguido / sin asomos de temor  
con una muy fuerte escolta / que admiraba su valor.

Pidió un favor al jefe / del trágico pelotón:  
que él diera la voz de fuego / en la triste ejecución.

Siguió nutrida descarga / a la voz que pronunció,  
y Ángeles cayó de bruces, / pero luego no murió.

Los intestinos de fuera / y en convulsión de agonía,  
recibió el tiro de gracia / que puso fin a sus días.

Así terminó en Chihuahua / tan nombrado general,  
que tuvo tan grande fama / en el mundo por lo leal.

Triste final de esta historia / que hoy acabo de contar,  
que Dios lo tenga en su gloria, / pues ya cesó su penar.

Ya con ésta me despido / con gran tristeza legal,  
que aquí se acaba la historia / del valiente general.

**3ª versión: “Fusilamiento de Felipe Ángeles”** [Hernández, 1996: 53-7]  
(versión fonográfica, 1928: Bernardo San Román y Luis Viera)

Con [Pon] atención y cuidado / les diré lo que ha pasado:  
agarraron prisionero / y a un general afamado.

De artillero comenzó / su carrera militar,  
y al poco tiempo ascendió / a ser un gran general.

Anduvo por dondequiera y / *nadien* le pudo ganar  
por Hidalgo y Ciudad Juárez, / en San José del Parral.

Anduvo por lo extranjero, / se fue para Nueva York,  
se fue a defender la Francia / demostrando su valor.

Ángeles luego pensó / venirse para su patria,  
y al retirar la carrera / irse a la vida privada.

El gobierno comprendió / el mal que había de causar,  
mandó que lo persiguieran / *pa* mandarlo *afusilar*.

En el cerro de La Mora / le tocó la mala suerte,  
lo agarraron prisionero y / lo sentenciaron a muerte.

Ángeles luego pensó: / “Mis planes ya están perdidos,  
pensaba en cada momento / volver a Estados Unidos”.

“Ya se acerca mi retiro, / ya se acerca mi partida,  
denme permiso, señores, / de *escrebirle* a mi familia”.

Se le concedió el permiso y / pues *nadien* se lo negó;  
luego se puso a *escribir*, / toda la noche ocupó.

Cuando acabó de *escrebir* / con todo su corazón,  
ahí les dice a los verdugos: / “Ya estoy en disposición”.

“El *reló* marca las horas, / se acerca mi ejecución”.  
Luego que *vido* las armas, / se le alegró el corazón.

“Ahora, soldados cobardes, / no manifiesten tristeza,  
que a los hombres como yo / no se les da en la cabeza”.

“Aquí está mi corazón / para que lo hagan pedazos,  
porque me sobra el valor / *pa resestir* los balazos”.

“Ahora, soldados cobardes, / no le teman a la muerte;  
la muerte no mata a *nadien*, / la matadora es la suerte”.

Ángeles era muy hombre / y de un valor sin segundo,  
que bien se podía decir / que no había otro en el mundo.

Ángeles era muy hombre / y de un valor verdadero:  
mejor deseaba la muerte / que encontrarse prisionero.

Cantaban las golondrinas / cuando estaba prisionero,  
se acordaba de sus tiempos / cuando andaba de artillero.

El gobierno americano / y la viuda de Madero  
pedía perdón y clemencia / para el pobre prisionero.

Ya con ésta me despido / al pie de un verde granado,  
aquí termina el corrido / de un general afamado.

Este corrido, con el también varias veces citado “Benjamín Argumedo”, es el más representativo de una prominente variedad temática dentro la clase bélica revolucionaria, la del fusilamientos de líderes militares<sup>61</sup>, que Mendoza clasifica en grupo aparte en su antología, y cuya especificidad reside en que, a diferencia de los textos que ensalzan a héroes triunfantes, como los dos últimos analizados, constituye una elegía al caído, lo cual implica que la esencial valentía, tema subyacente, se pondera en la actitud ante la muerte, como sucede en muchos corridos de forajido-rebelde decimonónicos, con los que existe pues un vínculo directo. Por ello, así como la actitud y bravatas de Villa ejemplifican la continuidad del desafío rebelde, las declaraciones de Ángeles ante el pelotón de fusilamiento se hermanan con los desplantes

---

<sup>61</sup> Ángeles es el gran militar de carrera del bando revolucionario; nombrado General por Madero, fue su principal defensor en el Cuartelazo de 1913, evitando la ejecución por su rango y exiliándose en Francia, de donde regresó para sumarse a la lucha contra Huerta bajo el mando de Carranza, quien lo incluyó en su primer gabinete; mas habiendo sido el primer estratega de la División del Norte de Villa en las batallas clave contra Huerta, permaneció fiel a aquél tras la escisión con Carranza, luchando en el noreste del país hasta verse forzado al exilio en EE.UU. en 1915, desde donde ejerció un intenso activismo político crítico con la deriva conservadora de Carranza. De regreso en México en 1918 para combatirlo de nuevo con Villa, diferencias estratégicas provocaron la separación, dirigiéndose Ángeles al norte con una exigua fuerza y siendo apresado, juzgado en consejo de guerra y fusilado por rebelión en Chihuahua en 1919.



temerarios de los primeros héroes corrideros al borde de la muerte. La diferencia repercute levemente en el plano funcional, ya que, si el fin propagandístico sigue prevaleciendo y el noticiario no excede su dimensión instrumental de reforzar el aura de crónica veraz del texto, el reprobatorio desaparece y el espectacular gana peso por el trance que encara el héroe, lo que impone una lógica propensión al sensacionalismo.

Atendiendo al contexto semiótico de la transmisión, importa señalar que la 2ª versión incluida es de hecho un corrido distinto que no coincide en nada con la expresión del contenido de las otras versiones<sup>62</sup>, ni con la ideología más allá del elogio tópico del coraje y honor del hombre de armas, pues, como se aprecia, critica la actitud rebelde y apela a darse por satisfecho con el punto alcanzado por la Revolución, el impuesto por Carranza, desvirtuando la significación ideológica e histórica de Ángeles, fiel hasta la muerte a la más pura línea revolucionaria. Valga así su inclusión para ilustrar –sin proceder a un innecesario análisis– el fenómeno de la creación de múltiples corridos sobre un mismo hecho, particularmente intenso en el periodo revolucionario, así como la lejanía sideral de estas piezas cultas no ya respecto al modelo poético folclórico original, sino a toda composición mínimamente popular en el seno del género, popularidad observable en cambio en las versiones 1ª y 3ª, que comento ya sólo en el terreno formal y estructural del contenido, no precisando los restantes elementos de análisis de apuntes adicionales.

La 1ª versión<sup>63</sup> presenta una estructura considerablemente tradicional, con presentación y coda monoestróficas de canónica expresión formularia (datación, llamada de atención y resumen en la presentación; despedida con verso bucólico supletorio y resumen en la coda), en las que el resumen que corona a ambas es repetición variada y dota al poema de una simetría acorde a la función distributiva de los bloques; la intriga, sin participar de la

---

<sup>62</sup> Avitia incluye, además de este texto –tomado de de María y Campos–, otros dos que, con ser asimismo piezas cultas de difusión impresa, constituyen versiones del tema original por la coincidencia de varios pasajes, lo que permite confirmar que nuestra 2ª versión es un corrido distinto. No he incluido ninguna de las otras en representación de la hoja suelta por su excesiva longitud y escaso interés formal, y porque la versión discográfica ofrecida, grabación temprana en disco sencillo exenta del recorte espacial que devuelve las versiones fonográficas a la brevedad compositiva folclórica, hace las veces de ejemplo de oralidad tanto mixta como mediatizada, bastando así su cotejo con la versión de recolección oral.

<sup>63</sup> Recogida de la oralidad en Michoacán en 1939, es posterior a la grabada en San Antonio (Texas) en 1928, como sucedía con las versiones oral y discográficas del corrido anterior.

fragmentación folclórica, se desarrolla con sobria narratividad a base de escenas sintéticas, sobre todo en la primera secuencia de la captura (estrofas 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>), a la que sigue la de la estancia en prisión (7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>), dividida en 2 escenas, la de la solicitud de perdón y la más subjetiva típica de los pesares y añoranzas del prisionero, seguida a su vez del relato de la ejecución, de intenso efecto actualizador al enunciarse por voz del protagonista, en donde reside la médula emotiva que Paredes identificara en los pasajes similares de “Benjamín Argumedo”. La 3<sup>a</sup> versión tiene asimismo bloques monoestróficos, albergando el inicial las fórmulas de llamada de atención<sup>64</sup> y de resumen, y la coda la convencional combinación de la despedida –con su verso supletorio– y la conclusiva, donde, en lugar de reiterarse el nombre del héroe, se califica a éste con el epíteto corridero “afamado”, opción no menos tradicional que la de la 1<sup>a</sup> versión; la intriga reviste en cambio un estilo más vulgar, al trocarse el relato de la persecución y captura por la biografía historicista abundante en la hoja suelta, sin ir más lejos en el corrido distinto incluido como 2<sup>a</sup> versión<sup>65</sup>, sustituyéndose la carta de solicitud de clemencia<sup>66</sup> por la más sensiblera a la familia, y ampliándose la secuencia de la ejecución con una estrofa adicional de parlamento, que convierte el desplante valeroso casi en una arenga, otras 2 de trillado elogio elegíaco subjetivo, y una última de contenido contextual,

---

<sup>64</sup> Hernández transcribe en el primer verso “con atención y cuidado”, pero, aunque es difícil estar seguros por la mala calidad del registro sonoro, creo más probable que se diga “pon”, pues la llamada de atención se expresa en varios corridos viejos con el verso fijo “señores, pon atención”, con el característico error de concordancia. Otra duda interpretativa es la del canto: en la 1<sup>a</sup> versión se atribuye en singular al personaje (“cantaba”), y el título es, también en singular, “La golondrina”, opción verosímil por tratarse de una célebre canción del siglo XIX de Narciso Serradell, médico y músico activo contra la intervención francesa desterrado por ello a Francia, donde compuso esta pieza que se convirtió en un himno para los exiliados allí, entre quienes se contaría años más tarde el mismo Ángeles; en la 2<sup>a</sup> versión se dice en cambio claramente “cantaban”, y, aunque a veces se llama la canción “Las golondrinas”, y existe otra popular con ese título, el plural del verbo hace más razonable suponer que son los pájaros los que cantan, motivo inveterado del tema del prisionero; la otra hipótesis implicaría el hecho improbable de que alguien (¿los carceleros, un conjunto a los pies de su ventana?) le cantara a Ángeles antes de su ejecución, e incluso la coherente historia de la canción, que encaja con su biografía, parece más rebuscada para un tema popular que el recurso al muy tradicional motivo; avala esta hipótesis otra versión del corrido recogida oralmente (“Volaban las golondrinas,/volaban con mucho esmero,/se acordaba de sus tiempos/de cuando él era artillero” [Hansen, 1959: 212]), donde desaparece el canto pero persiste el motivo bucólico.

<sup>65</sup> Nótese que la opción biográfica conlleva la postura crítica conservadora antes señalada, patente en los versos “el Gobierno comprendió/el mal que había de causar”.

<sup>66</sup> En otras versiones ésta se sustituye por el desafío honorable “Ángeles puso un mensaje/al Congreso de la Unión: /“que si he de ser fusilado/estoy a disposición” [Avitia, 1997, III: 117], o, preservándose los primeros versos, “si he de ser *afusilado*/soy a su disposición” [Paredes, 1976: 95], si bien en la primera citada el héroe escribe luego también a la familia.

aunque no exenta de interés histórico por la prominencia de los valedores; otra diferencia notable es el traslado de la estrofa de las golondrinas y los recuerdos al final de la intriga, donde comparte con la de las intercesiones el carácter póstumo, lo cual entraña la ruptura de la linealidad narrativa, que se cambia por la tendencia vulgar a introducir intervenciones *post mortem* o pasajes narrativos analépticos, como es aquí el caso.

En el discurso, ambas versiones exhiben la natural amalgama de estilo tradicional y popularizante derivada del contexto productivo, que es el de un corrido entre la crónica y la elegía debido en principio a un autor letrado pero conocedor de las formas tradicionales, acentuadas en la recepción popular aunque prevalezca la expresión trillada, sobre todo en la 3ª versión. Así, en la sintaxis se ve el contraste entre el recurso al hipérbato (“de artillero comenzó /su carrera militar”; “a ver si de la alta cámara/alcanzaba salvación”) y alguna frase subordinada, como la de la última cita o la de la estrofa “Ángeles luego pensó/venirse para su patria,/y al retirar la carrera,/irse a la vida privada”, con un ajuste general al doble octosílabo o, en su defecto, una disposición ternaria que favorece la yuxtaposición, p. e., en la lograda estrofa de la aprehensión: “En el cerro de La Mora/le tocó la mala suerte,/lo agarraron prisionero,/lo sentenciaron a muerte”.<sup>67</sup> El 2º verso de esta estrofa es de otro lado la única fórmula narrativa del texto, por lo demás cliché incorporado al acervo léxico del género al cual se suman multitud de frases hechas y modos culteranos que huelga ilustrar, mas compensados en cierta medida con enunciados de sabor popular que, ya provengan del buen hacer imitativo del autor culto o del barniz de los recreadores, evitan que el corrido se convierta en producto masivo estándar, como lo es la 2ª versión transcrita; llamativo al respecto es que la 3ª versión, de lenguaje más vulgar en las estrofas añadidas (“Ángeles era muy hombre...”), abunde en giros de espontánea popularidad: “*pa* mandarlo *afusilar*”, “ahí les dice a los verdugos”, “cuando andaba de artillero”, etc. En los modos de representación, por el contrario, la proporción de pasajes metanarrativos aumenta en esta versión, limitándose

---

<sup>67</sup> La inserción en la 3ª versión de la conjunción “y” en esta estrofa no significa desconfianza en la natural yuxtaposición, debiéndose a su igualmente tradicional uso bien para ajustar el metro, bien como simple coetilla, como es aquí el caso, destinada a conferir fluidez anafórica al relato en verso, recurso empleado en esta versión en varias estrofas, y debido sin duda al formato fonográfico que propicia la *oralización* del discurso.

en la oral prácticamente a los bloques, si bien ambas comparten el tradicional apego a la actualización narrativa por medio del diálogo, que, si confinado salvo algún verso suelto al parlamento terminal del héroe, soporta como se decía la carga semántica esencial, y confiere al texto su prestigio en el género, aun cuando su contenido y estilo no dejen de constituir hallazgos afortunados dentro de una concepción estética sensacionalista de expresión vulgar, con todo siempre más valiosa integrada en el relato dramatizado que desplegada en apostillas previsibles del narrador.

\*\*\*

## 22. “Valentín de la Sierra” (Lidio Pacheco) (1928)

[I. Vázquez y J. de Santiago, 1976: 43-4 –Ángel y J. Manuel Morales]

Voy a cantar unos versos / de un amigo de mi tierra,  
del valiente Valentín / que fue *afusilado* y colgado en la sierra.

Ni me quisiera acordar / si era una tarde de invierno,  
cuando por su mala suerte / cayó Valentín en manos del Gobierno.

En el Arroyo del Fresno / con Valentín se encontraron  
los agraristas del Valle, / le hicieron preguntas, que se lo llevaron.

Se fueron *pa* Huejuquilla, / gente armada no encontraron;  
el pobre de Valentín / se encontraba triste, muy desconsolado.

Se fueron para una fonda / todos juntos a comer,  
todo el Estado Mayor, / Epigmenio, *Chon* Salas, Valentín también.

Se sentaron en la mesa / juntos con el General,  
una vieja lo entregó: / que era de la gente de ese Quintanar.

Le preguntó el General: / “¿Cuánta es la gente que mandas?”  
“La gente está *afortunada*, / son quince soldados del rancho ‘e Los Landa”.

Le preguntó el General / cuánta era la compañía;  
“Son ochocientos soldados / que trae por la sierra Mariano Mejía”.

El General le decía: / “Valentín, di la verdad;  
mira que, si tú me dices, / te doy dos mil pesos y tu libertad”.

El General le decía: / “Yo te concedo el indulto,  
pero me vas a decir / dónde es el Curato y la casa de Justo”.

Le contestó Valentín: / “Eso no puedo decir,  
prefiero el que me maten, / yo por un amigo prefiero morir”.

Lo llevan para la sierra / a hacerle la ejecución;  
“Ya me voy con los del valle, / adiós mis amigos, adiós ya me voy”.

Antes de subir al cerro / Valentín quiso llorar:  
 “¡Madre mía de Guadalupe, / por tu religión me van a matar!”

Al llegar al Charco Largo / le vuelven a preguntar:  
 “¿Quiénes son los levantados / de Higinio Madera y Pedro Quintanar?”

Del pobre de Valentín / un capitán se dolió,  
 lo montaron en un macho / y en él lo llevaron adonde murió.

Muérese este Valentín: / “¡Válgame Dios! ¿’Ora qué hago?”  
 Le contestó este *Chon* Salas: / “Si te quieres ir, ahí está mi caballo”.

Le pusieron una cruz / *pa* no perderlo de vista,  
 para tener un recuerdo, / queridos amigos, de los agraristas.

Vuela, vuela, palomita, / de la torre hasta el fortín;  
 aquí se acaban cantando / versos de *Chon* Salas y de Valentín.

## 2ª versión [Hermanos Zaizar, *Cantares de la Revolución*, B5]

Voy a cantar un corrido / de un amigo de mi tierra,  
 llamábase Valentín, / que fue fusilado y colgado en la sierra.

Ni me quisiera acordar, / era una tarde de invierno  
 cuando por su mala suerte / cayó Valentín en manos del Gobierno.

El Capitán le pregunta: / “¿Cuál es la gente que manda?”  
 “Son ochocientos soldados / que tienen sitiada la hacienda de Holanda”.

El Coronel le decía: / “¿Cuál es la gente que guía?”  
 “Son ochocientos soldados / que trae por la sierra Mariano Mejía”.

Valentín, como era hombre, / ya no les dio más razón:  
 “Yo soy de los meros hombres / que han inventado la Revolución”.

El General le decía: / “Yo te concedo el indulto,  
 pero me vas a decir / cuál es el jurado y la causa que juzgo”.

Valentín le contestó: / “Yo no me quiero indultar,  
 porque yo guardo un agravio/ con ese Serrano y lo quiero vengar”.

Antes de llegar al cerro / Valentín quería llorar:  
 “¡Madre mía de Guadalupe, / por tu religión me van a matar!”

Vuela, vuela, palomita, / párate en ese fortín;  
 éstas son las mañanitas / de un hombre valiente que fue Valentín.

## 3ª versión [Disc. 183, 3 –Garañón (Fdo: Luis Pérez Meza)]

Voy a cantar un corrido / de un amigo de mi tierra  
 llamádose Valentín, / que fue fusilado y colgado en la sierra.

No me quisiera acordar, / era una tarde de invierno  
 cuando por su mala suerte / cayó Valentín en manos del Gobierno.

El Capitán le decía: / “¿Cuál es la gente que guía?”  
“Son ochocientos soldados / que trae por la sierra Mariano Mejía”.

*Valentín de la Sierra fue agarrado por las fuerzas del supremo Gobierno... Ajusticiado por defender al pueblo de México. ¡Que no se les olvide!*

Valentín, como era hombre, / de nada le dio razón:  
“Yo soy de los meros hombres / que han inventado la Revolución”.

Antes de llegar al cerro / Valentín quiso llorar:  
“¡Madre mía de Guadalupe, / por su religión me van a matar!”

Vuela, vuela, palomita, / párate en aquel fortín;  
éstas son las mañanitas / de un hombre valiente que fue Valentín.

Con éste corrido abandonamos ya las muestras de asunto bélico de la etapa revolucionaria, no sin cierto titubeo clasificatorio en la medida en que los hechos narrados se inscriben en la llamada Guerra Cristera (1926-29), de innegable carácter bélico y muy vinculada con la Revolución, pues fue la aplicación y desarrollo legal rigurosos de ciertos artículos de la Constitución revolucionaria de 1917 por el presidente Calles (1924-28) lo que suscitó este conflicto entre el ejército del nuevo Estado laico y la guerrilla de Cristo Rey instigada por la jerarquía eclesiástica, con profunda implicación en ambos bandos de la población civil, que se saldó con más de 200.000 muertos. A pesar de estas dimensiones de guerra abierta, los combatientes cristeros no dejan de pertenecer a fuerzas irregulares, y esto los convierte en forajidos-rebeldes conforme a nuestra concepción temática, tratándose de insurgentes fuera de la ley que combaten al Gobierno por las razones que fueren, y cuyos corridos representan simbólicamente la identidad de comunidades locales ajenas al poder central, siendo su contexto semiótico equivalente al de las composiciones primigenias del género en el siglo XIX.

Pero así como importa no equiparar el corrido del periodo revolucionario, en el que caben todos los tipos y contenidos, con el tema bélico de la Revolución recién examinado en algunas muestras destacadas, tampoco debe asimilarse todo texto de asunto cristero al tema principal del forajido-rebelde ni a su correspondiente estilo folclórico, ya que, como apuntan I. Vázquez y J. de Santiago, “los corridos cristeros que se compusieron a lo largo de la lucha armada fueron los más populares, y por ende los más conocidos e interpretados. Hubo otros compuestos después de los *arreglos*

que adoptaron formas culteranas y fueron escritos por personas preocupadas por hacer propaganda; estos ya no fueron conocidos popularmente ni cantados” [1976: 20]<sup>68</sup>. Ahora bien, según se decía, los corridos de trasfondo histórico cristero que se ajustan a nuestra categoría temática del forajido-rebelde y surgen en un contexto productivo oral popular, son los de expresión más tradicional dentro de dicha categoría en la etapa revolucionaria, y casi de la etapa entera al margen del tema, con permiso de algunos textos de asunto sociolaboral o de sucesos; no en vano el único transcrito completo en la panorámica es “Agripina”, heroína cristera, al que pueden sumarse, junto al que ahora nos ocupa, los muy populares y difundidos “Quirino Navarro” o “Martín Díaz”, entre otros muchos.

“Valentín de la Sierra” es el corrido cristero tradicional de forajido-rebelde más conocido, y uno de las piezas más célebres de la historia del género<sup>69</sup>. Sin embargo, su condición de muestra ejemplar es problemática, pues, de un lado, es casi el único de la nómina gloriosa de corridos que no se pliega a la prosodia paradigmática, y, de otro, comparte con “Cananea” no sólo el hecho de que su versión más difundida sea la discográfica acortada, lo cual sucede con muchas piezas, sino también la circunstancia de que el recorte comercial discográfico desvirtúa nuestro conocimiento del original, no tanto de la forma como de su referente real, y así de su significación. Avitia, nutriéndose de varias fuentes de primera mano<sup>70</sup>, dilucida la biografía del héroe, el contexto histórico y geográfico, y los detalles del suceso cantado [1997a: 77-9]:

Valentín Ávila Ramírez, oriundo de San Cayetano y vecino de la hacienda de Los Landa, municipio de Huejuquilla, Jalisco, fue un cabecilla cristero que actuó bajo las órdenes del general zacatecano Pedro Quintanar. [...]

---

<sup>68</sup> Como muestra de corrido político propagandístico ajeno a la tradición, se incluye más adelante, precisamente, “Aniversario del cierre de iglesias”.

<sup>69</sup> Aparte del criterio (un tanto vago sin refrendo estadístico) de su presencia constante en toda antología impresa o discográfica, por reducida que sea, y del inevitablemente subjetivo de su ubicuidad en el acervo popular general de canciones mexicanas, tanto Vásquez y de Santiago (“es seguramente el corrido cristero más conocido entre nosotros” [Ibíd.: 42]) como Avitia (“tanto el texto como la melodía del corrido de Valentín de la Sierra son de los más famosos de la Rebelión Cristera en México” [1997a: 73]), los únicos que dedican un estudio particularizado a este corrido, se suman a la estimación.

<sup>70</sup> Sobre todo una entrevista al hermano del autor identificado del corrido, paisano y coetáneo de Valentín, y un relato del escritor Antonio Estrada, oriundo de un pueblo vecino e hijo de un líder cristero también coetáneo del héroe, además del cotejo de 3 versiones orales sin duda próximas al original, la 1ª transcrita entre ellas, grabada por los investigadores en la zona e interpretada por un dúo de hermanos músicos no profesionales.

se ganó el mote de Valentín de la Sierra porque desarrolló actividades en la región montañosa entre los estados de Jalisco, Durango y Zacatecas. Ávila prestó servicios como espía, correo y guía de los cristeros, al tiempo que dirigió un pequeño contingente, no mayor de quince personas. [...] al igual que las demás partidas de soldados de Cristo Rey, era enemigo de los agraristas del Valle de Valparaíso, dirigidos por el general regular Alfonso Hernández, el capitán irregular agrarista Epigmenio Talamantes y el coronel irregular agrarista J. Encarnación (Chon) Salas [...] A finales de 1928, los agraristas iniciaron una campaña contra los cristeros de Quintanar, encontrándose con Valentín [...] Talamantes lo integró a su tropa sin sospechar su filiación cristera. Sin embargo, una mujer lo delató [...] interrogado por los jefes [...] sobre los movimientos de las tropas cristeras de Quintanar, Valentín cedió a la presión y proporcionó informes, [...] viendo con ello la oportunidad de cobrarse una afrenta de Ignacio Serrano, otro cabecilla cristero. [...] Antes de fusilar a Valentín, el coronel Salas le ofreció el indulto a cambio de datos sobre el paradero de Justo [...] hombre rico que favorecía la causa cristera [...] También se cuestionó a Valentín sobre la ubicación del curato o lugar donde se realizaban las ceremonias católicas que en esos días eran clandestinas. Valentín se negó a proporcionar esta información [...] En apoyo a esta versión en que Valentín es traidor al movimiento de Cristo Rey, cabe mencionar que los contingentes cristeros de la zona no eran muy numerosos, exceptuado el de Pedro Quintanar [...] Por esta razón, la versión que menciona los contingentes más pequeños es la más creíble.

Como se ve, estamos ante el enésimo ejemplo de la dudosa fiabilidad histórica del género, no tanto porque el texto no sea un testimonio válido, sino porque, según señalara McDowell en apunte reiteradamente aludido, los corridos ofrecen relatos incompletos que implican una audiencia informada, y, en su defecto, exigen una atenta descodificación que pasa por el trabajo de campo en busca de las versiones orales más apegadas al original y su cotejo con los datos históricos, como hace aquí Avitia, en lugar de la aceptación acrítica de las versiones comerciales más accesibles como documentos fehacientes. Pero este caso es especialmente llamativo, porque, al margen de las habituales exageraciones (p. e., el paso de 15 a 800 soldados que habría encabezado Valentín) o errores (el cambio de nombre de la hacienda Los Landa a “Holanda”) en la recepción del original, se da una tergiversación del contenido, pues, antes que de un enfoque hiperbólico de la heroicidad, se trata de su invención, pasándose del tema subyacente de la traición al de la valentía épica.

Pero el cambio no es en el fondo tan radical, por cuanto existen ya en el original elementos a los que puede aferrarse el recreador para llevarlo a cabo, lo cual se debe a que el compositor, Lidio Pacheco, a quien tanto Avitia



como Vásquez y de Santiago identifican como un trovador local paisano de Valentín, y que se declara su amigo desde el principio, atempera el relato de la traición al referir que, tras dar primero información, se niega luego a revelar dónde se practica el culto clandestino y a denunciar al tal Justo<sup>71</sup>, y lo hace enarbolando el leal sacrificio de su vida, lo cual propicia la reconversión del delator en mártir. En el mismo sentido cabe considerar: la estrofa en la que se explica la traición por una rencilla personal (“porque yo guardo un agravio/ con ese Serrano y lo quiero vengar”)<sup>72</sup>, siendo siempre más comprensibles las razones pasionales a la hora de juzgar una falta, máxime en una cultura donde la venganza se promociona aún a costa de cualquier otra regla moral; la escena donde *Chon* Salas, conocido que se apiada de él, le ofrece una fuga que declina, implícitamente; y el motivo de la traición de mujer, eterna justificación de la caída del héroe. Otros contenidos son ambivalentes, en particular el contraste entre los versos donde el narrador se identifica con el héroe o se duele de su destino (“cuando por su mala suerte”; “el pobre de Valentín/se encontraba triste, muy desconsolado”; “muérese<sup>73</sup> este Valentín”; “Valentín quería llorar”<sup>74</sup>) y la sorna con que alude a la cruz plantada tras ejecutarlo, o, sobre todo, la rebaja del protagonismo en la coda, compartido con el misericordioso Salas, tal vez porque el contexto local obliga a Pacheco a no presentar a los mandos agraristas, conocidos del autor y el protagonista, de manera desfavorable. En suma, la evolución semiótica del corrido en sus sucesivas versiones no estriba tanto en el paso inmotivado de la figura del traidor a la del héroe como en el aprovechamiento de los indicios de esta última faceta presentes en el original, que permite así hacer de un rebelde de segunda fila, que no es del todo ni una cosa ni otra, un símbolo cristero.

---

<sup>71</sup> Nótese la absurda recepción de la última estrofa de interrogatorio en nuestra 2ª versión, que se da por cierto también en otra de las 3 orales que incluye Avitia en su estudio, donde “el curato y la casa de Justo” pasan a ser “el jurado y la causa que juzgo”.

<sup>72</sup> Aunque esta estrofa no se halla en nuestra 1ª versión ni en las orales que incluye Avitia, la mención que hace éste de la circunstancia en su contextualización histórica y la tendencia en las versiones discográficas al recorte o la alteración de contenidos, pero no a su añadido original, permiten inferir que se encontraba en el texto primigenio de Pacheco.

<sup>73</sup> Tanto en la transcripción de Vásquez y de Santiago como en las versiones que reproduce Avitia donde aparece este verso se lee “muévase”; sin embargo, escuchando la grabación de los primeros, creo entender “muérese”, lo cual parece más lógico y acorde con lo narrado.

<sup>74</sup> El ejemplo es válido siempre y cuando interpretemos que el sentido de la fórmula es el del sufrimiento del héroe, presente ya en el romance, y no su habitual recepción en el corrido, donde connota la cobardía afeminada de los rivales las más de las veces.

Por otra parte, hay también diferencias de recepción entre las versiones discográficas transcritas, exhibiendo la 2ª, más larga y cercana en el tiempo a la original, mayor proximidad en el contenido, pues recoge las concesiones iniciales de Valentín antes de plantarse (“ya no le dio más razón”) y las justifica, como se ha apuntado, por desavenencias personales, mientras que la 3ª, extraída de un álbum de 2002 incluido en la discografía analítica donde se mezclan clásicos con puros *narcocorridos*, adjudicada por cierto al actor y cantante Luis Pérez Meza, despacha en su esquematismo el vaivén del personaje, al que atribuye un honroso silencio (“de nada le dio razón”) que contradice la delación de los versos anteriores, queriendo convertirlo en un héroe sin fisuras, plano representante de los valores de la valentía, rectitud y rebeldía al Gobierno, en cuyo altar se sacrifica incluso casi la causa cristera, preservada sólo en la invocación de Valentín a la Virgen (“por tu religión me van a matar”) y menos explícita que el desafío precedente con que desprecia el peligro de muerte al tiempo que se dice artífice de la Revolución<sup>75</sup>.

Estructuralmente, la 1ª versión –y las otras dos en su estela– revela un fuerte apego al molde más tradicional del género, enmarcándose la intriga en sendos bloques monoestróficos cuyas fórmulas (incoativa, nominación con caracterización y resumen en la presentación; apóstrofe con verso supletorio bucólico mas sin mensaje, conclusiva y nominación en la coda<sup>76</sup>) sustentan el testimonio popular antes que el noticierismo vulgar, rasgo harto notable si se piensa que la composición data aproximadamente de 1928, teniendo el autor pues muy cerca el imponente modelo cronístico de hoja suelta que prima en el tiempo revolucionario estricto, mas al que sólo concede fuera de los bloques la inclusión de la fórmula de memorabilidad en negativo (“ni me

---

<sup>75</sup> Aunque, aprovechando el prestigio revolucionario, los propagandistas cristeros han hablado de “revolución cristera”, la mención de la Revolución, sin adjetivos, en grabaciones hechas decenios después de los hechos no puede sino sembrar la confusión respecto al sentido de la insurgencia del personaje, confirmándose que el contenido político resulta indiferente en estas recreaciones que han hecho de Valentín un símbolo casi abstracto de la valentía y rebeldía tradicionales.

<sup>76</sup> Las versiones 2ª y 3ª cambian en la fórmula conclusiva los más populares “versos” por las “mañanitas”, adaptando la denominación genérica al contenido de la ejecución, y dotándola de especificidad. Además, junto a la nominación se incluye la caracterización del personaje, subrayándose la valentía viril, que se ha convertido en su seña de identidad póstuma aunque ni Pacheco ni las primeras versiones de su texto la mencionen una sola vez. En este ámbito formulario estructural debe también apuntarse la aparente presencia de una despedida del personaje (“adiós, mis amigos,/adiós, ya me voy”), cuya ubicación *in media res* en lugar de al final la privan no obstante de carácter metanarrativo, siendo un verso narrativo más.

quisiera acordar”) y el mencionado apunte subjetivo jocoso con interpelación al público (“queridos amigos”) de la penúltima estrofa. La intriga se despliega con linealidad causal pero sin propensión explicativa ni alarde de complejidad narrativa; antes bien, la apuesta por la actualización dramatizada del relato y la mención de varios nombres sin contextualizar evocan el desarrollo narrativo de concepción folclórica.

Ésta se refleja asimismo en el plano estilístico, salvo en la inquietante desviación prosódica, que suscita dudas descriptivas: Avitia estima que se trata de *pentetas*, i. e., quintillas de versos de arte menor que albergarían 3 octosílabos y 2 hexasílabos; Vásquez y de Santiago no se pronuncian, pero presentan gráficamente la estrofa también en 5 versos, con la diferencia de que el último mide 3 ó 4 sílabas, a modo de pie quebrado cojo, al carecer de su antecedente simétrico tras el 2º verso; aunque esta opción bien puede obedecer a necesidades espaciales de la impresión, no es descabellado pensar que la idea de Pacheco fuera en efecto alargar el 4º verso de la cuarteta con una suerte de pie quebrado, que no rompe el natural ritmo prosódico popular como lo hacen p. e. los jadeantes endecasílabos de algunos corridos de jactancia culta, prolongando sólo la culminación estrófica musicalmente; otra posibilidad, por la cual me inclino en la transcripción, sería la estrofa de 3 octosílabos y 1 dodecasílabo, con la que se preserva la cuarteta y se evita el hexasílabo, infrecuente en un género donde no caben apenas versos de arte menor distintos del octosílabo, mientras que el decasílabo o el dodecasílabo, y su alternancia con el octosílabo, constituyen las variantes comunes, y las únicas en los textos canónicos con arreglo a los demás rasgos de estilo; la hipótesis se refuerza si se atiende a la rima, propia del paradigma si casan los versos 2º y 4º, e impropia de una alternativa prosódica que desafiara a la cuarteta sin proponer al tiempo una rima más sofisticada que la deslavazada ABCDB; en uno u otro caso, se desemboca en la sugerencia de que Pacheco no incurre en otra *desviación* que la de adornar la cuarteta octosilábica reina de la poesía popular, ya se entienda que lo hace con un asimétrico pie quebrado o con remate de dodecasílabo, respetando en todo caso la rima en los versos pares, por cierto asonante mayoritariamente.

Los demás aspectos estilísticos atestiguan la sabiduría folclórica del autor, cuya sintaxis no se entrega del todo a la subordinación a pesar de que el alargamiento métrico final invite a ello, siendo cuantitativamente pareja a la yuxtaposición y consistiendo en cláusulas temporales y finales precisas para el relato ágil; por su lado, la construcción a base de repeticiones anafóricas y paralelas, unas fijas y otras con variación, es ejemplar del canon discursivo siempre ideal del género, siendo cuantiosas y constantes las muestras: “se fueron *pa*-para”; “le preguntó el General”; “el General le decía”; “cuánta es-  
era”; “son quince-ochocientos soldados”; “le contestó Valentín-este *Chon* Salas”; “*todos* juntos a comer,/todo el Estado Mayor”; “mira que si *tú* me dices /te doy dos mil pesos y *tu* libertad”; “*prefiero* el que me maten,/yo por un amigo *prefiero* morir”. En el léxico, sorprende la relativa escasez de clichés, pudiendo considerarse tales sólo “el pobre de Valentín/se encontraba triste, muy desconsolado” y “yo por un amigo prefiero morir”, si bien la mayoría de las fórmulas, como “ni me quisiera acordar” o las narrativas “por su mala suerte”, “madre mía de Guadalupe” y “¡válgame Dios!” no dejan de ser frases hechas incorporadas al acervo formulario del género, a las que debe sumarse la causal “como era hombre” de las versiones discográficas; en cualquier caso, se observa alguna más tradicional, p. e., la de herencia romancera “Valentín quiso llorar”, que, si mantiene el sentido original de enunciado trágico sobre la situación del héroe, según se apuntaba en nota, pierde su expresión fija habitual (“como queriendo llorar”) y su común ubicación en el complejo de introducción al discurso directo, y la mínima de dimensión morfológica “ese” o “este”, que se da 3 veces en la 1ª versión; en la 2ª y 3ª, nótese además la presencia de “yo soy”, de idéntica función demostrativa enfática, en el verso nuevo de desafío rebelde del héroe valiente remozado; de otra parte, la mayor extensión y frescura de la 1ª propicia el equilibrio léxico, merced a los giros populares que en ella abundan (“la gente está *afortinada*”, “a hacerle la ejecución”, “le pusieron una cruz/*pa* no perderlo de vista”), entre los que cabría incluir “un capitán se dolió”, acepción castellana antigua de *compadecerse* preservada en el habla popular mexicana. En fin, el patrón distributivo de los modos de representación es un factor clave para sopesar la tradicionalidad de este corrido, donde, como se decía respecto al plano semántico-estructural con el que están vinculados, las intervenciones

metanarrativas se limitan a los bloques, la fórmula de memorabilidad y la interpelación a los “queridos amigos” en la estrofa 17ª, consistiendo por lo demás el discurso en la combinación de pasajes diegéticos y miméticos, en la que prevalecen los primeros (38 versos frente a 23 del total de 72); a pesar de ello, de que los diálogos no se introducen formulariamente salvo en el caso, aun heterodoxo, de “Valentín quiso llorar”, y de que se recurre incluso al estilo indirecto (“Le preguntó el General/cuánta era la compañía”), la importancia de la dramatización tanto en el desarrollo de la intriga como en el terreno puramente semántico, donde los parlamentos soportan la carga significativa o médula emotiva, por cierto en todas las versiones, no dejan lugar a dudas sobre la hechura paradigmática tradicional de la pieza en este ámbito, que viene a sumarse a los demás de orden estilístico y estructural, de todo lo cual resulta un corrido-crónica de forajido-rebelde modélico en la forma y el contenido, al que ni siquiera la extravagancia prosódica perturba en su clasicismo.

\*\*\*

### 23. “El Contrabando de El Paso” (1924/5) (Gabriel Jara)

[G. Hernández, 2005: 153-5: grabado por L. Sifuentes/L. Hernández, 1928]

En el día siete de agosto / estábamos desesperados,  
que nos sacaran de El Paso / para *Kiansis* mancornados.

Nos sacaron de la corte / a las ocho de la noche,  
nos llevaron para el *dipo*, / nos montaron en un coche.

Yo dirijo mi mirada / por todita la estación,  
a mi madre idolatrada / pedirle su bendición.

Ni mi madre me esperaba, / ni siquiera mi mujer;  
adiós, todos mis amigos, / ¿cuándo los volveré a ver?

Ya viene silbando el tren, / ya no tardará en llegar,  
les dije a mis compañeros / que no fueran a llorar.

Ya voy a tomar el tren, / me encomiendo a un santo fuerte,  
ya no vuelvo al contrabando / porque tengo mala suerte.

Ya comienza a andar el tren, / a repicar la campana,  
le pregunto a mister Hill / que si vamos a *Lusiana*.

Mister Hill, con su risita, / me contesta: "No señor,  
pasaremos de *Lusiana* / derechito a Leavenworth".

Corre, corre, maquinita, / suéltale todo el vapor,  
anda a dejar los convictos / hasta el plan de Leavenworth.

Yo les digo a mis amigos / que salgan a exp'rimenar,  
que le entren al contrabando, / a ver dónde van a dar.

Les encargo a mis paisanos / que brincan el charco y cerco:  
no se crean de los amigos, / que son cabezas de puerco.

Que por cumplir la palabra, / amigos, en realidad,  
cuando uno se halla en la corte / se olvidan de la amistad.

Yo lo digo con razón, / más de algunos compañeros:  
en la calle son amigos / porque son convenencieros.

Pero de esto no hay cuidado, / ya lo que pasó voló;  
algún día se han de encontrar / donde me encontraba yo.

Es bonito el contrabando, / se gana mucho dinero,  
pero lo que más me puede: / las penas de un prisionero.

Víspera de San Lorenzo, / como a las once del día,  
le pisamos los umbrales / de la penitenciaría.

El que hizo estas mañanitas / le han de otorgar el perdón  
si no están bien corregidas, / pues ésa fue su opinión.

Unos vienen con dos años, / otros con un año un día,  
otros con dieciocho meses / a la penitenciaría.

Ahí te mando, mamacita, / un suspiro y un abrazo,  
aquí dan fin las mañanas / del contrabando de El Paso.

**2ª versión:** Disc. 187, 19 –Los Tigres del Bajío (grabado en 2003).

El diecisiete de agosto / estábamos desesperados,  
que nos sacaran de El Paso / para Kansas mancornados.

Nos sacaron de la corte / a las once de la noche,  
nos llevaron para el *dipo*, / nos subieron en un coche.

Ya viene silbando el tren, / ya repican las campanas,  
le pregunto a mister Hill / que si vamos a *Lusiana*.

Mister Hill, con su risita, / me contesta: "No señor,  
pasaremos por *Lusiana* / derechito a Leavenworth".

Vísperas de San Lorenzo, / como a las once del día,  
le pisamos los *timbrales* / a la penitenciaría.

Unos iban por un año, / otros por un año y días,  
otros por dieciocho meses / a la penitenciaría.

Es bonito el contrabando, / se gana mucho dinero,  
pero lo que más me puede: / las penas de un prisionero.

Ahí te mando, mamacita, / un suspiro y un abrazo,  
éstas son las mañanitas / del contrabando de El Paso.

Junto al insurgente cristero, el otro tipo prominente de forajido-rebelde cantado en el periodo revolucionario es el contrabandista, cuya pertenencia por derecho propio a dicho tipo se acreditó ya al hilo de las observaciones generales de Hobsbawm sobre el bandido y de las específicas sobre el héroe fronterizo en el corrido de Paredes, y cuyo reflejo no sólo en el contenido, sino también en el consiguiente estilo tradicional, se ha constatado en el caso de “Mariano Reséndez”. Aunque éste, como sabemos, es el único corrido de contrabando conservado de la etapa decimonónica, y los conocidos de la revolucionaria tampoco son muy numerosos<sup>77</sup>, huelga subrayar que la amplia representación del subtema en esta antología histórica básica resulta clave al margen de su peso cuantitativo, merced a su primacía absoluta en el *corpus* analítico de nuestra investigación, que nos llevará a establecer el narcotráfico en sus múltiples dimensiones como tema autónomo y principal del corrido discográfico comercial contemporáneo.

Del contenido de las 17 muestras recién computadas en nota que forman el *corpus* del corrido de contrabando en la etapa revolucionaria se desprende que el subtema se divide a su vez en dos clases principales, que marcan la pauta para este tipo de corridos hasta el inicio del periodo actual. La primera, continuadora de “Mariano Reséndez”, es la de los relatos de contrabando en sí, del cruce de la frontera con la carga y la lucha con los guardias fronterizos, cuyo elemento ideológico esencial es el énfasis en el conflicto sociocultural con EE.UU.; esta clase la representa la siguiente muestra incluida, “Los tequileros”. La segunda correspondería al viejo tema o motivo del *lamento del prisionero*, pero con el enfoque particular con que se recibe en el género,

---

<sup>77</sup> Los mencionados por J. C. Ramírez-Pimienta en el único estudio en profundidad sobre el tema del contrabando desde los inicios del género, que ocupa dos capítulos de su libro sobre el narcocorrido [2011: 22-83], ascienden a 14, que incluyen los distintos tipos por su *dirección* (de EE.UU. a México y viceversa) o contenido (alcohol, drogas, otros), a los que se suman otros 3 presentes en las colecciones de Arhoolie Records *The Roots of Narcocorrido* [2004] y *Corridos y tragedias de la frontera* [1994].

señalado a propósito de “Cananea”, que suele consistir en el testimonio de un reo trasladado desde un calabozo o cárcel local a una prisión federal, en el apunte sintético de las circunstancias y causas de su arresto, o en ambos, e incorporar reflexiones sobre el contrabando y otras cuestiones existenciales y éticas vinculadas con su oficio y/o su reclusión; esta línea argumental se halla en la base del enriquecimiento contemporáneo del tema, cuya autonomía e importancia debe mucho a la incorporación, más allá de los relatos de acción, de contenidos expositivos en boca de traficantes que hablan de diversas facetas del *negocio*, como la motivación económica, los riesgos y la exigencia de valentía que conlleva, la corrupción de policía y autoridades, etc. En este sentido, debe recalcar que la ampliación de contenidos –y sus formas correspondientes– no obedece, como pudiera pensarse, a una recuperación del enfoque subjetivo y crítico de la décima ni al ninguneo moderno de la tradición, sino, en gran medida, a la recepción y fértil continuidad dada al modelo argumental que inaugura e inmortaliza una pieza testimonial popular como “El contrabando de El Paso”.

Como muchas muestras de esta antología, la que nos ocupa no sólo es crucial a nuestros ojos literarios en la evolución histórica del género, sino que ha gozado al tiempo del favor popular y comercial. Para decirlo con G. Hernández, cuyo “En busca del autor de ‘El contrabando de El Paso’” es uno de los estudios más apasionantes y hermosos que se hayan hecho sobre un corrido [2005: 139]:

El corrido “El contrabando de El Paso” se ha venido cantando desde hace ochenta años y ha sido uno de los preferidos por varias generaciones de amantes del género en los Estados Unidos y en México. Hoy día forma parte del repertorio de rigor de los músicos que ambulan en las plazas, cantinas y restaurantes, así como de los conjuntos que amenizan fiestas, bailes y conciertos. Una gran variedad de intérpretes lo han grabado a través de los años y frecuentemente se escucha por radio y televisión, habiéndose filmado una cinta cinematográfica inspirada en su título. Dada su longevidad, difusión y popularidad, “El contrabando de El Paso” puede considerarse un clásico dentro del género.

Más allá de la fama sostenida (nótese que la 2ª versión transcrita data de 2003) y multimedia, debe destacarse que este corrido no sólo reviste capital importancia en los aspectos temáticos apuntados, sino también en este mismo terreno contextual semiótico, en lo relativo a la trasmisión y la autoría.



Aunque abarque todas las facetas analíticas, el estudio de Hernández, como anuncia el título, tiene por objeto dar con el autor de la pieza, para lo cual emprende una formidable pesquisa en archivos oficiales que le lleva a localizar los datos del traslado, hecho verídico de 1924; partiendo de la lista de presos y sus expedientes, y contrastando ciertas variables (edad, estado civil, tiempo de condena, antecedentes) con lo referido en el texto, llega a identificar al compositor, Gabriel Jara, eso sí, jugando con una mezcla de método científico y trama policiaca, pues habría bastado la última prueba aportada para identificar sin titubeos a Jara, su correspondencia, que incluye cartas a Leonardo Sifuentes, miembro del dúo Hernández y Sifuentes que grabó la primera versión del texto. Así, “lo más probable es que una vez en Ciudad Juárez [obtuvo la libertad en octubre de 1925], Jara se habrá reunido con su amigo Leonardo Sifuentes y Luis Hernández, ante quienes cantaría el corrido que había compuesto en la prisión. Seguramente esta fue la vía para que el dueto lo integrara a su repertorio y dos años y medio más tarde, en abril de 1928, cruzara la frontera y lo grabara en El Paso para la compañía Víctor” [Ibíd.: 152]. “El contrabando de El Paso” es por tanto el primer clásico del género cuya difusión original se inscribe en la modalidad mediatizada, i. e., que nace para la audiencia ya en disco.

Desde el punto de vista de la recepción, la minuciosa investigación de Hernández revela una singular immediatez de buen número de grabaciones realizadas por distintos intérpretes en EE.UU.: tras la inicial de 1928, existen 2 más ese mismo año (en Chicago y San Antonio) y otras 2 el siguiente (Los Ángeles y Richmond, Indiana), repartidas como se ve a lo largo y ancho del país. Si semejante acogida pudiera pensarse debida al olfato comercial de los músicos, que habrían visto en el vivaz relato y las sentidas reflexiones cierto potencial de cara al público chicano, no deben olvidarse el estado incipiente de la industria discográfica por esos años ni el escaso poder adquisitivo de dicho público, de manera que la aceptación por parte de los intérpretes, antes que al interés comercial, habrá respondido a su juicio favorable de la pieza, y no sólo en términos de contenido sino también de estilo, porque, al igual que el del trovador profesional del siglo XIX, el papel del intérprete fonográfico no se limita a la transmisión pasiva, siendo un aglutinador de ambos tipos de recepción, popular y tradicional, entendida aquélla como la difusión de piezas

con miras comerciales destinadas al gran público, y ésta como la recreación de textos considerados representativos del canon poético del género. Ahora bien, lo esencial es que “El contrabando de El Paso” adquiere consideración canónica habiendo nacido en el medio fonográfico, lo cual significa que éste, a diferencia del impreso que confina salvo excepciones el texto a su fijeza escrita y lo aleja de toda recepción activa, propicia cierta continuidad de la transmisión oral, si no folclórica, al menos genuinamente popular aun dentro de una industria de masas, pues, aunque los cambios en las versiones de un corrido no pasen de variantes léxicas y distributivas del contenido, denotan un diálogo con el texto primigenio y la tradición que representa, generada o renovada ya dentro del contexto productivo discográfico.

De otro lado, la calidad tradicional de “El contrabando de El Paso” no sólo se comprueba en su aceptación por numerosos intérpretes conocedores del paradigma, sino que, como presume P. Sonnichsen, “bien podría ser uno de los primeros corridos en haber trascendido al folclor popular como resultado de sus múltiples grabaciones populares de éxito” [1994: 101]<sup>78</sup>. En efecto, las versiones que ofrecen A. Campa [1946: 104], B. McNeil [1946: 30-2 y 1954a: 153-5, idénticas entre sí] y Paredes [1976: 103-4] son de recolección oral; si, contradiciendo el propósito declarado de aportar cuando sea posible una versión debida a cada una de las vías de transmisión, no se incluye ninguna, ello se debe a que presentan escasas variantes significativas frente a la grabación original, y a que las existentes revelan una recepción individual y meramente mnemotécnica del texto fonográfico por los informantes en lugar de una recreación tradicional en el seno de una comunidad popular<sup>79</sup>, de suerte que, no pudiendo abordar exhaustivamente todas las versiones de un

---

<sup>78</sup> “It could well be one of the first corridos to have entered popular folklore as a result of several successful popular recordings”.

<sup>79</sup> La versión de Paredes tiene 18 estrofas, por 19 de la original, omitiéndose la de la fórmula de referencia poético-genérica, lo cual parece lógico en una recepción popular comunitaria, y dándose por lo demás un cambio de orden de una estrofa y mínimas variantes expresivas. La de McNeil tiene 17, faltando una de las expositivas sobre la mala amistad y la que refiere las condenas de los presos, y alterándose también la ubicación de alguna; en la expresión hay más variantes, cuya métrica defectuosa y torpe sintaxis indican la apuntada recepción mnemotécnica antes que la recreación consciente de una poética genérica. Y lo mismo sucede con la de Campa, que consta de 14 estrofas desordenadas, pues la de despedida es la 9ª, a la que siguen 4 de las expositivas para rematarse con la de referencia poética, ilustrativa del malentendido del contenido primigenio y un pésimo estilo: “Yo dirijo estas mañanas/por no otorgar el perdón,/y no están bien corregidas/por falta de opinión”.

corrido en esta antología que se quería sintética, bastará con examinar la evolución del original en el mismo formato discográfico, y en una versión que sí ostenta variaciones considerables, siquiera sea por su mayor brevedad, que impone una marcada selección del contenido y el consiguiente cambio estructural. Con todo, el paso de la oralidad mediatizada a la primaria es un fenómeno de transmisión notable, pues pone de manifiesto la convivencia natural entre ambas, lo cual no significa que un texto de origen fonográfico, por el simple hecho de serlo, deba entrar en la tradición oral, pero tampoco lo contrario, i. e., que por su sola naturaleza haya de tenerse por un producto decadente, como demuestran este corrido y otros muchos discográficos.

De otra parte aún, la trascendencia de “El contrabando de El Paso” puede ilustrarse también, y con mayor provecho, examinando la huella de su forma y contenido no en sus propias versiones orales o fonográficas sino en otros corridos distintos, también de difusión discográfica. En *Corridos y tragedias de la frontera*, encontramos “Contrabandistas tequileros”, grabado en San Antonio (Texas) en 1930 por el dúo Pedro Rocha y Lupe Martínez, del que se transcriben 11 estrofas de un total de 22 [Arhoolie, 1994: 104-10; CDII, 2]:

En mil *nuevecientos* treinta, / señores, pon atención,  
en la cárcel de Del Río / fue trovada esta canción.

De la cárcel de Del Río / ni me quisiera acordar,  
que el diecisiete de marzo / nos iban a sentenciar.

Nos sacaron de la cárcel / derecho a la calle Real,  
y nos dice El Colorado: / “Ya los voy a retratar”. [...]

Bonita cárcel Del Río, / pero aún no se puede creer:  
son contados los amigos/ que te quieren ir a ver.

Yo les digo a mis amigos / cuando vayan a pasar:  
Fíjense en los denunciante, / no los vayan a entregar. [...]

Pero en eso no hay cuidado, / ya lo que pasó voló;  
por causa de un denunciante, / preso aquí me encuentro yo. [...]

Ya no llores, mamacita, / te llevo en mi corazón,  
por entrarle al contrabando / me lleva la prohibición.

Entiéndanlo, amigos míos, / y pongan mucha atención:  
por andar vendiendo el trago / nos llevan a Leavenworth.

La máquina del S. P. [*Southern Pacific*] / corre con mucha violencia  
y se lleva a los convictos / derecho a la penitencia.

Estos versos son compuestos / por toditos en reunión,  
unos por el contrabando / y otros por la inmigración.

Adiós, mi madre querida, / sólo tú lloras mis penas,  
ya nos llevan prisioneros / mancornados con cadena. [...]

La coincidencia exacta o parcial de la expresión y el contenido en la mitad de las estrofas de este texto no deja lugar a dudas acerca de la impronta de “El contrabando de El Paso” en los corridos discográficos de los años treinta que adoptan la perspectiva del prisionero trasladado, entre los que se cuentan además “El contrabando de San Antonio” y “Nuevo contrabando de San Antonio”, ambos grabados en la ciudad tejana en 1930 por Justo Mireles y Juan Gaytán, siendo éste tal vez el compositor aunque no conste, pues en 1934 firma “El contrabandista”, que Ramírez-Pimienta considera con “Por morfina y cocaína”,<sup>80</sup> compuesto y grabado el mismo año por Manuel Cuellar Valdez, de los primeros *narcocorridos* de la historia<sup>81</sup>. El primero sigue sólo levemente el modelo de “El contrabando de El Paso”, ya que, sin dejar de ser un *lamento*, se centra en la vida previa al arresto además de en éste, y la parte subjetiva incide en el penar carcelario; con todo, las estrofas “Comencé a vender champán,/tequila y vino habanero,/pero es que yo no sabía/lo que sufre un prisionero”; “Y en las celdas más calientes/stuve dos meses y un día;/de allí salí sentenciado/a la penitenciaría” o “mucho cuidado, muchachos, /todito el que sea *bulega*”<sup>82</sup>,/ténganlo por experiencia/que con la Ley no se juega”, portan la huella de nuestro texto. Ésta aumenta en el de Cuellar Valdez, a pesar de que también privilegia los aspectos más sentimentales:

---

<sup>80</sup> Ambos se encuentran en *The Roots of narcocorrido*, pistas 16 a 20 (2 partes cada uno).

<sup>81</sup> Ramírez-Pimienta señala como narcocorrido fundacional “*El Pablote*” (José Rosales, 1931), que narra la muerte de Pablo González, célebre traficante de morfina en Ciudad Juárez con su mujer, Ignacia Jasso *La Nacha*, sobre quien existe incluso un ciclo de corridos, mencionando el estudioso otro de Rosales grabado en 1934, y un tercero cantado por F. Charro Avitia (1950), de Merced Durán. Pero “en su caso no se trataba de un narcotraficante de tantos encarcelado por algún enfrentamiento con las autoridades a quien se le compuso un corrido en la tradición del lamento del prisionero. Los corridos de *El Pablote* son dedicados a alguien que acumuló un gran poder, un verdadero jefe del hampa” [2011: 58-9]. Aunque no pueda detenerme en ellos, cabe apuntar que tanto los de este ciclo como el “Corrido del hampa” (El Paso, 1935; *The Roots of Narcocorrido*, 13), y dedicado a famosos delincuentes de Juárez —entre ellos *El Pablote* y *La Nacha*—, constituyen antecedentes más claros del narcocorrido actual, donde apenas hay lamentos de prisionero al estilo de “El contrabando de El Paso” y en cambio infinidad de biografías de capos que, si relatan enfrentamientos y muertes, no tienen por contexto el cruce fronterizo sino la captura y/o ejecución por la policía en la línea de “Mariano Reséndez”, difiriendo asimismo de la vertiente argumental puramente narrativa que encarna “Los tequileros”.

<sup>82</sup> Españolización coloquial de *bootlegger*, *contrabandista*.

En la cárcel del condado / sacaron una cadena,  
eran puros prisioneros / que iban a sufrir su pena.

Fue el veintitrés de octubre, / como a las ocho serían,  
llevan veintiséis convictos / a la penitenciaría. [...]

Qué triste es ir *pa* el tren / cuando ya se iba a arrancar,  
qué tristes iban los presos, / daban ganas de llorar.

Rechinaron las manecas / y la campana sonó,  
y entre ruido de cadenas / un gemido se escuchó.

Por morfina y cocaína, / por mariguana y licor,  
están poniendo su tiempo / muchos allá en Leavenworth.

Si, como acaba de anotarse, el modelo del *lamento* según lo establece “El contrabando de El Paso” pierde su prestigio e influjo en la etapa siguiente del género y la contemporánea estudiada, ello se debe al fin de la prohibición en 1935: los forajidos-rebeldes cantados desde entonces, especialmente a partir de 1970, no serán ya por lo común contrabandistas de a pie sino líderes de organizaciones delictivas, o, si acaso, héroes que simbolizan el conflicto intercultural y por tanto triunfan o mueren en la lucha sin arrepentirse jamás, de manera que el relato de una reclusión quejumbrosa no cabe en el abanico argumental del tema, apareciendo la cárcel sólo como escenario de alguna fuga memorable. Sin embargo, hay una excepción clave a esta tendencia, a saber, el primer corrido del decano de los grandes compositores actuales, Paulino Vargas, quien compone en su juventud “Contrabando de Juárez” (1955) inspirándose a todas luces en “El contrabando de El Paso”, al extremo de que varias grabaciones recientes de su pieza llevan el título de esta última; dado que la de Vargas se incluye y analiza en su selección antológica, valga su mención aquí como una última muestra del ascendiente de “El contrabando de El Paso”.

El corrido presenta notable riqueza y complejidad en los planos funcional e ideológico a pesar del carácter popular de su autor. La intención noticiara se manifiesta en el relato preciso del traslado, en el que se mencionan horas, lugares, el recorrido y las condenas de los prisioneros. El realismo narrativo aparece salpicado de apuntes sensibles de función espectacular, presentes desde la primera estrofa, donde se pinta dramáticamente cómo los presos salen esposados de dos en dos como reses mancornadas, i. e., atadas de los

cuernos para que marchen juntas, y de obvia intensidad en las siguientes, que expresan la tópica soledad del héroe, a quien no van a despedir amigos ni familiares, si bien asume a continuación, como indica Hernández, cierto liderazgo cuando aconseja a los compañeros contener el llanto, lo cual no le impide rematar la estampa desoladora con la invocación religiosa del verso, de estimable belleza, “me encomiendo a un santo fuerte”. Pero estos pasajes contribuyen asimismo a transmitir el designio propagandístico de elogio del héroe, quien, aunque derrotado y melancólico, se hace fuerte con su santo y contra el llanto, y le pregunta al jefe policial por el recorrido, alejándose de la imagen sumisa que ofrecía el grupo de presos al principio. Además de en la sutil dimensión heroica, el proselitismo se encuentra en la advertencia a los amigos de no caer en el contrabando, cuyo aparente tenor moralista, que convertiría al texto en ejemplo, matiza Hernández al considerar que hay en ella tanto de bravata orgullosa como de moraleja: “Adhiriéndose a la tradición de incluir un mensaje moralizante o censurando el mal comportamiento, el compositor increpa a quienes desconocen el contrabando, advirtiéndoles de los riesgos que entraña este oficio. La observación sirve, a la vez, para justificar su papel como perito en cuestiones carcelarias”, y por ello, “el tono empleado mezcla jactancia y resignación ante la realidad” [2005: 143]. Ramírez-Pimienta va más allá cuando afirma que esa postura refleja un “falso arrepentimiento”, pues “el corridista hace votos de abandonar el contrabando no porque se arrepienta de sus acciones, sino porque tuvo mala suerte” [2011: 37], afirmación que refrenda el elogio formulario “es bonito el contrabando”, a cuyas ventajas económicas renuncia el narrador sólo por “las penas del prisionero”, sin hacer ascos morales a la actividad; huelga decir que tanto la falta de arrepentimiento como la ponderación del contrabando en términos socioeconómicos libres de puritanismo se erigen en constantes ideológicas del *narcocorrido*. En cualquier caso, el grueso del contenido ético del texto se viste funcionalmente de reprobación, pudiendo incluso afirmarse que el tema subyacente es la traición, en su variante de falsa amistad, cuya denuncia ocupa 4 estrofas de las 7 subjetivas (sin contar los bloques), en la cuales alcanza su cota el tono de máxima moral; otro aspecto ideológico que se expresa también de modo reprobatorio es el del conflicto de identidades, no obstante sólo identificable en la “risita” del agente americano, que sugiere

cierta malevolencia, si bien el apunte es demasiado vago y breve para poder considerar el choque identitario entre las claves del corrido, pues nada habría impedido al autor explayarse en su crítica a los gringos como lo hace con los malos amigos, ni calificar al agente más severamente, a quien trata empero de “*mister*”, equivalente al respetuoso “don”; se confirma así que la subclase argumental del prisionero dentro de los temas de contrabando, a diferencia de la narrativa del paso fronterizo, no se detiene particularmente en el choque intercultural, y ello a pesar de que se crean y difunden en EE.UU. y tienen por antagonista natural del héroe a la policía estadounidense. Un último elemento ideológico digno de mención es la distinta relación que tiene el narrador con madre y esposa, la primera “idolatrada” y destinataria de la despedida con diminutivo cariñoso a pesar de su ausencia en la estación, la segunda mencionada tan sólo, precisamente, para afearle tal ausencia; Hernández documenta y estudia a fondo la cuestión indicando que Gabriel Jara, profuso redactor de cartas desde la cárcel, no envía ninguna a su mujer, mientras que sólo en los primeros meses escribe 50 a su madre, a quien designa además como persona de contacto en caso de emergencia, según consta en la ficha policial; aunque (agregando otros elementos de juicio como la presunción de que el padre no vive o Jara no tiene relación con él, y su condición de hijo único) el estudioso hace un convincente retrato edípico en clave individual, el trato severo a la esposa y el amor incondicional a la madre representan, como se dijo en el capítulo sobre los valores en el género de la incisiva mano de Herrera-Sobek, Garza y otras estudiosas, el patrón de conducta general del héroe del corrido hacia la mujer, producto del entorno sociocultural conservador y machista.

La estructura del contenido revela la voluntad del autor de ajustarse al molde genérico, aunque no cabe esperar una concepción folclórica, que no casa con el meridiano relato lineal, el volumen de tramos expositivos ni la fórmula metanarrativa de referencia genérica indicativa de la conciencia del proceso compositivo. Aun así, la presentación es casi un inicio *in media res* a pesar del amago de datación del primer verso, que funciona en el fondo como fórmula narrativa, al igual que en otros corridos tradicionales, y la coda, de modesta dimensión biestrófica, concede sólo a la modernidad popularizante la indicada fórmula de autorreferencia compositiva, albergando la estrofa final

las más tradicionales: la despedida del narrador-protagonista, que no deja de serlo por su singularidad expresiva, y la conclusiva, que incluye la también tradicional denominación de *mañanas*, por más que el enunciado (“aquí dan fin”) sugiera un alarde culto frente a la más sobria y usual perífrasis “se acaba(n) cantando”, o “se acaba(n)” seguida de la denominación genérica (el corrido, los versos...). Por lo demás, Jara demuestra una lúcida concepción estructural, desarrollando primero la secuencia narrativa completa de los prolegómenos del traslado e insertando luego el tramo expositivo de intriga que cubre la elipsis del viaje en tren, para retomar y culminar el relato en la 16ª estrofa con la llegada a la prisión antes de la coda, entre cuyas 2 estrofas vuelve a insertar un apunte diegético –descriptivo– que no sugiere desorden sino una eficaz pauta combinatoria de narración y exposición metanarrativa.

En el plano del discurso se observa una alternancia análoga de rasgos tradicionales y populares menos paradigmáticos pero que no llegan a caer en lo popularizante, manteniendo la expresión en todo momento, cuando menos, una naturalidad coloquial. En la prosodia, si la rima consonante denota un afán de excelencia estilística, su sencilla presencia en los versos pares y la ausencia de alardes estróficos y métricos, preservándose la cuarteta y el octosílabo preceptivos, dan fe de convencionalismo. Otro tanto sucede en el terreno sintáctico, donde escasean los encabalgamientos entre unidades de doble octosílabo, respondiendo cuando se dan a estrofas de frase completa única en las que la proposición principal y la subordinada hacen las veces de unidad mínima, p. e. en “yo dirijo mi mirada/por todita la estación,/a mi madre idolatrada/pedirle su bendición”; la ruptura de la unidad se produce también en estrofas tripartitas en las antípodas de la complejidad vulgar discursiva, que deparan con su ágil yuxtaposición algunas de las mejores muestras de ritmo folclórico, p. e. “nos sacaron de la corte/a las ocho de la noche,/nos llevaron para el *dipo*,/nos montaron en un coche” o “ya viene silbando el tren,/ya no tardará en llegar/les dije a mis compañeros/que no fueran a llorar”, donde, de no ser por el estilo indirecto, habría una distribución cuatripartita. Al margen de la sintaxis prosódica, las estrofas citadas ostentan recursos sintácticos tradicionales, como la apuntada y muy profusa yuxtaposición y la repetición en todas sus variedades y dimensiones, p. e. la anáfora, apreciable igualmente en las últimas citas y muchas otras estrofas, que llega a abarcar



el primer verso, con variación, dotando de pauta paralela a 3 seguidas (“ya viene silbando el tren”, “ya voy a tomar el tren”, “ya comienza a andar el tren”), o el paralelismo distributivo antitético de “unos vienen con dos años,/ otros con un año un día,/ otros con dieciocho meses/a la penitenciaría”. En el ancho campo léxico encontramos fórmulas canónicas, como las narrativas adverbiales “a las ocho de la noche” y “como a las once del día”, la calificativa “es bonito el contrabando”, e incluso “con su risita”, que escapa a su común dimensión de verso supletorio de introducción al estilo directo pero equivale a la fórmula que éste suele incluir. En el mismo orden cabe considerar las metanarrativas, enunciados asimismo fijos que no por cumplir una función adicional dejan de pertenecer al acervo formulario, y entre las que destacan, además de las de los bloques, el apóstrofe *in media res* con destinatario singular, la locomotora del tren, acorde en su excepcionalidad a la tradición por cuanto se integra en el relato y sustituye el mensaje por una orden de acción, según hemos visto en muestras anteriores, y la despedida “adiós, todos mis amigos”, empleada en el contexto narrativo de la partida en lugar de en la coda como intervención última o póstuma, característica de los lamentos de prisionero en los que el ingreso en la cárcel se equipara a la partida al más allá. Al margen del lenguaje propio de la poética del género, la presencia de clichés (“a mi madre idolatrada/pedirle su bendición”; “pero de eso no hay cuidado”; “le han de otorgar el perdón”) no rivaliza con la mirada de giros coloquiales, que despojan a otros posibles clichés de su vulgaridad (“en la calle son amigos/porque son convenencieros”, “me encomiendo a un santo fuerte”), a los pasajes expositivos de su gravedad engolada (“que le entren al contrabando/a ver dónde van a dar”; “les encargo a mis paisanos/ que brincan el charco y cerco”; “ya lo que pasó, voló”), o reflejan simplemente la inspiración popular de Jara (“suéltale todo el vapor”, “les pisamos los umbrales/de la penitenciaría”). En este ámbito, Hernández apunta “la influencia de formas dialectales y rurales mexicanas que tienden hacia términos o significados arcaicos”, señalando entre otras la metáfora agraria “mancornados” y el matiz semántico de “desesperados”, “faltos de esperanza, sin la acepción moderna que tiende a indicar ‘ansiedad’ o ‘urgencia’”, y, naturalmente, la peculiar recepción de voces inglesas que acostumbran quienes viven en la frontera y/o pasan tiempo en EE.UU., p. e. “*dipo*”, de

*depot*, *almacén*, que se refiere aquí al estacionamiento de las dependencias policiales, “corte” por *juzgado*, el consabido topónimo “*Kiansis*” o la traducción literal de *pigheaded*, *testarudos*, por “cabezas de puerco” [Ibíd.: 143-4], ejemplos a los que puede añadirse “coche”, que no significa *automóvil*, en cuyo caso se habría dicho *carro*, sino *furgón*, de *coach*. El punto de vista narrativo recibe asimismo la lógica atención del investigador, pues el narrador “habla en representación del grupo” al principio del texto (“estábamos desesperados”, “nos llevaron para el *dipo*”), pero “a través de la narración, sin embargo, el ‘yo’ de la voz narrativa domina a la ocasional perspectiva del ‘nosotros’”, y “desde esta posición se dirige al público: ‘les dije a mis compañeros’, ‘yo les digo a mis amigos’” [Ibíd.: 142-3]; la alternancia es muy interesante, ya que si habíamos distinguido la 1ª persona en los textos tradicionales, testimonial, objetiva y representativa del protagonismo colectivo como en los más antiguos analizados “*Kiansis*” y “Los trancoseños”, de la subjetiva propia de los corridos vulgares, como “Rito García”, encontramos aquí la confluencia de ambas, debida a que Jara se acoge de un lado al viejo modelo testimonial narrativo de las vivencias de un grupo, mas no renuncia a la voz personal en los pasajes expositivos que representan la vertiente vulgar inherente al contenido tremendista y moralizador del tema del lamento del prisionero. En fin, la proporción textual de los modos de representación es el rasgo estilístico más distante del modelo poético tradicional, por la práctica ausencia de discurso directo (2½ versos de 76), habiendo optado el autor por el relato sobrio pero sin la actualización que aportan los diálogos, si bien sabe suplirla recurriendo al presente histórico, al estilo indirecto (“les dije a mis compañeros/que no fueran a llorar”, “le pregunto a *mister Hill*/que si vamos a *Lusiana*”) y a elementos formularios técnicamente metanarrativos pero que, a diferencia de los tramos expositivos, se insertan en la narración y contribuyen a actualizarla, como la despedida y el apóstrofe encajados en plena intriga; mas incluso asignando todos estos segmentos a la narración en sentido lato integrada por los pasajes diegéticos y miméticos, ésta se impone sólo levemente a las intervenciones del narrador, que ocupan 8 de las 19 estrofas del texto (10ª-15ª, 17ª y 19ª).

La 2ª versión transcrita refleja, de un lado, el prestigio inagotable de la original, que 75 años después sólo sufre cambios mínimos en la expresión,

sin añadirse o siquiera alterarse estrofas ni contenidos<sup>83</sup>, y de otro, el efecto de *refolclorización* que suscitan las versiones discográficas modernas merced al acortamiento del texto, que, recuérdese, no padecían las primeras grabaciones porque cada tema se registraba por las dos caras de un disco *sencillo*, disponiéndose de unos 10 minutos de espacio temporal, equivalente a un gran número de estrofas. En efecto, el recorte afecta ante todo a las metanarrativas, preservándose sólo 2 de las 8 de la versión madre (ó 10 en un cómputo riguroso), lo cual repercute en el contenido, del que desaparecen el tramo reflexivo sobre los malos amigos y la estrofa de advertencia ejemplar acerca del contrabando (“yo les digo a mis amigos...”), conservándose sólo la más popular que contiene la fórmula “es bonito”, pero también en el estilo, al suprimirse las estrofas con las fórmulas metanarrativas de despedida y apóstrofe enclavadas en la intriga (las 2 que sumarían 10 en rigor) y la de referencia poético-genérica de la coda, donde sólo queda la final de hechura canónica. Por supuesto, la reducción alcanza asimismo a la parte narrativa, con la diferencia de que ello acarrea pérdida de contenidos, principalmente los sensacionalistas (soledad del héroe, pesares de los presos al partir, invocación religiosa y arrepentimiento de aquél), pero apenas de rasgos discursivos, pues del recorte resulta un texto de sucinta y enérgica narración, en la medida en que, si se sacrifica p. e. la serie anafórica de versos que denotan la llegada del tren (nótese que el único conservado se refunde con el 2º de otra estrofa), persisten suficientes repeticiones y paralelismos para conferir al relato una impronta expresiva tradicional; es más, como la rebaja metanarrativa comporta una redistribución de los modos de representación, alcanzando la suma del diegético y el mimético el 75%, y en los demás aspectos de análisis no menguan los elementos tradicionales, manteniéndose junto a la prosodia y la sintaxis del original todas las fórmulas narrativas, los hallazgos más populares y el léxico donde se mezclan coloquialismos, referencias rurales y anglicismos, puede afirmarse que la 2ª versión resulta estilísticamente más próxima al paradigma folclórico del género, si bien,

---

<sup>83</sup> A título anecdótico, nótese que, al cambiarse la fecha de partida del 7 al 17 de agosto, tal vez por proximidad fonética entre “el día siete” y “el diecisiete”, la posterior datación de la llegada en “vísperas de San Lorenzo”, 9 de agosto, resulta incongruente; asimismo notable es el cambio de “umbrales” por “*timbrales*”, que no recogen los diccionarios y cuyo sentido se me escapa, a menos que se refiera a las sirenas o timbres de la cárcel.

huelga decir, el mérito corresponde a la original, que aúna rasgos vulgares y tradicionales pero pertenecientes ambos al modelo poético mixto primigenio, del que Jara conoce y maneja con destreza ambas vertientes, añadiendo además su parte de originalidad; no es de extrañar así que G. Hernández haya acometido su magistral y feliz búsqueda del autor de “El contrabando de El Paso”, ni que éste constituya un clásico del género todo y un referente clave del *narcocorrido* de nuestros días.

\*\*\*

#### 24. “Los tequileros” (1922) [Paredes, 1976: 100-1]

El día dos de febrero, / ¡qué día tan señalado!  
mataron tres tequileros / los *rinches* del otro lado.

Llegaron al río Grande, / se pusieron a pensar:  
“Será bueno ver a Leandro / porque somos dos nomás”.

Le echan el envite a Leandro, / Leandro les dice que no:  
“Fíjense que estoy enfermo, / así no quisiera yo”.

Al fin de tanto invitarle / Leandro los acompañó,  
en las lomas de Almiramba / fue el primero que murió.

La carga que ellos llevaban / era tequila anisado,  
el rumbo que ellos llevaban / era San Diego afamado.

Salieron desde Guerrero / con rumbo para el oriente,  
allí los tenían sitiados / dos carros con mucha gente.

Cuando cruzaron el río, / se fueron por un cañón,  
se pusieron a hacer lumbre / sin ninguna precaución.

El capitán de los *rinches* / platicaba con esmero:  
“Es bueno agarrar ventaja / porque éstos son de Guerrero”.

Les hicieron un descargue / a mediación del camino,  
cayó Jerónimo muerto, / Silvano muy malherido.

Tumban el caballo a Leandro / y a él lo hirieron en un brazo,  
ya no les podía hacer fuego, / tenía varios balazos.

El capitán de los *rinches* / a Silvano se acercó,  
y en unos cuantos segundos / Silvano Gracia murió.

Los *rinches* serán muy hombres, / no se les puede negar,  
nos cazan como venados / para podernos matar.

Si los *rinches* fueran hombres / y sus caras presentaran,  
entonce' a los tequileros / otro gallo nos cantara.

Pues ellos los tres murieron, / los versos aquí se acaban,  
se les concedió a los *rinches* / las muertes que ellos deseaban.

El que compuso estos versos / no se hallaba allí presente,  
estos versos son compuestos / por lo que decía la gente.

Aquí va la despedida / en medio de tres floreros,  
y aquí se acaba el corrido, / versos de los tequileros.

**2ª versión:** Disc. 182, 9 –Los Arrieros de la Noria (Fdo.: Tomás Ortiz).

El día tres de noviembre, / ¡qué día tan señalado!  
mataron tres de Guerrero / los *rinches* del otro lado.

Salieron desde Guerrero / con tequila y anisado,  
el rumbo que ellos llevaban / era San Diego mentado.

Cruzaron al río Grande, / se pusieron a pensar:  
"Es bueno invitar a Leandro, / porque somos dos nomás".

Le echan el invite a Leandro, / Leandro les dice que no:  
"Miren que yo estoy enfermo, / y así no quisiera ir yo".

Y al fin de tanto invitarle, / Leandro los acompañó,  
en la loma de Miranda / fue el primero que murió.

Les dispararon a un tiempo, / lo deben de haber sabido,  
cayó Jerónimo muerto, / Silvano nomás herido.

Les preguntan por su nombre, / también por su dirección:  
"Me llamo Silvano Gracia, / soy de China, Nuevo León".

Silvano, con dos balazos, / todavía seguía hablando:  
"Mátenme, *rinches* cobardes, / ya no me estén preguntando".

El capitán de los *rinches* / a Silvano se acercó,  
y en unos cuantos segundos / Silvano Gracia murió.

Ya con ésta y me despedido / en mi caballo lucero:  
mataron tres tequileros / de un pueblito de Guerrero.

“Los tequileros” es el corrido de contrabando más popular del periodo revolucionario, como sostienen cuantos estudiosos se han ocupado de él<sup>84</sup>, dentro de la modalidad en la que se relata el cruce de la frontera con un cargamento y la confrontación con la policía fronteriza de EE.UU., modalidad que J. Nicopoulos, tras contraponerla a la del *lamento de prisionero* según la dicotomía indicada en el comentario previo, describe como la de “los corridos ‘heroicos’ en los que la figura del contrabandista como bandido social, para entonces ya bien establecida, se potencia extraordinariamente al fusionarse con la poderosa imagen del héroe del conflicto intercultural que emerge del modelo de *Gregorio Cortez* e *Ignacio Treviño*” [2004: 13]<sup>85</sup>. La prominencia de este conflicto en los contenidos del género supone que, si los temas de *lamento de prisionero* parecen más clásicos por remontarse a una tradición folclórica inveterada y universal, “Los tequileros” encarna un aspecto temático igualmente tradicional pero más específico y distintivo del corrido, lo cual implica a su vez una mayor proyección hacia el futuro, que se plasma en el *narcocorrido* actual, muchas de cuyas muestras tienen por trasfondo el *choque de civilizaciones*. Aunque las claves sociohistóricas son harto conocidas, se han abordado ya y se volverá sobre ellas a lo largo de esta investigación, no está de más citar aquí una de las formulaciones de Paredes al respecto, habida cuenta de que no sólo remite al contrabando en concreto sino que la introduce precisamente en su breve comentario a “Los tequileros”, donde, tras describir el impacto del establecimiento de la frontera en unas comunidades que antes eran vecinas y mantenían un intenso trato cotidiano, dilucida la percepción que éstas tienen de las leyes prohibicionistas estadounidenses y, sobre todo, de las fuerzas del orden encargadas de su observancia [1976: 43]:

---

<sup>84</sup> Aunque no hay ningún estudio amplio como en el caso de la muestra anterior, Paredes, Nicopulos, Ramírez-Pimienta y F. Ramos Aguirre (no consultado) nos han dejado algunos comentarios. Respecto a su celebridad, Paredes afirma que “es uno de los corridos tejano-mexicanos más conocidos, habiendo circulado oralmente en la frontera desde los años veinte” [1976: 44]; Nicopoulos asegura que “es sin duda el más perdurable y conocido” de los corridos de contrabando del tipo narrativo estricto [2004: 13]; y Ramírez-Pimienta que “es uno de los más conocidos ejemplos de corrido de conflicto intercultural” [2011: 41].

<sup>85</sup> “The ‘heroic’ corridos in which the by-then established figure of the smuggler as social bandit was fused with and unimaginably enhanced by the powerful image of the hero of intercultural conflict in the mold of Gregorio Cortez and Ignacio Treviño”.

Muchos de los miembros de las patrullas fronterizas y de los agentes de aduanas de los años veinte habían sido *rangers* de Texas o ayudantes de sheriff en la década precedente. [...] El habitante de la frontera pensaba que esos hombres no pretendían en realidad detener a los contrabandistas mexicanos, que su principal objetivo era emboscarlos y matarlos sin previo aviso de acuerdo con la vieja práctica de los *rangers* de disparar primero y preguntar después. El trato insultante y a veces brutal que los agentes de aduanas e inmigración dispensaban a los ciudadanos mexicanos y a los tejano-mexicanos respetuosos de la ley en los puentes internacionales tampoco ayudaba a que la gente de la frontera simpatizase con la ley y el orden concebidos por el Departamento del Tesoro de los EE.UU. Así, durante muchos años la gente de la frontera consideró el contrabando una extensión del conflicto intercultural.<sup>86</sup>

Si este carácter representativo del contenido de “Los tequileros” es parejo al de “El contrabando de El Paso”, no puede decirse lo mismo en términos del contexto semiótico, ya que se trata de una pieza creada originalmente en la oralidad que pasa luego a grabarse en disco siguiendo el curso natural de esta clase de composiciones populares en los primeros decenios del siglo XX. También hay que decir que su difusión es menor, no ya en el medio fonográfico sino en el oral primario, conociéndose de hecho más versiones orales de “El contrabando de El Paso”, y por supuesto discográficas<sup>87</sup>. La diferencia de popularidad se traslada al influjo formal que ejerce cada uno de estos corridos en otros de su misma época y variedad temática, pues, mientras que el de “El contrabando de El Paso” es muy marcado, como se ejemplificaba, el de “Los tequileros” resulta discreto, no acompañando la

---

<sup>86</sup> “Many of the men who were Border patrolmen and customs officers in the 1920’s had been Texas Rangers or sheriff’s deputies during the previous decade. [...] The Borderer’s belief was that these men did not really attempt to arrest Mexican smugglers, that their main objective was to ambush them and kill them without warning according to the old Texas Ranger practice of shooting first and asking questions later. The insulting and sometimes brutal treatment accorded law-abiding Mexican citizens and Mexican-Americans by customs and immigration officers at international bridges did nothing to make Border people sympathetic to law and order as conceived by the U.S. Treasury Department. So for many years the Border people looked upon smuggling as an extension of intercultural conflict”.

<sup>87</sup> Respecto a las primeras, ya vimos que de “El contrabando de El Paso” existen al menos 5 (Paredes, Campa y 3 de McNeil, si bien éstas casi idénticas), a las que habrían de añadirse las escuchadas por Hernández que lo impulsaron a estudiar el texto, aunque no las transcribe; de “Los tequileros” conozco la aquí incluida de Paredes, que señala otra de McNeil, y la de Ramos Aguirre, de la cual parte Ramírez-Pimienta. De las discográficas, de “Los tequileros” he localizado sólo la del disco *The Roots of Narcocorrido*, de 1949, y la 2ª transcrita, preferida por hallarse en nuestra discografía analítica y no diferir apenas de la anterior, que por su grabación tardía presenta ya la reducción propia del formato (ambas constan de 10 estrofas); en las referencias de Paredes al archivo sonoro del Folklore Center de la Universidad de Texas hay 1 más, probablemente la misma de 1949, mientras que en dicho archivo el erudito indica 5 de “El contrabando de El Paso”, del que existen como sabemos muchas más.

coincidencia argumental a la expresiva, salvo tal vez en “Juan García” (“Para poder liquidarlo,/pues así les convendría,/a traición le dieron muerte/los *rinches* de infantería [...] dejando a Juan y un amigo/y al caballo malherido”) y “García y Zamarripa” (“los *rinches*, bien escondidos,/ya los estaban espiando [...] viendo a Andrés en su agonía/y él también muy malherido [...] A Andrés la sangre lo ahogaba,/ya no les pudo tirar”)<sup>88</sup>. Esto se debe a que el motivo-tema del *lamento de prisionero* no abunda en el género hasta que Gabriel Jara compone su original poema, que emulan así quienes lo abordan en su estela; en cambio, el contenido del conflicto intercultural y el estilo narrativo de la épica confrontación armada son constantes desde el origen, de modo que los autores no tienen por sola referencia “Los Tequileros”; prueba de ello es que en el citado *narcocorrido* fundacional “El contrabandista”, su autor (Juan Gaytán), que fusiona ambos contenidos, se vale de los hallazgos estilísticos de Jara en la parte carcelaria pero se remonta a “Cananea” para expresar el choque armado: “Allí me pescó la ley/al estilo americano,/me presentaron los broches /todos con pistola en mano”.

El contexto histórico se conoce en este caso gracias a la investigación de Ramírez-Pimienta [2011: 41-5], quien, acaso inspirado por la de Hernández, da con un informe de los *rangers* sobre el suceso y un libro escrito por la esposa de uno de los participantes donde refiere éste y otros encuentros con contrabandistas de alcohol<sup>89</sup>, cuyos datos contrasta con los que aportan Ramos Aguirre [1994] en su comentario, recogidos *in situ* de los lugareños, y el propio texto; aunque ninguna fuente, ni siquiera el informe, puede juzgarse objetiva, siendo más bien propagandísticas, sabemos al menos que el hecho data de diciembre de 1922 y los *rinches* eran ocho, por cierto capitaneados por W. Wright, “veterano agente de la ley que años antes había participado en la persecución de Gergorio Cortez”, lo cual denota la solera intrahistórica del acontecimiento; el estudioso también apela a no confundir el pueblo fronterizo tamaulipeco de Ciudad Guerrero con el estado de Guerrero, como sucede en la 2ª versión transcrita, cuyo último verso reza “de un pueblito de

---

<sup>88</sup> Ambos en *The Roots of Narcocorrido*, 10 y 11, siendo el primero de grabación reciente y autor reconocido (2000, Homero Morales), aunque se trata de la recuperación de un registro de 1931, y el segundo anónimo, grabado en 1938.

<sup>89</sup> M. T. Guilliland [1968]: *Horsebackers of the Brush Country: A Story of Texas Rangers and Mexican Liquor Smugglers*. Ed. de la autora.



Guerrero”, cuando lo preciso sería, según se lee en la versión oral de Ramos Aguirre que cita, “del pueblito de Guerrero”<sup>90</sup>; de otra parte, si en la versión de los *rangers* se dice que los tequileros eran muchos más, habiendo muerto 3 y huido el resto, y que les llamaron a rendirse antes de disparar, del corrido se deduce que los fallecidos eran todo el grupo –incluso tras reclutar con dificultad al tercer miembro–, y que se trató de una vil emboscada. Sea como fuere, se constata de nuevo que el prevalente fin proselitista y conmemorativo y el trasfondo local popular impiden tomar los corridos por documentos históricos, sin perjuicio de su calidad de “fuente interpretativa”, como dijera M. Simmons, i. e., de su utilidad para conocer no tanto la verdad como la percepción de las comunidades populares sobre un hecho determinado.

Trasladado lo antedicho al plano funcional, el diseño noticiero queda supeditado al propagandístico, o más bien al reprobatorio, ya que los héroes se presentan como víctimas de un ataque cobarde sin que quepa elogiar su papel más allá de la común justificación de la derrota, centrando el narrador sus apuntes subjetivos en la crítica a los *rinches*, desde un punto de vista que no ofrece dudas sobre su implicación partidista (“*nos cazan como venados/ para podernos matar*”, p. e.), como bien apunta Nicopoulos, quien añade que esa perspectiva desaparece en las versiones discográficas comerciales, “distanciando así a los intérpretes de los personajes implicados en actividades delictivas”<sup>91</sup>, lo cual no merma el contenido propagandístico, como se ve en nuestra 2ª versión, donde la imagen del héroe se refuerza con el desafío formulario “*mátenme, rinches cobardes*” y la orgullosa declaración de su procedencia. Tampoco falta en el texto la dosis de sensacionalismo que implica todo relato de acción, donde la función espectacular, a pesar del estilo narrativo sobrio, asoma en el desarrollo cinematográfico de la intriga.

Siendo ocioso abundar en los obvios aspectos ideológicos del contenido que caracterizan esta variedad del tema heroico del contrabando, procede indicar que su estructuración sigue el modelo establecido del género, aunque en su vertiente más próxima a la concepción de hoja suelta, puesto que a la presentación monoestrófica, eso sí, con sus fórmulas de datación, resumen y

---

<sup>90</sup> Huelga añadir que “San Diego afamado” es una localidad de Texas cercana a la frontera y no la ciudad californiana.

<sup>91</sup> “thus distancing the performers from those engaged in illegal activities” [2004: 13-4].

memorabilidad, se opone una vasta coda de 5 estrofas, la mitad ocupadas por una fórmula de moraleja igualmente vasta, a la que se suman en el resto las de resumen sui géneris (“pues ellos los tres murieron”), la conclusiva por partida doble y con la denominación genérica de “versos”, la de despedida con su verso supletorio bucólico, siendo el fijo principal un tanto atípico y ambos de espontánea frescura (“aquí va la despedida/en medio de tres floreros”), como los que integran la singular fórmula de referencia poético-genérica de la penúltima estrofa (“el que compuso estos versos...”), donde el narrador reconoce no ser un testigo directo y renuncia así al efecto de rigor noticiero, cambiándolo por el de mera propagación de la voz de “la gente”. La intriga presenta cierta complejidad al estar compuesta de dos secuencias, la del reclutamiento de Leandro (estrofas 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>), que contiene la fórmula metanarrativa de anticipación del desenlace (“en las lomas de Almiraba/fue el primero que murió”), y la central (estrofas 5<sup>a</sup>-11<sup>a</sup>), donde, como sucede en la mayoría de los corridos, el planteamiento es más extenso (5<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>) que el nudo y el desenlace, no exentos sin embargo de densidad y detalles narrativos.

En el discurso se observa un interesante contraste entre este diseño estructural de inspiración predominantemente vulgar y su expresión popular, que aflora en el lenguaje del narrador incluso allí donde pretende plegarse a los enunciados convencionales, p. e. en las moralejas (“los *rinches* serán muy hombres,/no se les puede negar”; “entonce’ a los tequileros/otro gallo nos cantara”; “se les concedió a los *rinches*/las muertes que ellos deseaban”), los resúmenes (“mataron tres tequileros/los *rinches* del otro lado”; “pues ellos los tres murieron”), la apuntada fórmula de referencia poético-genérica y la misma narración, cuyos enunciados resultan empero más torpes, a medio camino entre lo natural y lo explicativo insípido (“se pusieron a hacer lumbre/sin ninguna precaución”; “ya no les podía hacer fuego,/tenía varios balazos”; “y en unos cuantos segundos/Silvano Gracia murió”, etc.), pero en los que prevalece al fin la sensación de popularidad genuina en virtud de la prosodia y una sintaxis sin subordinaciones ni encabalgamientos entre unidades de doble octosílabo, y en cambio con recurso a las repeticiones variadas y paralelismos de rigor (“La carga que ellos llevaban/era tequila anisado;/el rumbo que ellos llevaban/era San Diego afamado”; “se fueron por un cañón,/se pusieron a hacer lumbre”; “Los *rinches* serán muy hombres [...] Si los

*rinches* fueran hombres”), a los que puede sumarse la fórmula narrativa de introducción al discurso directo “platicaba con esmero”, bien que heterodoxa por cuanto aún en el mismo verso el verbo *dicendi* y el sintagma adverbial. Como es corriente en los corridos del periodo revolucionario ajustados en buen grado al paradigma tradicional, el mayor alejamiento de éste se detecta en la escasez de pasajes miméticos, que no alcanzan el 10% y se ven superados ampliamente por las intervenciones del narrador debido a la coda hipertrófica, cuyos versos, junto a los de la presentación, rondan el 40%.

La versión discográfica permite constatar de nuevo el apuntado efecto de *refolclorización* que comporta el acortamiento de los textos: de las 16 estrofas del original, se suprimen 4 de la coda, las que contienen la extensa moraleja y la fórmula de referencia genérica, es decir, las más subjetivas y por tanto representativas de la concepción vulgar, quedando la última más tradicional, cuya despedida presenta un verso supletorio de mayor solera formularia, aunque no suela insertarse en este complejo sino en el de introducción al discurso directo (“en mi caballo lucero”), y donde se cambia la conclusiva por un resumen con el señalado malentendido geográfico pero no menos propio del bloque final. Las otras dos que desaparecen son la 7ª y 8ª de la versión 1ª, que forman parte del planteamiento de la secuencia central y van unidas; la 7ª es tal vez la más prescindible de todo el corrido por su estilo pedestre, mientras que la ausencia de la 8ª supone cierta merma de tradicionalidad al perderse la única fórmula narrativa y dos de los preciados y escasos versos dialogados. Sin embargo, las otras alteraciones estructurales de calado son la fusión de las estrofas 4ª y 5ª de la versión madre, que se convierten en la 2ª de la 2ª, la adición de una nueva (8ª de la 2ª) al nudo –y desenlace– de la secuencia principal, que pasa a tener 4 estrofas (6ª-9ª) en lugar de 3 (9ª-11ª), y la transformación completa de la 10ª del original. De todo ello resulta, por un lado, el incremento de los pasajes miméticos merced a los contenidos en el interrogatorio de los *rinches*, que, si no se introducen con la fórmula al uso, exhiben otras dos narrativas, heterodoxas pero ilustrativas de apego a la tradición al expresar la médula emotiva, los esenciales temas subyacentes de la valentía y el orgullo identitario: “me llamo... soy de”, ampliación de la clásica “yo soy” donde al nombre del héroe se suma su procedencia mexicana, y el desafío terminal “mátenme, *rinches* cobardes”; por otro, la

reconfiguración de la intriga en una secuencia única, más acorde a la idea narrativa tradicional, lo cual obedece, nótese, a la ilógica ubicación del reclutamiento de Leandro una vez cruzado el río Bravo, que propicia su unión con la estrofa anterior en un solo segmento narrativo correspondiente al planteamiento de la secuencia única (2ª-5ª), por cierto así más equilibrado respecto al nudo y desenlace, también de 4 estrofas (6ª-9ª), y flanqueados ambos por bloques monoestróficos; en este mismo sentido, la supresión de la estrofa donde el capitán de los *rinches* enuncia su proceder cobarde y traidor contribuye asimismo a una intriga compacta, imposible cuando el narrador omnisciente adopta la perspectiva de los antagonistas, a la que el recreador fonográfico opone el apunte metanarrativo “lo deben de haber sabido”, que transmite el contenido de la traición sin complicar el punto de vista narrativo ni distorsionar la linealidad sencilla. En suma, aunque los cambios partan de la necesidad material sin que exista conciencia del paradigma y no todos supongan su refuerzo, sobre todo en el estilo (p. e., nótese la sustitución del expresivo “envite” por “invite” y la tendencia a coordinar frases dispuestas en sobria yuxtaposición), estamos ante un último y excelente ejemplo de cómo los hacedores de versiones discográficas preservan la sustancia narrativa original, en ocasiones perfeccionándola, al tiempo que sólo conceden a la subjetividad metanarrativa el mantenimiento de bloques mínimos, expresados además mediante fórmulas distintivas de la poética del género, sin perjuicio de que, como sabemos, éstas representen la vertiente menos folclórica de un modelo mixto desde su nacimiento, en el que es no obstante posible calibrar cuándo la faceta vulgar prolifera al extremo de fagocitar las bases tradicionales del género, lo cual no sucede por fuerza en las versiones fonográficas ni los corridos que se crean directamente en ese formato, a pesar de su estigma de decadentes, y es por el contrario casi la norma en las piezas de hoja suelta, muchas consideradas muestras del carácter popular auténtico del género.

## 25. “Arnulfo” [Paredes, 1976: 77-8]

De Allende se despidió / a los veinte años cabales,  
gratos recuerdos dejó / al pueblo y a los rurales.

Estaba Arnulfo sentado / y en eso pasa un rural,  
le dice: “Oye, ¿qué me ves?” / “La vista es muy natural”.

El rural, muy enojado, / en la cara le pegó,  
con su pistola en la mano / con la muerte lo amagó.

Arnulfo se levantó / llamándole la atención:  
“Oiga, amigo, no se vaya, / falta mi contestación”.

Se agarraron a balazos, / se agarraron frente a frente,  
Arnulfo con su pistola / tres tiros le dio al Teniente.

El Teniente era hombrecito, / las pruebas las había dado,  
pero se encontró un pollito / y éste no estaba jugado.

Pero *ahí* le dice el Teniente, / ya casi *pa* agonizar:  
“Oiga, amigo, no se vaya, / acábeme de matar”.

Arnulfo se devolvió / a darle un tiro en la frente,  
pero en la vuelta que dio / allí le pegó el Teniente.

Arnulfo muy mal herido / en un carro iba colando,  
cuando llegó al hospital / Arnulfo iba agonizando.

¡Qué bonitos son los hombres / que se matan pecho a pecho  
con su pistola en la mano / defendiendo su derecho!

En Allende hay buenos gallos, / el que no lo quiera creer,  
nomás no revuelva el agua, / que así se la ha de beber.

Vuela, vuela palomita, / párate en esos trigales,  
anda, avísale a Lupita / que murió Arnulfo González;  
se llevó una cabecita / del teniente de rurales.

Ya con ésta me despido, / pacíficos y fiscales,  
aquí se acaba el corrido / del Teniente y de González.

## 2ª versión: “Arnulfo González” [El Piporro, Lo mejor de El Piporro, 6]

Ahí les va la *tragedia* de Arnulfo González, un hombre muy fino.

Arnulfo se despidió / con veintiún años cabales,  
gratos recuerdos dejó / al pueblo y a los rurales.

Arnulfo estaba sentado / y en eso pasó un rural,  
le dijo: “Oiga, ¿qué me ve?” / “La vista es muy natural”.

*Tenían la mirada muy fuerte los dos, les salían puñales de los ojos... ¡Qué barbaridad!*

El rural, muy ofendido, / en la cara le pegó,  
con su pistola en la mano / con la muerte lo amagó.

*¡No, Arnulfo era un cerillo! ¡Qué se iba a quedar callao!*

Arnulfo se levantó / llamándole la atención,  
le dijo: "Oiga, no se vaya, / falta mi contestación".

Se agarraron a balazos, / se agarraron frente a frente,  
Arnulfo con su pistola / tres tiros le dio al Teniente.

*Uno pa zonzarlo, otro pa tumbarlo y otro pa rematarlo.*

El Teniente, malherido, / casi para agonizar,  
le dijo: "Oiga, no se vaya, / acábeme de matar".

*"¡No me dejes boqueando, despáchame de una vez!"*

Arnulfo se devolvió / a darle un tiro en la frente,  
pero en la vuelta que dio, / ahí le pegó el Teniente.

*¿Pa qué te devolvías, criatura, si ya habías ganado? ¡Córrele, hombre, escóndete!*

Arnulfo, muy malherido, / en un carro iba colando;  
cuando llegó al hospital, / Arnulfo iba agonizando.

¡Qué bonitos son los hombres / que se matan pecho a pecho  
con su pistola en la mano / defendiendo su derecho!

El grupo temático de *sucesos*, tan antiguo como el género y a cuyo paradigma poético mixto aporta, como sabemos, gran número de rasgos distintivos, en particular los bloques estructurales y la mayoría de las fórmulas metanarrativas, no mengua en la etapa revolucionaria a pesar de la eclosión del asunto bélico; antes bien, recuérdese que algunas piezas estelares del periodo inicial se presumen fronterizas con el siguiente, y entre 1910 y 1925 surgen varias de las más representativas de este asunto. Mas dado que nuestro interés se centra en el tema épico del forajido-rebelde, el principal de la historia del género y de la etapa contemporánea estudiada, se incluyen sólo 2 corridos de sucesos del tiempo revolucionario.

Este primero, titulado "Arnulfo González" salvo en la versión de Paredes<sup>92</sup>, se ha escogido por constituir una variedad distinta dentro del ancho tema de sucesos, del cual se han ilustrado ya las de *asesinato vengativo* ("Macario Romero"), *catástrofe* ("Máquina 501"), *maldición* ("El hijo desobediente") y *crimen machista* ("Rosita Alvérez"); si todas ellas, excepto la de catástrofe, se

---

<sup>92</sup> Paredes afirma que, aunque se conocía el apellido del héroe (presente de hecho en la versión que él recoge), su corrido solía titularse sólo con el nombre en la zona donde surgió y se preserva, "como se llama a una persona conocida por todo el mundo" [1976: 35].

caracterizan por el resorte de venganza justiciera pasional o personal, en esta clase se relatan enfrentamientos armados entre hombres sin más motivo que el alarde de valentía viril e imposición violenta del criterio propio, cuyo trasfondo sociocultural y psicológico se dilucidaba en la panorámica de la mano de Mendoza, Paredes, Garza, Herrera-Sobek y otro/as a propósito de los elementos ideológicos que integran el universo de la valentía (muerte, violencia, machismo). La denominación común de la variedad es por ello corrido *de valientes*, por la que opta Mendoza en su antología canónica para designar el capítulo más nutrido de textos tras el de los *revolucionarios*, si bien la abundancia se debe a que la mayoría pertenece al asunto del forajido-rebelde en nuestro planteamiento. En efecto, resulta difícil deslindar el tema *visible* principal del género de esta subclase del de sucesos, por cuanto el subyacente, al fin y al cabo más relevante en la definición del contenido, es en ambos casos la valentía, lo que imprime al relato de estos sucesos un tono épico del que carecen habitualmente los demás del grupo; es más, la expresión de la valentía mediante desafíos y bravatas encaja tanto en los corridos de forajido-rebelde como en los de valiente, de modo que la imagen del héroe en unos y otros sólo difiere, en principio, en que el desafío de los primeros se dirige contra el orden establecido, el Gobierno, mientras que en los segundos se trata de un asunto privado. Pero digo “en principio” porque, de un lado, ya se ha constatado que la dimensión sociopolítica de la rebeldía del héroe forajido clásico es muy tenue, resaltándose el carácter personal por encima de la causa; de otro, y al contrario, el mero valiente se distingue también por su naturaleza indómita, i. e., por defender con arrojo *su derecho*, como reza la memorable estrofa de “Arnulfo González” “¡Qué bonitos son los hombres/que se matan pecho a pecho/con su pistola en la mano/defendiendo su derecho!”, síntesis paradigmática no sólo de la valentía sino también de la insumisión del héroe, ya sea un forajido o el protagonista de una reyerta cuya trascendencia social no pasa del suceso común pero cuya significación sociocultural reviste idéntica importancia que el choque con la autoridad del bandolero o el revolucionario. Esta confluencia la asume Paredes en el único comentario a “Arnulfo” que conozco al considerar su figura simbólica paralela a la del héroe fronterizo que se revuelve contra el abuso *gringo*, variando sólo que el opresor abusivo es en este caso la policía rural mexicana, “análoga a

los Rangers de Texas” [1976: 34-5]<sup>93</sup>; además, en el otro corrido *de valiente* más célebre de esta época, “Valente Quintero”, el rival es un militar, lo que no parece una casualidad aunque lo narrado sea una trifulca de cantina, eso sí, buscada por Quintero, quien llega avisando: “con esta cuarenta y cinco/no respeto ningún grado”. En definitiva, sólo el criterio adoptado aquí para la clasificación temática primaria, el papel social del protagonista, hace que los corridos *de valiente* se asignen al tema de sucesos, ya que su asunto subyacente y contenido ideológico corresponden a los del corrido épico de forajido-rebelde o revolucionario.

La elección de “Arnulfo González” como muestra del corrido de valiente se asemeja a la de “Rosita Alvérez” en representación de la subclase de crimen machista en el sentido de que, existiendo otros textos de expresión más rica y tradicional<sup>94</sup>, ostenta empero la virtud de ser sumamente sintético y así de mayor potencial representativo en una antología básica del género; otro elemento que comparten es la indefinición temporal, pues, así como se presume que “Rosita Alvérez” nace en el tránsito entre los siglos XIX y XX, pero bien podría datar del decenio de 1910, lo mismo cabe calcular respecto a “Arnulfo” a la inversa, i. e., partimos de la presunción de que se compuso en los años diez o veinte, sin que pueda descartarse una fecha anterior. De otro lado, una neta diferencia los distancia en el ámbito de la trasmisión, a saber, que si la condensación narrativa y simbolismo ejemplares de “Rosita Alvérez” tienen su reflejo en la ausencia de versiones orales recogidas antes de que circulase ya la discográfica, y en la de variantes significativas en toda versión, “Arnulfo” parece haberse difundido oralmente en primer lugar, pues

---

<sup>93</sup> También Martínez López cita “Arnulfo González” como ejemplo extremo del espíritu de la interlocución sin respuesta del héroe clásico del género: “El mucho hablar no hace palabroso al corrido, sino dramáticamente económico, pues en eso para la comunicación lacónica de quienes, acorazados contra la penetración del diálogo, que es lo que extiende el discurso, ni dan respuesta a las palabras de los otros, ni la buscan para las propias. El colmo de este laconismo de solitario es, naturalmente, la despectiva negación a hablar, como ocurre en el corrido fronterizo de ‘Arnulfo González’, un ‘pollito’ que ‘no estaba jugado’ y que, tras anunciar a su contendiente ‘oiga, amigo, no se vaya,/falta mi contestación’, el diálogo lo hacen las balas” [1979: 86].

<sup>94</sup> Como en el caso de “La Güera Chabela” respecto a “Rosita Alvérez”, cuya omisión forzosa se lamentaba por su mayor tradicionalidad y la riqueza de variantes en distintas versiones, debe lamentarse aquí por razones análogas la exclusión del mencionado corrido de “Valente Quintero”, para Avitia “quizá el más bello que se cantó en Sinaloa” [1997, III: 180], y que Martínez López incluye en el *corpus* de 4 piezas de su estudio, donde examina y pondera sus rasgos formales tradicionales.



la –única- versión oral recogida por Paredes (1ª transcrita) presenta obvias variantes respecto a la fonográfica (2ª), más breve y parca en elementos expresivos tradicionales, y así seguramente posterior; en cualquier caso, ésta carece de la difusión y fama de “Rosita Alvérez” y otros corridos representativos de sus respectivas categorías de contenido y forma muy conocidos a través del disco, como “Cananea”, “El Contrabando de El Paso” o “Valentín de la Sierra”<sup>95</sup>.

Siendo innecesario redundar en los aspectos ideológicos que emanan de la dimensión temática expuesta, en el orden contextual resta por esbozar el plano funcional, donde domina la intención propagandística de ese héroe que encarna la quintaesencia de la valentía insumisa y, por extensión, la identidad rural popular, todo lo cual se exalta en calidad de ejemplo a tenor del remate con moraleja y la transparencia simbólica de lo relatado. Por la indicación geográfica (Allende –Coahuila– está a 35 Km. de la frontera), de la que se hace eco Martínez López al tildar el texto de *fronterizo*, podría suponerse un trasfondo de conflicto intercultural, que Paredes descarta cuando señala que en el suceso se enfrenta el héroe mexicano con la policía de su país; más aun, dicho conflicto no se expresa en términos reprobatorios, ya que, observa el erudito tejano, “el rural es prepotente y brutal, pero se redime al morir valientemente con Arnulfo. El corridista se torna lírico en el elogio de ambos hombres, que mueren defendiendo lo que cada uno de ellos considera su derecho” [1976: 35]<sup>96</sup>. La precisa ubicación espacial y, sobre todo, la certeza de un referente real por su parte, sugieren un fin noticiero a pesar del aura de ejemplo artificioso que suscita el esquematismo, lo que en el plano tipológico se traduce en el carácter de corrido-crónica de “Arnulfo”, que revela además un diseño espectacular en el pulso cinematográfico que impregna la acción narrada.

---

<sup>95</sup> No se incluye en ninguna gran antología consultada y hay sólo 1 versión en la discografía analítica (interpretada por Los Tigres del Norte y firmada por Enrique Franco), habiéndose preferido la de El Piporro por ser idéntica y contener los sustanciosos apartes del intérprete. Paredes señala 3 grabaciones de la colección de la Universidad de Texas, acaso antiguas y cercanas a la suya transcrita, a las que no he tenido acceso.

<sup>96</sup> “The *rural* is overbearing and brutal, but he redeems himself by dying bravely along with Arnulfo. The *corridista* grows lyrical in praise of both men, who died defending what each of them thought was his right”.

La estructura semántica de la 1ª versión oral presenta la hipertrofia de la coda típica del corrido de sucesos sensacionalista de propósito aleccionador, que ocupa 4 de las 13 estrofas, aunque no por ello debe juzgarse vulgar el texto, pues, en virtud del carácter mixto del modelo poético original, se da de nuevo la paradoja de que los bloques de inspiración vulgar se expresan conforme a la tradición genérica; la primera estrofa de la coda (10ª), ya citada y única que se mantiene en la versión discográfica, no ofrece dudas sobre su carácter de moraleja o glosa, pero alberga la fórmula narrativa “qué bonitos son”, a la que se suma la antonomástica “con su pistola en la mano” en la 2ª versión; la 11ª contiene una variedad de la también narrativa –descriptiva– “ser gallo”, con cuyo contenido se proyecta la valentía del héroe a su pueblo, Allende, asemejándose este primer verso a otros de algunos textos en elogio de ciudades que con frecuencia se han tomado por corridos, y los restantes al desafío del narrador en nombre del héroe con el que insta al público a ir a verlo a su ciudad o región para medirse con él, lo que hace el de “Arnulfo” mediante una expresiva metáfora popular (“nomás no revuelva el agua,/que así se la ha de beber”); la 12ª alberga una canónica fórmula de apóstrofe, seguida del mensaje con el que se anuncia la muerte del protagonista y prolongada formando una insólita sextilla entre cuartetas con un macabro apunte humorístico que hace las veces de resumen argumental; la estrofa final contiene la más tradicional combinación formularia metanarrativa, la de la despedida con la fórmula incoativa, presentando aquélla un segundo verso atípico (“pacíficos y rurales”) que no consiste en una referencia bucólica, y ésta el verso habitual con la denominación de *corrido*, pero seguida de otro también atípico donde se iguala en protagonismo a los rivales, como indicaba Paredes, mas, en contra de lo que argumentaba acerca del título, se llama al héroe por su apellido. La estrofa inicial puede considerarse una presentación debido a su obvio carácter metanarrativo e introductorio, si bien el enunciado es ajeno al acervo formulario, salvo en el verso 3º (“gratos recuerdos dejó”), expresión corriente de memorabilidad. La intriga que enmarcan los bloques se desarrolla en una secuencia lineal única, si bien al planteamiento (estrofas 2ª-4ª) sucede un doble nudo en el que se intercala una glosa metanarrativa (6ª), y el desenlace constituye en rigor una escena distinta (9ª), al relatarse la agonía del héroe en su traslado al hospital.

El estilo de “Arnulfo” es en buen grado tradicional, aunque en el ámbito prosódico encontramos no sólo la asimétrica sextilla, con todo ampliación armoniosa del pasaje más lírico, sino también la más rígida y vulgar rima ABAB hasta en 6 estrofas (1ª, 3ª, 6ª, 8ª, 12ª-13ª). La sintaxis es más ortodoxa, dándose únicamente un encabalgamiento entre unidades de doble octosílabo (en la estrofa “¡Qué bonitos...”) y escasas subordinaciones, a las que se opone el rítmico empleo de frases coordinadas y yuxtapuestas, y el recurso a las preceptivas repeticiones en paralelo, casi todas anáforas (“con su pistola en la mano/con la muerte lo amagó”; “se agarraron a balazos,/se agarraron frente a frente”). El primer verso de la última cita, y casi el segundo de repetición variada, albergan una de las abundantes fórmulas narrativas de la pieza que potencian su tradicionalidad léxica, como las ya citadas “con su pistola en la mano” y “¡qué bonitos...”, la verbal que cierra esta estrofa, “tres tiros le dio al Teniente”, o las situadas en los versos supletorios de los varios complejos formularios, el introductorio al diálogo (“ya casi pa’ agonizar”), el de apóstrofe (“párate en esos trigales”) y el de despedida (“pacíficos y rurales”), a las que cabría añadir las 3 calificativas sui generis “el Teniente era hombrecito”, “y éste no estaba jugado”, variante en negativo, y “en Allende hay buenos gallos”, e incluso ciertos *epítetos* que, en su recurrencia, han pasado prácticamente al catálogo formulario del género, p. e., “Arnulfo muy malherido” o “el rural muy enojado”; por lo demás, la famosa estrofa que encabeza la coda o los versos también citados de la siguiente (“nomás no revuelva el agua...”) encierran, con otros pasajes, un lenguaje coloquial y popular alejado de lo artificioso de la hoja suelta, por más que no falte algún cliché expresivo como “con la muerte lo amagó” o “las pruebas las había dado”. Los modos de representación son en fin el aspecto estilístico menos apegado al paradigma primigenio, pues sumadas la estrofa de presentación, la de glosa inserta en la intriga y las 4 de coda, una de ellas más larga, resulta que los versos metanarrativos igualan casi a los narrativos y los miméticos juntos, éstos últimos representando poco más del 10% del total, que se alternan empero con los diegéticos en un discurso de vivacidad narrativa no exento de efecto actualizador.

Habiéndonos detenido en la 1ª versión por la mayor tradicionalidad de su forma, importa recordar que es la 2ª la que ha pasado a la historia del género

como muestra ejemplar del corrido de valiente, si bien es cierto que no pierde demasiada extensión respecto de la original, desapareciendo sólo 4 de sus 13 estrofas, las 3 últimas de coda y la metanarrativa intercalada en la intriga, lo cual modifica considerablemente, eso sí, la correlación entre los modos de representación, quedando las intervenciones del narrador confinadas a los bloques monoestróficos y cobrando los diálogos, merced al recorte general, presencia cuantitativa. De otra parte, comoquiera que el adelgazamiento de la coda comporta además la supresión de la irregular sextilla, manteniéndose en cambio casi todos los recursos sintácticos y léxicos que confieren un estilo paradigmático al texto, e incluso aumentándose en algún caso, como la reiteración de la fórmula capital “con su pistola en la mano”, que sustituye a “cada cual con su pistola” en la medular estrofa de coda, debe concluirse que “Arnulfo” es otro elocuente ejemplo de la reducción de impronta folclórica que exhiben las versiones discográficas de clásicos orales, por cuanto dicha reducción suele aplicarse a los segmentos metanarrativos y los pasajes de expresión más subjetiva vulgar. Por último, puesto que las claves ideológicas, funcionales y temáticas no se ven alteradas en el paso de la difusión oral primaria a la mediatizada, que es el del marco popular local al comercial de masas, “Arnulfo” ejemplifica asimismo la coincidencia en los contenidos y mensajes de la inmensa mayoría de los textos pertenecientes al género, lo que hace más pertinente y fructífero el estudio de la forma para conocer las variedades y matices del corrido.

26. “Simón Blanco” (Delfino Villegas) [Disc. 190, 4 – Chavela Vargas]

Voy a cantar un corrido / sin agravio y sin disgusto,  
lo que sucedió en Tres Palos, / municipio de Acapulco:  
mataron a Simón Blanco, / más grande fue su *resultado*.

Su mamá se lo decía: / “Simón, no vayas al baile”;  
y Simón le contestó: / “Mamá, no seas tan cobarde.  
¿Para qué cuidarse tanto? / De una vez lo que sea tarde”.

Cuando Simón llegó al baile, / se *derigió* a la reunión;  
toditos lo saludaron, / como era hombre de honor;  
se dijeron los Martínez: / “Cayó en las redes el león”.

Como a las tres de la tarde / dio principio a la cuestión,  
cuando, con pistola en mano, / Andrés Bailón lo cazó;  
Onésimo, su compadre, / vilmente lo asesinó.

A los primeros balazos, / Simón habló con violencia:  
“Andrés, dame mi pistola, / ¿no ves que esa es mi defensa?”  
Quiso cazar a Martínez, / le falló la resistencia.

Como a los tres días de muerto, / los Martínez fallecieron;  
decían en su novenario / que eso encerraba un misterio,  
porque el matar a un compadre / era ofender al Eterno.

Y mataron a Simón Blanco, / que era un gallito de traba,  
era un gallito muy fino / que el Gobierno respetaba;  
él, con su treinta en la mano, / Simón Blanco se llamaba.

“Simón Blanco” no representa una variedad distinta del tema de sucesos, perteneciendo a la de *asesinato vengativo* que ya encarna “Macario Romero” en esta antología; sin embargo, la gran antigüedad de éste hace aconsejable incluir otra muestra ilustrativa de la evolución de la subclase temática, habiéndose escogido “Simón Blanco” porque, con ser composición vulgar, se inspira intensamente en el modelo original, de modo que permite escrutar tal evolución mejor que algún otro clásico demasiado cercano a ese modelo, y también que otras piezas vulgares de este periodo demasiado distantes, que hacen así infructuoso el cotejo.

Su contexto productivo es incierto, pues, aunque se encuentra en algunas antologías, impresas y discográficas, y se cuenta entre los más conocidos popularmente, no se dispone, hasta donde sé, de ninguna versión recogida

de la oralidad, ni por supuesto de estudios académicos<sup>97</sup>; así, puede tratarse de una pieza local popular que haya pasado al disco, o bien de una cuya versión inicial haya sido ya fonográfica. El marco histórico es igualmente indefinido, pudiendo ubicarse este suceso en un baile de pueblo y el funeral subsiguiente en cualquier tiempo del México eterno, incluso en nuestros días; no obstante, la localización de un trasfondo tan rural y tradicional en el municipio de Acapulco, que a partir de los años cuarenta se convertiría en el gran balneario del Pacífico mexicano, permiten aventurar que la composición data del periodo revolucionario fijado (1910-40).

Ideológicamente, “Simón Blanco” no ofrece aspectos de particular interés, salvo tal vez la intensidad del componente religioso, cuya expresión va más allá de las invocaciones usuales, aludiéndose al novenario del héroe muerto y, sobre todo, sugiriéndose un castigo divino de los criminales; asimismo, encontramos los valores de sabiduría materna, valentía del héroe, ambos enunciados en la 2ª estrofa, y honorabilidad de éste (“como era hombre de honor”, “que el Gobierno respetaba”, “era un gallito muy fino”); por otra parte, los nefandos rasgos de la cobardía y la traición reciben aún mayor desarrollo, constituyendo de hecho los temas subyacentes del poema. Esta amalgama de virtudes y tachas se refleja en el plano funcional, donde conviven la obvia intención reprobatoria de la infamia con la propagandística en dos sentidos, el laudatorio del héroe y el moralizante ejemplar que emana del apunte de justicia divina aplicada a los malvados que con su conducta ofenden “al Eterno”; la incertidumbre contextual señalada impide asegurar que exista una intención noticiara, aunque el efecto se busca en la precisión geográfica inicial y la abundancia de nombres propios, lo que hace a su vez titubeante la determinación del tipo de texto, pudiendo tratarse de un corrido-crónica, si se piensa que refiere un hecho real, o de un corrido-cuento si se considera que carece de suficientes indicios para asegurar que no se trate de un relato

---

<sup>97</sup> Aunque, por su inicial difusión fonográfica, las grandes antologías del primer medio siglo XX no lo recogen (Mendoza, etc.), sí se encuentra, p. e., en el *Cancionero popular mexicano* [ed. Kuri-Aldana/Mendoza, 1987], en *Corridos sin fronteras* [ed. G. Hernández, 2002] y en *Cien corridos* [ed. M. A. Ramos, 2002], colección impresa que lleva adjunto el disco *Grandes corridos*, del cual procede la 1ª versión transcrita y que se incluye en la discografía analítica porque contiene textos contemporáneos. Reflejo de su popularidad es también su presencia en otros 3 álbumes de la discografía (54, 64 y 196); las versiones de los 3 son idénticas entre sí, y presentan levísimas variantes respecto a la 1ª transcrita, idéntica a las otras impresas.

facticio comercial, con independencia de su calidad formal; indudable parece en cambio el designio espectacular de la intriga, tanto en las tremendistas referencias religiosas y a la premonición de la madre como, claro está, en el detallado relato de acción de la secuencia principal, semejante al de “Arnulfo” y muchos otros corridos de este periodo, y de todos los siguientes, pues la impronta del cine y la literatura de masas no abandonará ya nunca los textos narrativos populares que se alejan del más fragmentario discurso folclórico dentro de nuestro género, donde suele omitirse el momento de la muerte del héroe, según se viene comprobando.

La estructura semántica denota una cierta conciencia compositiva por su redonda simetría: los bloques monoestróficos flanquean una trama de 5 estrofas, la 2ª y 6ª escenas independientes que enmarcan a su vez la secuencia principal (3ª-5ª). La presentación contiene 3 fórmulas, incoativa, ubicación y resumen, expresadas en unidades de doble octosílabo, siendo los segundos de la incoativa (“sin agravio y sin disgusto”) y el resumen (“más grande fue su *resulto*”) apostillas harto subjetivas, y esta última una suerte de anticipación del desenlace. El primer verso de la coda es una reiteración del resumen, al que se antepone la conjunción “y” para potenciar el efecto de simetría, generándose la impresión de que se retoma el principio del poema incluso a costa de la métrica, pues el verso se alarga hasta las 9 sílabas; el resto consiste en una especie de fórmula de nominación/calificación que no puede considerarse tal estrictamente, dada su extensión, sino un pasaje caracterizador del héroe que encajaría mejor en la intriga de no ser por el uso del pasado, que hace del texto una elegía que es lícito culminar con la exaltación última del protagonista; en cualquier caso, huelga subrayar la sobria modestia de los bloques, sobre todo de la coda, que en los temas de sucesos suele ser más extensa. La intriga se desarrolla con la claridad lineal del producto dirigido a un público general desinformado, al que en la primera escena (2ª estrofa) se prepara ya para la tragedia inminente mediante la premonición materna formularia, por cierto asimismo presente en la respuesta de Simón (“de una vez lo que sea tarde”); sigue a ésta la secuencia central tripartita, donde la 3ª estrofa corresponde al planteamiento y la 4ª y 5ª al nudo y desenlace, cerrándose el relato con la escena adicional del funeral, tan narrativa como lo es en puridad la coda, a pesar de los

contenidos respectivos de glosa y loa subjetivas que encierran; con todo, a la explicitud vulgar se opone cierta opacidad folclórica, apreciable en la ilógica definición de personajes<sup>98</sup> y en la omisión de los motivos del crimen.

Estilísticamente, “Simón Blanco” no ilustra tanto la mezcla de rasgos tradicionales y vulgares en el modelo mixto del género como la llamativa prevalencia de los primeros en un tema de sucesos, en los que se suelen privilegiar los segundos. En la prosodia, la presencia de la sextilla pareciera contradecir lo antedicho, ya que sólo se halla en “El potro lobo gateado” de los textos incluidos aquí hasta ahora; sin embargo, éste es de indudable factura tradicional, lo cual indica que la sextilla no es una opción estrófica que aniquile la tradicionalidad potencial de un corrido, sin perjuicio de que su uso crezca con el tiempo y sea más propio de la etapa posrevolucionaria y la actual; en cambio, el octosílabo que se preserva en “Simón Blanco” resulta un más fiable indicador del apego a la tradición de un texto, pues difícilmente se encontrará uno con predominio del estilo folclórico que utilice otro metro, según se ha visto en “La punitiva” y se comprobará en otros más adelante; en la rima prima la asonancia, si bien, como en muchos corridos, se aprecia una malograda inclinación a la consonancia. En la sintaxis se observa el canónico ajuste al doble octosílabo en tanto que unidad sintáctica, que en este caso configura estrofas tripartitas, y la correspondiente prevalencia de las frases yuxtapuestas y coordinadas, siendo las excepciones incluso discutibles, p. e. “cuando con pistola...”, donde la conjunción subordinada funciona de hecho como un adverbio de tiempo, de modo que no constituye un encabalgamiento estricto y hay un efecto de yuxtaposición sintáctica, la cual hallamos además en pasajes en los que sería fácil recurrir, cuando menos, a la coordinación, p. e. “quiso cazar a Martínez,/ le falló la resistencia”; del otro lado de la balanza, los recursos de repetición son mínimos, salvo en el caso de los “como” y

---

<sup>98</sup> Patente en el protagonismo de Andrés Bailón, de quien se dice que “lo cazó” pero luego parece limitarse a no darle la pistola a Simón; en cualquier caso, no es uno de los Martínez, que planean el crimen y son los rivales explícitos del héroe; la cosa se complica más con la atribución del asesinato a Onésimo, de quien nada más se dice, ni siquiera si es un Martínez; acaso por ello, en las otras 3 versiones discográficas consultadas la única variante notable es el cambio del verso donde aparece Onésimo por “siendo Simón su compadre”, que hace de Andrés el asesino dotando de mayor lógica a la narración, y a esa estrofa en particular, aunque no resuelve el modesto papel de los Martínez en el nudo narrativo, contradictorio con su protagonismo en el planteamiento y desenlace de la historia.



“cuando” que jalonan el texto, y en la última estrofa: “Y mataron a Simón Blanco,/que era un gallito de traba,/era un gallito [...] Simón Blanco se llamaba”. En el terreno léxico es donde más resalta la tradicionalidad de la pieza, teniendo en cuenta su tema y fecha presumible de composición, dada la profusión de fórmulas narrativas: “su mamá se lo decía”; “como era hombre de honor”; “como a las tres de la tarde/los tres días de muerto”, en la que junto a la precisión temporal es de notar el mágico número 3; “con pistola en mano” y “él con su Treinta en la mano”, variantes de la fórmula corridera por excelencia; “Simón habló con violencia”, condensación del complejo de introducción al discurso directo donde se aprecia la voluntad de incluir un matiz modal de acuerdo con el paradigma; “era un gallito muy fino/de traba [de pelea]”; “Simón Blanco se llamaba”, equivalente a la calificativa “yo soy”; e incluso “que el Gobierno respetaba”, presente en algún texto clásico sin llegar a alcanzar el rango formulario por su frecuencia, pero que lo adquiere en la etapa actual al acrecentarse el énfasis en la honorabilidad de los capos en el *narcocorrido*; al despliegue del lenguaje poético distintivo del género se suman algunos coloquialismos, como el mencionado “de traba”, procedente del argot de las peleas de gallos, o “*resulto*”, por *resultado*, despliegue con el que no pueden competir los clichés, escasos mas casi obligados en todo tema popular tremendista: “cayó en las redes el *lión*”, “vilmente lo asesinó”, “era ofender al Eterno”. En fin, la distribución de los modos de representación es también bastante tradicional, pues los versos diegéticos abarcan el 57% del texto y los miméticos un estimable 17%, arrojando un 74% de narración en sentido lato que se opone al 26% de versos de subjetividad metanarrativa, proporción discreta para un corrido de sucesos con epílogo ejemplar y mágico-religioso, el cual se expresa empero en modo narrativo y, más aún, en un discurso indirecto que refleja la tendencia a representar lo relatado mediante la dramatización actualizadora.

## 27. “La Gotera” (1925) [Mendoza, 1954: 418-22]

Año de mil novecientos / del veinticinco fechado,  
la gente de Nueva Italia / está pialando el ganado.

Y el veintinueve de octubre, / tengan presentes los días,  
vino a conquistar la gente / el señor Ezequiel Farías.

Tengan presente, muchachos, / aunque sea cosa sencilla,  
cuando se *runió* la gente / de la mentada cuadrilla.

“¡Ay!” decía Ezequiel Farías, / ahí presentando su carta:  
“No se detengan, muchachos, / llegando allá les doy plata”.

“Muchachos, yo les prometo / con *muchisísimo* esmero  
que allá no les dan boleto, / les dan purito dinero”.

Le dice a Lucas Cervantes, / que le servía de asistente:  
“Vete yendo por delante, / llévate toda la gente”.

Al llegar a La Gotera / Sebastián quedó *almirado*  
de ver al representante / todito pintarrajeado.

Llegó don Lucas Cervantes / hablando con mucho garbo:  
“Señor, queremos dinero / para irnos a comer algo”.

Don Sebastián le contesta / con una voz muy formal:  
“Yo no puedo dar dinero, / *quén* sabe salgamos mal”.

Don Sebastián le decía: / “No te vayas a esconder,  
ahí que te den cinco pesos / *pa* que les dé de comer”.

Decían los de La Gotera: / “¡Ay, Señor, válgame Dios!  
Llegó la gente afamada / para los cortes de arroz”.

Y al llegar a La Gotera, / ¡qué cosas tan *almirables*!  
Para llegar a las tablas / tenían que pasar por cables.

“¡Ay!” decía Ezequiel Farías / al señor don Sebastián:  
“Si no les damos dinero, / los muchachos se nos van”.

Don Sebastián le contesta: / “Yo no les pago cocina,  
tengo que comprar tabaco / para echarle a mi cachimba”.

Gritaban los capitanes, / todos llenos de contento:  
“Arrímense a la ventana / *pa* que les den cumplimiento”.

Cuando se cortó la lluvia / todos se andaban bañando,  
y ese Felipe Saldaña / era el que se andaba ahogando.

Juan Mandujano gritó, / pero ninguno hizo caso,  
hasta que él se desnudó / para sacarlo de un brazo.

“¡Adentro, adentro, muchachos, / adentro, pues, muchachotes,  
que Felipe se nos ahoga / en el río de los Cajones!”

Decía don Lucas Cervantes: / “Por andar en aventuras,  
aquí me tienen fregado, / enfermo de calenturas”.

Decía Sebastián Martínez: / “¡Madre de Consolaciones!  
Compadézcanse de mí, / que no traigo ni calzones”.

Decía Benigno Quiroz: / “Muchachos, no sean ingratos,  
vámonos *pa* Nueva Italia, / miren que no traigo trapos”.

Toditas las cocineras / ya no querían ni moler:  
“Al cabo ya ni nos pagan, / no les demos de comer”.

El día sábado de raya, / para más atormentar,  
se fueron *pa* Nueva Italia / y se fueron sin pagar.

“¡Ay!” decía Martín Ortiz, / cuando se venía quejando:  
“Pues volveré yo a salir, / pero a La Gotera... ¡cuándo!”

Contesta Miguel Ramírez: / “Hermanito, yo tampoco,  
que vuelva yo a La Gotera, / sólo que estuviera loco”.

Señores, ya me despido, / porque me voy para el plan,  
adiós todos los *tinteritos* / y también don Sebastián.

Ya con ésta me despido, / porque me voy *pa* la orilla,  
y aquí se acaba el corrido / de la mentada cuadrilla.

No soy poeta ni soy nada, / soy un triste jornalero,  
y al que no le haya gustado, / le devuelvo su dinero.

Con este corrido nos adentramos ya en la clase temática denominada *sociolaboral*, de paradójica fortuna en el género por cuanto, de un lado, no es muy abundante en los periodos inicial y revolucionario, ni sus muestras han sido suficientemente consideradas, y de otro, ha experimentado un aparente crecimiento cuantitativo en paralelo al de la emigración mexicana a EE.UU., no obstante engañoso en la medida en que se trata en la mayoría de los casos de canciones que no cabe adscribir al corrido, constituyendo, como se decía, una de las principales fuentes de confusión genérica, agravada por el hecho de que, a diferencia de las escasas pero tradicionales piezas primeras, han sido estimadas representativas del género en esta vertiente temática.

Posponiendo de momento la segunda dimensión, conviene recordar que Mendoza no contempla un apartado laboral en su clasificación temática fundacional, aunque en el de corridos “agraristas” se encuentran lógicamente algunas muestras del tema; de hecho, sitúa “La Gotera” en el capítulo de “asuntos varios”, donde hay textos de toda índole, corridos y no corridos, la

mayoría conmemorativos de acontecimientos y fiestas locales, así como políticos; precisamente, llama la atención que el erudito sí establezca una categoría *política* diferenciada, cuando ésta cabe también atribuirla a algunos de los textos incluidos en los apartados “histórico” y “revolucionario”, además de en el de “asuntos varios”, lo cual puede deberse a que los temas políticos suelen tener mayor alcance de público, regional o nacional; a su vez, esto permite indicar cierto paralelismo con la relación existente entre los asuntos revolucionarios bélicos y los de forajido-rebelde, ya que los primeros han gozado de más amplio reconocimiento que los segundos, aun cuando son menos tradicionales y así representativos del género literariamente, igual que sucede entre los políticos y los sociolaborales; en efecto, recuérdese que el primer corrido completo recogido, “*Kiansis*”, refiere una experiencia laboral, siendo por supuesto harto tradicional en su forma, mientras que el único de contenido parcialmente político incluido del primer periodo, “Rito García”, es el menos apegado a la tradición expresiva del género; otra analogía estriba en las intersecciones que exhiben estos pares temáticos: así como los temas revolucionarios comparten la médula heroica con los de forajido-rebelde, los sociolaborales tienen un obvio fondo político, resultando en ocasiones difícil deslindarlos de los de esa categoría, como se comprueba mejor en algunas de las siguientes muestras.

Centrados ya en el asunto sociolaboral, recuérdese también que Paredes, partiendo de “*Kiansis*”, denominaba el tema “de aventuras”, lo cual parecía entonces reduccionista, si bien, a la vista de “La Gotera” y “La Pensilvania”, la siguiente muestra analizada, debe reconocerse la existencia de una subclase dentro de este tipo argumental, consistente en el relato de una experiencia laboral que implica el desplazamiento de los protagonistas, y que, sin revestir por fuerza el carácter de odisea tan marcado de “*Kiansis*”, supone una cierta aventura, como explicita de hecho un personaje de “La Gotera”: “por andar en aventuras”. Así, en la categoría temática sociolaboral pueden reconocerse, a grandes rasgos, dos facetas: la de los textos de contenido ideológico, donde aumenta por tanto la vertiente expositiva y se da mayor concomitancia con el tema político, y la de los que narran una experiencia concreta sin excesivo posicionamiento crítico, más narrativos y, huelga añadir, tradicionales en su expresión, como es el caso obvio de “*Kiansis*”, y de “La Gotera”.

Gracias al breve comentario de Avitia, que recoge la versión de Mendoza, conocemos el contexto histórico y social de este corrido [1997, IV: 10-1]:

La hacienda de Nueva Italia, que se encontraba en lo que hoy es el municipio de Múgica, estado de Michoacán, [...] antes de ser hacienda era una llanura aislada por enormes serranías, y fue transformada por el trabajo de miles de jornaleros forasteros contratados por el hacendado Dante Cusi y sus dos hijos en una zona llena de cultivos de arroz, ganado vacuno y huertos de limón. Los peones de los Cusi ganaban los mejores sueldos de la región y tenían servicio de escuela para sus criaturas, y estas ventajas los habían arraigado como peones acasillados [sic]. En el corrido se relata el engaño que sufrieron los peones de Nueva Italia el 27 de octubre de 1925 por el contratista Ezequiel Farías, quien organizó una cuadrilla de trabajadores para laborar en las pizcas de arroz de la hacienda La Gotera. Al no recibir sus jornales, los trabajadores se regresaron al amparo de los Cusi.

De otra parte, por la procedencia de la versión de Mendoza<sup>99</sup> conocemos asimismo el contexto semiótico, tratándose de un corrido de autoría popular, como dice el mismo autor en la estrofa final, de origen oral o escrito pero que no se ha difundido impreso ni en disco comercialmente, y del que tampoco constan las modificaciones propias del proceso trasmisor oral primario, como sucede con las piezas locales populares, lo cual no significa que carezca de interés literario, siendo a todas luces de factura más tradicional que cualquier producto de hoja suelta, a pesar de las afirmaciones en sentido contrario de buena parte de la crítica, que ve en estas creaciones locales una decadencia inexistente, al menos frente a las vulgares, éstas sí decadentes respecto del paradigma genérico primigenio.

La contextualización de Avitia permite asimismo interpretar los aspectos ideológicos y funcionales, en particular estos últimos, pues todo cuanto puede decirse de los primeros es que no aparecen denotados y sólo se connota la rebeldía a la explotación laboral, lo que por cierto hace de la reivindicación de justicia el tema subyacente; en cambio, si junto a la patente función noticiera de este corrido-crónica se identifica un fin reprobatorio igualmente obvio, por los datos históricos conocidos ha de reconocerse además una intención propagandística, no sólo de la justicia social sino también de las condiciones laborales inusualmente aceptables que regían en la hacienda de Nueva Italia

---

<sup>99</sup> Procede de *Sones, canciones y corridos*, trabajo de campo de F. Domínguez [Secretaría de Educación Pública, 1925], quien recogió el texto en la misma hacienda de Nueva Italia.

en los años veinte del siglo pasado; en cuanto al fin espectacular, se observa en el tenor de aventura de la historia, en las penurias, peligros y hechos *almirables* referidos, por más que afecten a unos pobres peones y carezcan del brillo de lo sensacional predominante en la espectacularidad comercial.

En la estructura semántica se ve cómo el autor popular se debate entre el modelo mixto influido por el romance de ciego, del que toma los bloques de apertura y cierre, ambos triestróficos en un texto de 27 estrofas, y el folclórico apreciable en la narración fragmentaria, aunque no del todo exenta de lógica lineal. La presentación ejemplifica de por sí tal oscilación, pues las fórmulas de datación/ubicación y memorabilidad, enunciadas por partida doble en las 3 estrofas (“año de mil novecientos/del veinticinco fechado/la gente de Nueva Italia” y “y el veintisiete de octubre”; “tengan presentes los días” y “tengan presente, muchachos”), conviven con el inicio *in media res* deudor de la balada (“está pialando el ganado”, “vino a conquistar la gente”, “cuando se *runió* la gente”). La coda se pliega en cambio al patrón vulgar, por la reiteración recargada de la fórmula de despedida, que se combina en la antepenúltima estrofa con su propia variante del adiós del personaje, aunque lo enuncia el narrador, y en la penúltima con la fórmula conclusiva, todas de expresión canónica, eso sí (“ya con ésta-señores, ya me despido”, con sus respectivos versos supletorios –“porque me voy...”–; “adiós, todos...”; “aquí se acaba el corrido”), y sobre todo por la singular referencia poético-genérica de la estrofa final, citada ya en la panorámica como ejemplo, junto con otras realizaciones, de la subjetividad compositiva que entraña esta fórmula. La intriga consiste en una gran secuencia única integrada por los segmentos de reclutamiento y traslado a La Gotera, vicisitudes allí vividas, y regreso a Nueva Italia, si bien es asimismo manifiesto el fragmentarismo con que se construye la trama, a base de múltiples escenas puntillistas.

No menos manifiesta es la tradicionalidad estilística del texto, destacando en primer lugar el ámbito de los modos de representación, donde el 38% de los versos son de carácter mimético, lo que refleja la decidida apuesta por la dramatización actualizadora típicamente folclórica; a ellos se suma un 44,5% de versos diegéticos para relegar la cantidad de los metanarrativos a un modesto 17,5%, en apoteosis no sólo de la dramatización, sino de la clásica narratividad lata. La abundancia del discurso directo propicia la consiguiente

profusión de fórmulas narrativas, encontrándose hasta 7 propias del complejo de introducción al diálogo: “ahí presentando su carta”; “con *muchísimo* esmero”, inserta en la intervención del personaje pero sin duda siguiendo el modelo formulario introductorio; “que le servía de asistente”, variante de la especificación del cargo o papel de un interlocutor, p. e. la citada “como jefe que era”; “hablando con mucho garbo”; “con una voz muy formal”; “todos llenos de contento” y “cuando se venía quejando”, apunte modal de graciosa popularidad; además de estas adverbiales hay otras 2 de tipo exclamativo y tenor religioso (“¡Ay, Señor, válgame Dios!” y “¡Madre de Consolaciones”), completando un nutrido elenco léxico perteneciente al lenguaje poético del género al que vienen a sumarse voces y giros populares (“pialando el ganado”, americanismo para *mangonear*, *lazar*, “les dan purito dinero”; “ahí presentando su carta”; “*quen* sabe salgamos mal”; “aquí me tienen fregado”; o la estrofa 22ª completa –“el sábado día de raya,/para más atormentar...”); con este despliegue no pueden competir los pocos clichés de tono culto que introduce el autor, algunos incluso barnizados de popularidad, p. e., “¡qué cosa tan *almirable!*”, “compadézcanse de mí,/que no traigo ni calzones”; “sólo que estuviera loco”; “soy un triste jornalero” o “muchachos, no sean ingratos”. Por último, aunque estos aspectos discursivos sean los más notables para calibrar la adecuación al estilo tradicional, también la prosodia –salvo en la tendencia levemente culta a la rima consonante– y la sintaxis revelan cuando menos la extracción popular del compositor, que no incurre en demasiados encabalgamientos entre unidades de doble octosílabo (hay 5 en las 27 estrofas) ni abusa de la subordinación, si bien recurre con frecuencia a las subordinadas finales (se dan también 5 veces), lo que no eclipsa el empleo de yuxtaposiciones (“allá no les dan boleto,/les dan purito dinero”; “vámonos *pa* Nueva Italia,/miren que no traigo trapos”; etc.) y coordinaciones (“pues volveré yo a salir,/pero a La Gotera, ¿cuándo?”), ni de repeticiones, con función antitética como en la primera cita ilustrativa de la yuxtaposición, en disposición paralela con variación dentro de una misma estrofa, como en la 16ª (“todos se andaban bañando...era el que se andaba ahogando”), o entre dos consecutivas, como en la 19ª y 20ª (“que no traigo ni calzones” - “que no traigo trapos”), y también con mera finalidad enfática y rítmica, p. e. “se fueron *pa* Nueva Italia/y se fueron sin pagar” o “no soy poeta ni soy nada,/

soy un triste jornalero” en el remate de este texto que oscila entre el estilo popular puro y tradicional, y que desmiente, digámoslo una vez más, la presunta decadencia de los corridos locales creados entrado el siglo XX, cuyo único lastre está en no servir a la propaganda de masas y de ínfulas cultas que se apropia del modelo genérico, desvirtuándolo, en muchos temas bélicos, políticos y de sucesos de este periodo revolucionario.

\*\*\*

## 28. “La Pensilvania” (1923-29) [Paredes, 1976: 56]

El día veintiocho de abril, / a las seis de la mañana,  
salimos en un enganche / al estado de Pensilvania.

Mi chinita me decía: / “Yo me voy en esa agencia,  
para lavarle su ropa, / para darle su asistencia”.

Y el enganchista nos dice: / “No se lleven la familia,  
para no pasar trabajos / en el estado ‘e West Virginia”.

“Pa que sepas que te quiero, / me dejas en *Foro West*;  
cuando ya estés trabajando, / me escribes de donde estés”.

“Cuando ya estés trabajando / me escribes, no seas ingrato;  
de contestación te mando, / de recuerdo, mi retrato”.

Al llegar a *West Kentockle* / cambiamos locomotora,  
de allí salimos corriendo / ochenta millas por hora.

Adiós *Foro West* y Dallas, / pueblos de mucha importancia;  
ya me voy *pa* Pensilvania / por no andar en la vagancia.

Adiós estado de Texas, / con toda tu plantación;  
ya me voy *pa* Pensilvania / por no pizar algodón.

Cuando llegamos allá, / que del tren ya nos bajamos,  
nos dicen las italianas: / “¿De ‘onde vienen, mexicanos?”

Contestan los mexicanos, / los que ya sabían inglés:  
“Venimos en un enganche / de la *suidad* de *For West*”.

Estos versos son compuestos / cuando ya venía en camino,  
poesías de un mexicano / de nombre de Constantino.

Ya con ésta me despido / con mi sombrero en las manos,  
y mis fieles compañeros / son trescientos mexicanos.



Este corrido, que aparte de “La Pensilvania” recibe otros nombres, (“Corrido de Pennsylvania”, “Corrido *pensilvanio*” y “Corrido de Texas”), es de los más difundidos no ya entre los de asunto sociolaboral, sino de todo el periodo revolucionario, difusión que además se ha producido por todas las vías: la versión de Paredes aquí transcrita y otras a las que remite<sup>100</sup> son de recolección oral; una recogida por G. López Castro [1995: 188-90] procede de una hoja suelta de E. Guerrero, lo cual indica que la amplia disponibilidad de versiones no se debe sólo a la intensa recolección de corridos chicanos en EE.UU., habiendo suscitado la pieza asimismo interés en la industria editorial de México; y existen, por supuesto, versiones discográficas, de las que conozco las 2 que incluye Sonnichsen [1994: 53-9] en su estudio impreso adjunto al álbum *Corridos y tragedias de la frontera*<sup>101</sup>; más aun, dado que las grabaciones se realizan en la temprana fecha de 1929, es muy posible que, como en el caso de “El contrabando de El Paso”, este testimonio popular se haya transmitido inicialmente ya por vía fonográfica, sin perjuicio del posterior paso del texto a la tradición oral y la edición impresa comercial.

En esta multiplicidad deben señalarse dos tipos distintos de versiones: en las que llevan por título “Corrido de Texas”, todas discográficas, se cambia el destino (Indiana por Pensilvania), se fusionan las estrofas 4ª y 5ª de la versión transcrita (“De la parte donde estés,/me escribes, no seas ingrato,/y en contestación te mando/de recuerdo mi retrato”), se alteran casi por entero la 6ª (“Adiós, Fort Worth-West<sup>102</sup> y Dallas,/poblaciones sin un lago,/nos veremos cuando vuelva/de por Indiana y Chicago”) y un verso de la 7ª (“me despido de tus tierras” en lugar de “ya me voy pa’ Pensilvania”), se introduce una nueva (“Esos trenes del T. P. [Texas & Pacific]/que cruzan por la *Lusiana*/se llevan los mexicanos/para el estado de Indiana”) y se suprimen las 4 últimas,

---

<sup>100</sup> Además de otra versión en un trabajo suyo muy anterior [1953: 35], Paredes indica 2 de P. Taylor, una de ellas consultada e incluida en la bibliografía [1935: 227-8] (la otra aparece sólo en calidad de documento en un trabajo sobre emigración), y una de McNeil [1944: 88-9]. Taylor reproduce con un breve comentario su versión reseñada [1954a: 157-8], y Avitia [1997, IV: 107-8] hace lo propio con la de Paredes transcrita.

<sup>101</sup> Paredes remite a 4 grabaciones del archivo folclórico de la University of Texas [1976: 174], entre las que seguramente estén las recogidas en el disco de Arhoolie, por cierto presentes ya en otra edición anterior [*Texas-Mexican Border Music. Corridos*, 1975], de donde las toma López Castro, quien también las incluye junto con la versión de Guerrero [1995: 208-10].

<sup>102</sup> El nombre de la localidad es Fort Worth, que se cambia a “West” en algunas versiones por una comprensión defectuosa, y en la de Paredes a “Foro West”, preservándose el octosílabo.

repitiéndose al final la 7ª –que aparece hasta 3 veces– y la nueva, a todo lo cual se suma un cambio de orden, pues la estrofa 1ª que contiene la datación y el inicio del viaje pasa a ser la 5ª, comenzándose abruptamente con la 2ª de la versión transcrita, también con un verso distinto (“pa’ pasearme por el norte” en lugar de “para lavarle su ropa”). Estas variantes han llevado a la mayoría de los antólogos a considerar que se trata no ya de versiones, sino de corridos diferentes<sup>103</sup>, percepción de la que discrepo, tratándose a mi juicio de una mera reducción del original, cuya pérdida de extensión se suple con la repetición de estrofas y el añadido de una sola nueva (resultando un total de 10 en lugar de 12), y de una reordenación desafortunada con la que el texto pierde la continuidad narrativa propia del corrido, convirtiéndose en una canción de discurso deslavazado, razón por la cual he preferido apuntar las variantes y no transcribir la versión completa. Más interesante es por tanto la escasez de variantes entre versiones transmitidas por vías distintas, sobre todo la similitud de la impresa de Guerrero con la oral ofrecida por Paredes, aunque también las demás fonográficas que no llevan “Texas” en el título son casi iguales a ésta, sea porque su antigüedad no obliga al consabido recorte –que sí acomete el recreador de la *tejana*, identificado por Sonnichsen como Ignacio M. Valle, aún cuando la grabación se hace sólo 3 meses después–, o debido a la apuntada posibilidad de que la versión original se haya difundido en primer lugar por vía discográfica.

Mas si las variantes de la versión reducida no revisten gran interés para el estudio literario de este corrido en concreto, ilustran en cambio la progresiva inhibición del género en el relato de experiencias migratorias de mexicanos en EE.UU., que adoptarán de manera creciente la forma de la canción, con pérdida parcial o absoluta del elemento narrativo y la identidad estilística del corrido (mutaciones prosódicas, uso del estribillo, sequía del léxico distintivo, dilución estructural...), e incremento de la subjetividad sentimental. El que “La Pensilvania” encarne esta tendencia podría atribuirse a la ligereza con la que se aborda un contenido propicio para la crítica sociopolítica, pues, mientras que en “*Kiansis*” y “La Gotera” se observa al menos una denuncia connotada

---

<sup>103</sup> Salvo Paredes, que se refiere a todas como versiones del mismo corrido, Taylor [1935: 227-8], Sonnichsen [1994: 53] y López Castro [1995: 210] las juzgan explícitamente corridos distintos, los dos últimos incluyéndolos sucesivamente por separado en sus antologías.

de las penurias del trabajador en sus *aventuras*, el narrador se limita aquí a referir el viaje poniendo el énfasis en el ferrocarril y las mujeres, esgrimiendo además razones de conveniencia, y no de supervivencia, para su traslado; a su vez, los motivos de esta postura despreocupada cabría buscarlos en su situación, pues, al residir en Texas legalmente, no está sometido a las tensiones del cruce de la frontera ni al miedo a la deportación, aspectos que se abordan en el comentario a la siguiente muestra. Sin embargo, muchas piezas contemporáneas sobre la emigración o la vida al otro lado adoptan ya la perspectiva del mexicano radicado en EE.UU., y la mayoría incide en las cuestiones de identidad y conflicto cultural, lo cual no impide su deslizamiento formal a la canción; así, lo que despoja a estas composiciones de su esencia corridera es la falta de una narración concreta, que se sustituye por relatos cotidianos o durativos, o la expresión de una serie de sentimientos e ideas sin continuidad diegética. En todo caso, dicha tendencia la encarna la versión desbaratada de “La Pensilvania”, preservando la original trascrita el modelo expresivo genérico y, a pesar de su ligereza, representando la variedad de *aventuras* del tema sociolaboral, como pueden hacerlo, bien es cierto que más ejemplarmente, “*Kiansis*” en el periodo inicial y el ámbito chicano o “La Gotera” en esta etapa revolucionaria México adentro.<sup>104</sup>

El trasfondo histórico de este corrido lo dilucida Paredes con amplia visión sociológica de las vicisitudes de los trabajadores chicanos en Texas a inicios del siglo XX, en contraste con las de años atrás [1976: 26]:

A menos de sesenta años de la apertura de la Ruta de Kansas [Kansas Trail, 1867], los mexicanos viajaban de nuevo al norte del Río Grande para trabajar. Pero ya no iban a caballo como vaqueros, orgullosos de su oficio de conductores de ganado. La punta sur de Texas había dejado de ser una región ganadera. Se había erradicado la maleza y plantado legumbres y algodón, sobre todo algodón. El nieto del vaquero se había convertido en bracero en los algodones tejanos. Los mexicanos empezaron a migrar al norte en número creciente, en busca de mejores oportunidades. Muchos se hicieron temporeros en los campos frutales de otros estados. Otros [...] engrosaron las cuadrillas que trabajaban en el ferrocarril y en las minas de carbón y cobre. Paulatinamente, se trasladaron a grandes ciudades fuera

---

<sup>104</sup> De otra parte, sólo el criterio de la mayor difusión me ha llevado a prescindir de “Los reenganchados a Kansas” [McNeil, 1946: 13-5], corrido de aventura sociolaboral con más carga crítica y estilo tradicional construido exactamente según el modelo de “El contrabando de El Paso”, cuyo examen permitiría ilustrar la confluencia de los temas del contrabando y la experiencia laboral, así como la tradicionalidad de los corridos populares marginales.

del estado de Texas. [...] En la primavera de 1923, la industria del acero de Bethlehem, Pensilvania, empezó a importar mano de obra mexicana para trabajar en las trituradoras [...] San Antonio era el punto de partida de los trenes que acarreaban cientos de trabajadores a Pensilvania, la mayoría solteros. Pero para el mexicano tejano, Fort Worth (*For West*) era el verdadero trampolín hacia otras regiones importantes.<sup>105</sup>

En el ámbito contextual, lo antedicho hace innecesario ahondar en el contenido ideológico, de todos modos bastante superficial, al extremo de que apenas se identifican valores –o contravalores– habituales en el género, a no ser el de la identidad mexicana levemente sugerido y la pasión mujeriega del protagonista. En cuanto a las funciones que encierra tal contenido, es patente la prevalencia de la noticiera por el carácter testimonial del texto, que no por su precisión periodística, y la flaqueza de las demás, cuando no la ausencia, caso de la reprobatoria; la presencia de la espectacular cabe admitirla si la equiparamos no a lo sensacional, a la acción y la tragedia, sino a lo comercial amplio, donde el viaje en un fascinante tren moderno y la densa dimensión romántica cumplirían su fin; la propagandística es igualmente tenue, presente sólo en la señalada identificación con lo mexicano, que asoma en la coda. En el ámbito textual, la primacía del designio noticiero y la certeza de estar ante un testimonio se traducen en el carácter de corrido-crónica del texto, en tanto que la superficialidad ideológica se refleja en la endeblez del tema subyacente, que sería asimismo el del orgullo identitario.

La estructura del contenido se revela apreciablemente tradicional dentro del modelo mixto y teniendo en cuenta la fecha de composición y el probable

---

<sup>105</sup> “Less than sixty years after the opening of the Kansas Trail, Mexicans were again traveling north from the Rio Grande to do a job of work. But they no longer went on horseback as vaqueros, proud of their cattle-herding trade. The southern tip of Texas no longer was cattle country. It had been cleared of brush and planted to vegetables and cotton, especially cotton. The grandson of the vaquero was now a stoop laborer in the cotton fields of Texas. Mexicans began to migrate north in greater and greater numbers, in search of better opportunities. Many went to do seasonal labor in the fruit orchards of other states. Others [...] joined work gangs in the railroad camps and the coal and copper mines. Little by little, they moved into the big cities in states other than Texas. [...] In the spring of 1923, the steel industry in Bethlehem, Pennsylvania, began importing Mexican labor from Texas to work in the mills [...] San Antonio was the starting point for the trains carrying hundreds of laborers to Pennsylvania, single men for the most part. To the Texas-Mexican, however, Fort Worth (*For West*) was the real jumping-off place into the great areas beyond”. Nótese que el texto se ha datado entre 1923, por comenzar ese año el movimiento migratorio, y 1929, fecha de la primera grabación conocida; la presunción de que la difusión inicial es fonográfica me ha llevado a anteponer “La Gotera” en el orden cronológico, pues a buen seguro circularía ya el año en que se fecha, 1925.

estreno fonográfico. La presentación, como en tantos corridos, es más un amago que un bloque, conviviendo la fórmula de datación, sólo horaria y diaria, con el clásico inicio *in media res* que enuncia una partida. La coda presenta mayor entidad, al ocupar 2 estrofas de 12; la primera es toda ella una fórmula de referencia poético-genérica donde se mezclan la reflexión compositiva y la llana popularidad de la expresión; la final es canónica a medias, ya que a una fórmula de despedida con el verso fijo convencional y el supletorio variante de la fórmula narrativa por excelencia (“con mi sombrero en las manos”) sucede la apostilla con sabor a cliché y tenor nacionalista (“y mis fieles compañeros/son trescientos mexicanos”). De las 9 estrofas de que consta la intriga, que integran una secuencia única, 4 (2ª-5ª) pertenecen al planteamiento, los prolegómenos de la partida; 3 al nudo, el viaje en sí, por más que 2 consistan en fórmulas metanarrativas de despedida del personaje que podrían ubicarse en cualquier punto de la trama, e incluso adscribirse al desenlace, donde son más habituales; y 2 a éste, confirmándose de nuevo la tendencia a engrosar los preliminares en detrimento del clímax narrativo.

Como en la muestra precedente, y al margen de la preceptiva prosodia en la que la cuarteta y el octosílabo se completan con el predominio de la rima asonante –aunque, una vez más, el compositor tienda a la consonancia–, la impronta estilística tradicional asoma notablemente en la distribución de los modos de representación, por cuanto los versos miméticos priman incluso sobre los diegéticos, ocupando el 35,5% del total frente al 31% de éstos, y la combinación de ambos que conforma la clásica narratividad lata se impone a las intervenciones del narrador, aun así de considerable presencia (33,5%, superior a la narración pura) por haberse computado las estrofas 6ª y 7ª de despedidas del personaje como pasajes metanarrativos. La sintaxis se revela asimismo apegada al patrón folclórico, pues no hay un solo encabalgamiento entre unidades de doble octosílabo, a menos que se quieran ver en las subordinadas finales de la 2ª y 3ª estrofas, en las que hay empero una pausa sintáctica respetuosa de la concepción binaria distributiva de la estrofa; precisamente, la subordinación final abunda en la pieza (estrofas 2ª, 3ª y 4ª con “para”, 7ª y 8ª con “por no”), y la temporal introducida por “cuando” (4ª, 5ª y 9ª), lo cual no impide el frecuente recurso a la yuxtaposición (p. e., de dos mismas subordinadas en la 2ª estrofa, en la 5ª, 6ª, 7ª y 8ª entre las unidades

básicas, sin olvidar las aposiciones “pueblos de mucha importancia” y “los que ya sabían inglés”), aunque sí, llamativamente, a la coordinación, del todo ausente; en este terreno huelga además señalar la repetición paralela con la que se estructura el discurso, ya sea dentro de una estrofa, como en la 2ª (“para...para”), o entre dos sucesivas, como en la 4ª y 5ª (“cuando ya estés trabajando,/me escribes...”) y la 6ª y 7ª (“ya me voy pa’ Pensilvania/por no...) con variación en el 2º verso, o en estas últimas con el “adiós” anafórico. En fin, las fórmulas narrativas no proliferan, y menos las introductorias al estilo directo para un texto tan dialogado, ya que sólo se da la heterodoxa “los que ya sabían inglés”, y “con mi sombrero en las manos” pero ubicada en el complejo de despedida; a éstas se suman la complementaria al adiós del personaje “con toda su plantación” y “a las seis de la mañana”, narrativa a pesar de su aparente pertenencia a la metanarrativa de datación; Aun así, la combinación de estos elementos léxicos propios del género con expresiones populares (“enganche” y “*enganchista*” por “cuadrilla” y “contratista”; “por no andar en la vagancia”, “para darle su asistencia”) supera con mucho a los clichés (“no seas ingrato” y “mis fieles compañeros”), si bien alguna expresión citada y otras son clichés popularizados por la espontaneidad expresiva del autor, que mezcla el lenguaje poético del corrido con su inspiración natural, como hace de hecho con todos los elementos formales que maneja, e incluso con los contenidos, según se constata en el tratamiento ligero y galante de lo que se supone una sufrida epopeya laboral.

**29. “La crisis actual” (C. Cuevas) (1931) [P. Sonnichsen, 1994: 79-82]**

Señores, pon atención, / aquí les voy a cantar  
de la triste situación / que me he venido a encontrar.

Crisis y deportación / nos trae con mucho cuidado  
a todos los mexicanos / que aquí nos hemos quedado.

Más antes para este lado / se venía uno a trabajar,  
y en término de seis meses / se podía bien regresar.

Y ‘ora, no digo mentira, / pues esto a todos nos pasa,  
que aquí estamos sin salida / porque el trabajo nos falta.

Bien antes en los talleres / mexicanos ocupaban,  
sin que supieran inglés / muy buenos sueldos ganaban.

Pero ‘ora todo ha cambiado / con todos esos paisanos,  
que les quitan el lugar / para poner ciudadanos.

Por dondequiera que he andado, / por dondequiera he perdido,  
pues, por no ser ciudadano, / buen trabajo no he tenido.

A todos los extranjeros, / excepto a los mexicanos,  
aquí les dan protección / porque se hacen ciudadanos.

Uno que otro de la raza / ese camino ha seguido,  
pero, para más desgracia, / de nada les ha servido.

Mas los buenos mexicanos, / los hombres trabajadores,  
prefieren vivir de pobres / y no a su patria traidores.

A todos esta canción / como un recuerdo dejamos,  
y también de corazón / este consejo les damos.

El modo de repatriarnos, / y algún modo hay que buscar  
sin que, como a otros hermanos, / nos vayan a deportar.

Siempre desaires aquí / el mexicano ha sufrido,  
pero nunca se había visto / lo que ahorita ha sucedido.

Por toditos los billares / ya empezaron a echar corte,  
están llevando a la cárcel / al que no trae pasaporte.

La crisis es general, / ya lo empiezan a notar,  
sólo Dios sabe, señores, / en qué esto venga a parar.

Muchos de los sin trabajo / el Gobierno está asistiendo;  
por las esquinas se ven, / están manzanas vendiendo.

Nuestro buen cónsul también, / con personas distinguidas,  
nos ayuda como hermanos / con provisión y comida.

Adiós, calle M. I. [Emey?] mentada, / adiós, plaza concurrida;  
por muchos que en ella esperan / encontrar pronto salida.

Esos tiempos han pasado, / no se volverá a mirar  
los reenganchistas buscando / quien quisiera trabajar.

Ya con ésta me despido / de toditos mis amigos:  
vamos en deportación, / ¡adiós, Estados Unidos!

Este texto sobre la situación de los emigrantes mexicanos en EE.UU. durante la Gran Depresión desencadenada por el colapso financiero de 1929, con la que nuestros ávidos contemporáneos nos han hermanado, no precisa mayor ilustración del marco histórico, como tampoco su contexto semiótico, siendo una composición de autor reconocido difundida ya inicialmente por vía discográfica comercial (grabada en Los Ángeles en 1931), de la que no se conocen versiones. Desde la perspectiva analítica, interesa sobre todo por su tipo, al tratarse de la primera muestra de esta antología que no constituye una crónica o un cuento, i. e., donde no predomina la narración de un hecho, al margen de la cantidad de pasajes metanarrativos; en efecto, estamos ante un corrido-invectiva con tintes apologéticos, o viceversa (corrido-apología con fuerte carga crítica), en el que prima la exposición ideológica subjetiva, lo cual le imprime cierto carácter limítrofe en el género, cuyos dominios no acaba de abandonar por el mantenimiento de algunos recursos formales y su cobertura de una circunstancia sociopolítica en parte a través del apunte factual. Esta característica tipológica tiene su correlato funcional en la prevalencia de la intención reprobatoria de la actitud estadounidense hacia los mexicanos, o en la del designio propagandístico de la misma condición mexicana al *otro lado*, de la que el autor se hace portavoz; pero la función noticiera está asimismo presente en los múltiples detalles de actualidad que se ofrecen, declarándola de hecho el narrador en la 1ª estrofa cuando se dispone a “cantar/de la triste situación/que me he venido a encontrar”; por su parte, el fin espectacular se identifica en el enfoque de indignación exaltada y quebranto que rezuma el texto, lo cual lo acerca a los corridos vulgares que glosan sucesos de modo aleccionador, o, por el contenido más político que moralista, a la décima que cumplía esta función en el siglo XIX, antes de que la absorbiera el corrido.

El contenido ideológico es tan meridiano como el contexto histórico, al plantearse abiertamente el conflicto intercultural (“siempre desaires aquí/el mexicano ha sufrido”) y exaltarse al mexicano, de manera que la identidad, o



el orgullo identitario, constituye el motivo capital del texto, y por tanto el asunto subyacente, al que acompaña tal vez el de reivindicación de justicia, pues en el discurso se percibe también la rebeldía ante el abuso que tanto se asocia con el corrido; otro valor relevante es la solidaridad, que el narrador aplaude en el cónsul de México e incluso en el gobierno de EE.UU. para con los suyos, y enuncia en clave identitaria cuando habla de “la raza” y se dirige a sus oyentes chicanos como “hermanos”. Temáticamente, el corrido es más complejo, tanto respecto a la definición del asunto en sí como a su valor representativo en este plano. Al comentar “La Gotera” se esbozaban dos facetas del asunto sociolaboral, la de *aventuras*, que encarnarían éste y “La Pensilvania” en este periodo, y otra de fondo ideológico carente de relato clásico representada por “La crisis actual”; tal criterio no atiende sólo al contenido, como sería preceptivo en este campo, sino que acude al aspecto tipológico, pues calibra la falta de narratividad y tendencia expositiva de la subclase temática; con todo, la impronta ideológica resulta asimismo útil para valorar el terreno estricto del contenido, ya que, si los textos de aventura laboral exhiben concomitancias con los de forajido-rebelde en virtud del tono épico, asimilándose los protagonistas al héroe en su odisea personal, los de *reflexión*, digamos, están próximos a los revolucionarios bélicos y muchos políticos –que tienen también su vertiente narrativa– en cierto protagonismo colectivo y la generalidad de su contenido. Por supuesto, este matiz temático diferencial no altera el alejamiento del modelo narrativo tradicional, pero se produce de modo distinto al señalado a propósito de la versión trunca de “La Pensilvania”, donde hay una deriva hacia la canción lírica y sentimental, mientras que aquí se trataría de la canción *protesta*, con reminiscencias de la décima y aire de arenga, más ajustada a la tradición ideológica y funcional del género por su sesgo social, y así de representación obligada en toda antología panorámica. Para mayor complejidad, “La crisis actual” es también un tema *de frontera* por su expresión del conflicto internacional, y, en tanto que su desenlace es la expulsión de EE.UU., tiene un poso de aventura en el sentido de experiencia laboral que implica un viaje azaroso; es más, si “La Gotera” y “La Pensilvania” narran desplazamientos dentro del mismo país, en “La crisis actual” se canta –tangencialmente– la aventura sociolaboral por excelencia, la emigración de México a EE.UU., o, en este caso, su reverso, la

deportación, que equivale al fracaso del viaje. En términos de representación antológica del tema, pareciera así que habría sido preferible incluir un texto narrativo migratorio; sin embargo, como se viene recalcando, esa variedad escasea en el género, debido a la exigencia épica y trágica que éste imprime a toda aventura narrada según su canon, elementos de los que carece un mero relato de emigración, cuyo protagonista no es un héroe en la derrota, pues no batalla ni muere luchando, ni en la victoria, que lo convierte a lo sumo en un trabajador explotado cuya vida y miserias no suelen merecer una balada heroica; así, “Kiansis”, “La Gotera” o “La Pensilvania” –en menor grado– ilustran mejor lo que pueda tener de epopeya el asunto sociolaboral, mientras que “La crisis actual” representa por su parte óptimamente cómo la cuestión migratoria aflora más bien en los corridos de predominio ideológico. Por último, dado que en la representatividad buscada conviene aunar los aspectos temáticos, formales y contextuales, se han escogido los primeros textos por ser más tradicionales y/o difundidos, aunque existan unos pocos que narran el cruce fronterizo de emigrantes, en una u otra dirección<sup>106</sup>; análogamente, la existencia de algún corrido de tema sociolaboral migratorio de mayor popularidad expresiva, incluso relativo a las secuelas de la crisis de 1929<sup>107</sup>, no suprime la conveniencia de optar por “La crisis actual”, porque, puestos a ejemplificar no sólo la subclase temática, sino también la tendencia expositiva que impone el argumento, este corrido resulta como digo idóneo.

El detenimiento en estos matices temáticos y formales correspondientes, y sobre todo en su grado de representatividad genérica, obedece al hecho indicado de la creciente abundancia de textos populares sobre la vida del

---

<sup>106</sup> Los más interesantes, por su mayor tradicionalidad y difusión oral o fonográfica temprana, se hallan en el excelente trabajo citado de P. Taylor [1935], donde destacan “Despedida de un norteño”, que narra empero el viaje migratorio del protagonista desde su Guanajuato natal sólo hasta Ciudad Juárez, terminando así antes del cruce efectivo, y “Deportados”, que relata el viaje a la misma ciudad, pero además el paso fronterizo, la interceptación y la subsiguiente deportación. En el también mencionado cancionero de López Castro [1995] hay asimismo varias muestras, si bien las más relevantes vienen de Taylor y otros antólogos del *otro lado*, aparte de que la profusión textual supone un cierto lastre, pues se mezclan corridos y no corridos y textos antiguos y actuales sin más contextualización que la fuente de procedencia, insuficiente para conocer el marco histórico y, sobre todo, el productivo o semiótico.

<sup>107</sup> En la misma antología fonográfica que contiene el texto transcrito, hay otro titulado “La crisis” (de F. Miranda, grabado en N. York en 1932), de mayor soltura popular, que distingue también a “Efectos de la crisis” [Taylor, 1935: 232-3], y a otras piezas recogidas por Taylor donde se discuten las penalidades y/o la deportación de emigrantes aparte de la crisis, p. e. “Corrido de la migración”, “Los deportados” y “Defensa de los norteños” [Ibíd.: 233-40], éste último singular por cuanto defiende al emigrante de las críticas de los propios mexicanos.

emigrante mexicano, paralela al aumento del fenómeno migratorio, textos que, por el prestigio social del corrido, se le atribuyen asidua y erróneamente; así, comoquiera que, siguiendo un criterio selectivo literario, no he incluido casi ninguna muestra en el *corpus* analítico, me ha parecido útil ilustrar en esta antología, por medio de “La crisis actual”, las razones de la escasa representación del asunto, cuya plasmación formal discurre en los límites del género, si no fuera de ellos. Mas huelga añadir que el carácter limítrofe explica asimismo la mayor atención a las cuestiones apuntadas en detrimento de los rasgos formales, y ello a pesar de que el compositor busca apegarse hasta cierto punto al patrón genérico. En el plano estructural semántico, se observa el encuadre del segmento central del texto entre bloques de apertura y cierre, ambos monoestróficos en sentido estricto, si bien a la estrofa de presentación, donde hallamos las fórmulas de llamada de atención e incoativa seguidas de una suerte de *media res* expositiva (“de la triste situación/que me he venido a encontrar”), le sucede una 2ª en la que cabe reconocer algo equivalente a la fórmula de resumen, no de un suceso sino de la situación general que se glosa; análogamente, la estrofa final de coda, que contiene la fórmula de despedida canónica aunque sin el verso supletorio bucólico que suele integrar su complejo, así como una despedida del narrador y un resumen *sui generis*, viene precedida de 2 que albergan sucesiva y respectivamente otra despedida –del narrador– y otra especie de resumen, o tal vez de moraleja nostálgica (“esos tiempos han pasado...”); el tramo central tiene por su lado algo de trama, que se descubre no obstante iniciada la segunda parte (estrofas 11ª-20ª)<sup>108</sup>, pues lo que parecía un retrato de las consecuencias de la crisis y su comparación con el mejor tiempo pasado se torna discusión de cómo evitar la peor de tales consecuencias, la deportación, en la que un narrador antes en apariencia externo (salvo en el apunte personal de la 7ª estrofa) se hace protagonista al contarse entre los deportados, como se desprende de los versos finales; en todo caso, la *trama* resulta desvaída, pues las referencias a pasado y presente, unas generales y

---

<sup>108</sup> La existencia de dos partes se debe a la antigüedad de la grabación, que comporta como se dijo el registro en ambas caras de un disco sencillo, lo que explica la longitud de la pieza a pesar del formato fonográfico y, nótese, el tenor de la 11ª estrofa (“A todos esta canción...”), suerte de segunda presentación que sirve para retomar el hilo del discurso.

otras concretas, se alternan sin lógica lineal y se salpican con incisos metadiscursivos (estrofas 7ª y 11ª), de modo que sólo puede considerarse su presencia en virtud del giro final narrativo en que se explicita el hecho preciso de la deportación como desenlace. En el estilo, el autor preserva la prosodia convencional del género, y aun la sintaxis hasta cierto punto, pues no abusa de los encabalgamientos entre las unidades sintácticas ni renuncia a la yuxtaposición rítmica (“muchos de los sin trabajo/el Gobierno está asistiendo; /por las esquinas se ven,/están manzanas vendiendo”), acudiendo incluso al recurso sintáctico supremo de la repetición paralela (“adiós, calle... adiós, plaza...”; “por dondequiera que he andado,/por dondequiera he perdido”); sin embargo, el hipérbato final de la primera cita, ni mucho menos el único, y la profusa subordinación con ínfulas de retórica culta revelan su esfuerzo por emular el estilo engolado de la hoja suelta, del que sólo su extracción popular lo aleja; si esto, dicho sea de paso, demuestra una vez más que el medio fonográfico permite a los creadores populares una difusión de su obra que les veda la industria editorial del pliego suelto y el cancionero, no debe llevarnos a confundir lo popular con lo tradicional, por cuyo terreno no transita el autor, ya que las opciones prosódicas y sintácticas apuntadas no son patrimonio del corrido sino de varios géneros poéticos de raíz folclórica, mientras que los rasgos propiamente distintivos, como el léxico específico formulario y la narratividad combinatoria de diégesis pura y diálogos de efecto actualizador, están por completo ausentes del texto, donde en cambio se concede ancho espacio al cliché y la intervención subjetiva del narrador; en suma, estamos ante un tema comercial compuesto por un trabajador emigrante *amateur* que oscila entre la imitación del modelo vulgar y su intuición del folclórico que se usa en diversos géneros poéticos y musicales populares, pero que en este último sentido tiende a la canción, como él mismo califica su pieza en la 11ª estrofa, aunque el tema social y la ideología nacionalista, la función crítica y alguna fórmula metanarrativa permitan con manga ancha examinarla como muestra de corrido, eso sí, representativa de su paulatina vulgarización y confusión con otros géneros en el marco homogeneizador de la industria cultural de masas.

**30. “Huelga de la hacienda de Beneficio de las Jiménez” (José Inés Silva)**

(1935) [Avitia, 1997, IV: 211-2]

Año de mil novecientos / treinta y cinco al recordar,  
los versos de los huelguistas / son los que voy a cantar.

El mentado tres de enero, / ¡ay, qué día tan señalado!  
presentaron el contrato / Bola, Jiménez y Amparo.

Rentería les contestó: / “Esto no es de mi incumbencia;  
pásenselo a don Eduardo, / que se encuentra en la gerencia.

Don Eduardo contestó: / “No quiero meter la pata;  
pásenselo al señor Fano, / que se encuentra en La Mazata”.

Se comenzó a discutir / con muchísima reserva,  
don Chema Trejo le saca / al movimiento de huelga.

Los obreros que discuten / estaban todos serenos,  
uno al otro se decían: / “Ya le entramos a lo bueno”.

“Quedó pendiente el contrato / sin tener ningún arreglo;  
nos lanzamos a la huelga, / el mal no tiene remedio”.

El mentado ocho de febrero, / ¡ay, qué día tan señalado!  
se presentaron en huelga / Bola, Jiménez y Amparo.

Andaba toda la gente / como bolas de billar,  
preguntándose uno al otro: / “¿Ya no hay que ir a trabajar?”

La empresa pide permiso / al Gobierno del Estado  
para ver si le concede / para parar el Amparo.

El Gobierno les contesta: / “Ahora ya es fuera de tiempo,  
porque todos los huelguistas / ya hicieron su movimiento”.

La empresa está preparada / con muchísimo dinero;  
los trabajadores cuentan / con la voluntad del cielo.

Se citaron en Jalisco, / a este Guadalajara,  
para arreglar el conflicto, / pero no arreglaron nada.

Se comenzó la batalla / para tratar el asunto;  
don Chema Trejo decía: / “Yo, lo que les dije, cumplo”.

Tenemos un delegado / más fino que el oro y plata;  
cumpliéndose este conflicto, / se va para La Mazata.

Pobrecitos mineritos, / ya no están en su color;  
desde que estalló la huelga / no hay quién les haga un favor.

Pobrecitos esquirols, / lo siento por mis amigos;  
de esto no había que dudar: / más hojas tienen los higos.

La hacienda de Beneficio, / son las mentadas Jiménez,  
ya nomás los perros aúllan, / me duelen hasta las sienes.

Todos los huelguistas dicen: / “No hay que perder la esperanza,  
hay que mostrarles nobleza / a todos los de la Alianza”.

Entre Pachuca y Coahuila / y demás agrupaciones  
mantienen toda la gente / de todos estos rincones.

Antonio Leal les decía: / “Esto no se lleva a cabo;  
yo lo sé por mi padrino / el gerente, don Santiago”.

Antonio Leal decía: / “Mi jefe, no se violenta,  
que a falta de comisario, / yo me quedo de suplente”.

El Capitán le contesta: / “Yo de esto no sabía nada;  
el sindicato me dijo / la pistola le quitara”.

Antonio Leal se quedó / muy triste y muy enojado,  
renegando contra Dios, / recordando su pasado.

Adiós, Jiménez y Amparo, / ya me voy a aventurar  
a trabajar en la yunta, / hay que sembrar para alzar.

Allá va la despedida / por la Mesa Colorada,  
ya me voy para mi tierra, / se acabó la trabajada.

Ya me despido, señores, / escriban esto en su lista:  
estos versos son compuestos / al movimiento huelguista.

Allá va la despedida, / me voy para Guanajuato,  
aquí se acaban cantando / los versos del sindicato.

Último corrido de asunto sociolaboral del periodo revolucionario, también limítrofe con el tema político mas por razones distintas a las del caso anterior (lo que denota la flaqueza de la dicotomía establecida entre la variedad de aventuras y la ideológica), al tratarse de un corrido-crónica donde lo narrativo se impone por completo a lo expositivo, pero que no relata una experiencia laboral en sentido estricto sino una acción sindical organizada que le confiere su innegable sustrato político. El tema subyacente esencial, la reivindicación de justicia, coincide asimismo con el de la muestra precedente, si bien, a diferencia de en ésta, no viene acompañado, mucho menos superado, por la promoción identitaria, ciñéndose la causa enarbolada a la dimensión social y política, pues, aunque la empresa era de titularidad estadounidense, sus dirigentes locales y los esquirols, algunos amigos del narrador, son tan mexicanos como los huelguistas y el Gobierno, que, por cierto, apoya de manera más o menos directa a estos últimos, papel insólito en la narración de conflictos en el género debido probablemente a que la huelga se produce

durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-40), de neta orientación socialista y gran valedor de los trabajadores. Con todo, la mirada del autor nada tiene de radical, relatando lo sucedido con cierta ligereza y sin rencor (“pobrecitos esquirols”), incluso con algo de resignación (“ya me voy para mi tierra,/se acabó la trabajada”), y ostentando además su religiosidad en el planteamiento del conflicto, en el que los patrones cuentan con su dinero y los obreros con la ayuda divina. Por supuesto, la dedicatoria del corrido “al movimiento huelguista” y el elogio del delegado no ofrecen dudas sobre su postura política, pero no es menos cierto que la intención propagandística es muy tenue y la reprobatoria casi nula, tratándose ante todo de un testimonio cuyo principal fin es noticiario, sin perjuicio del barniz conmemorativo, y donde se renuncia tanto a la beligerancia crítica como a la espectacularidad del producto de masas, lo cual está relacionado con la condición al tiempo rural y proletaria de los mineros, entre quienes se cuenta el autor, que emprenden la huelga gracias a su encuadre en un movimiento sindical, pues ellos carecen de preparación política y aun de conciencia contestataria: “preguntándose uno al otro:” ¿Ya no hay que ir a trabajar?”.

El marco sociohistórico concreto de esta huelga iniciada en la fecha que indica el texto en la hacienda de Beneficio de las Jiménez, Jalisco, lo dilucida Avitia en su breve comentario [Ibíd: 212]:

Las Jiménez estaba concesionada a la ASARCO, American Smelting and Refining Company, y la huelga aglutinó a otros minerales como el de Rosita y San Francisco del Oro, en el estado de Michoacán, Piedra Bola, Durango, y Amparo, Jalisco. Los mineros de Las Jiménez pertenecían al STMMSRM, Sindicato de Trabajadores Mineros, Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana, [...] recibieron el apoyo y solidaridad del gremio minero de la República para su resistencia. En el corrido se narran los esfuerzos del líder local José María Trejo por lograr la victoria para los trabajadores, así como las acciones del rompeshuelgas Antonio Leal y sus esquirols. Al final, la huelga resultó en el logro de un nuevo contrato de trabajo, con mayores ventajas para los mineros. Durante el conflicto, los mineros de Jiménez y Amparo estuvieron asesorados por el sobresaliente líder minero Filiberto Ruvalcaba [...] En el corrido, Ruvalcaba es solamente reconocido como el delegado.

Dado que el texto lo toma Avitia de un libro de historia social sobre este líder minero, no conocemos con exactitud el contexto productivo, si bien parece obvio que se trata de una composición local que no se ha difundido oralmente con variantes, ni ha pasado al disco ni a la imprenta de difusión comercial, lo

cual permite subrayar por enésima vez la popularidad genuina de estos corridos locales que la crítica nacionalista y, curiosamente, populista, ha juzgado decadentes.

La asimilación del modelo genérico tradicional se aprecia con claridad en el plano estructural semántico, donde hallamos una presentación integrada por las fórmulas de datación e incoativa, y un amago de las de memorabilidad (“al recordar”) y resumen (“versos de los huelguistas”); el bloque es en rigor monoestrófico, pues la 2ª estrofa, aunque contiene el enunciado clásico de la de memorabilidad (“¡ay, qué día tan señalado”), reiterado en la 8ª y por cierto con anteposición del “ay” que abunda en la bola suriana y desbarata el metro octosílabo, forma ya parte de la intriga; de hecho, la opción es más coherente estructuralmente que la muy habitual, según se ha visto, de datar el suceso sólo con el día y el mes en un bloque inicial que pierde por ello su carácter metanarrativo para constituir un inicio *in media res*, ya que la datación sin año se aproxima más a una fórmula narrativa adverbial de tiempo como las que indican la hora o el momento del día (“como a las X sería”, “otro día por la mañana”). Más aún, la reiteración –con variación– de este recurso formulario le sirve al compositor para marcar el inicio de las 2 secuencias de que consta su corrido, la primera relativa a las reivindicaciones iniciales de los mineros y su decisión de ir a la huelga tras ser desoídos, y la extensa segunda donde refiere el desarrollo de la huelga, secuencia por lo demás de discutible unidad en la que bien podrían verse múltiples escenas independientes (interlocución entre empresa y Gobierno, entre sindicalistas y empresa, reacciones de los mineros afectados, apoyo de otros a éstos y tentativa del esquirol Leal de parar la huelga), pero que prefiero considerar unitaria porque, a mi juicio, el poeta no pretende construir un relato preciso de todo lo sucedido mediante múltiples escenas simultáneas o sucesivas de compleja temporalidad, sino que adopta más bien la lógica interna propia de la narrativa folclórica que señalara Olrik y Menéndez Pidal denominara *fragmentarismo*, refiriendo sin ánimo de exhaustividad ni precisión periodística una serie de hechos con diverso grado de relevancia y detalle, de lo cual resulta el tradicional mosaico narrativo de efecto simbólico dirigido a una audiencia informada, aunque debe reconocerse que la distribución del contenido se hace con sentido lineal y nítida delimitación de los distintos núcleos argumentales. La coda parece en



cambio deudora de la vertiente vulgar del paradigma, a la vista de su hipertrófica dimensión de 4 estrofas, aunque cabe decir, en descargo del autor popular, que no se asemeja a los barrocos finales del corrido comercial o propagandístico de hoja suelta y cancionero, pues su primera estrofa (25ª) alberga una despedida de personaje que podría entenderse perteneciente al desenlace narrativo, donde el narrador, también minero partícipe en la huelga probablemente despedido, decide irse a labrar la tierra<sup>109</sup>, si bien es cierto que el verso final (“hay que sembrar para alzar”) tiene un aire subjetivo de refrán o moraleja; los 3 estrofas restantes están regidas por la fórmula de despedida del narrador, cuya reiteración variada con variación también del verso supletorio (“por la Mesa Colorada”; “escriban esto en su lista”, variante de la fórmula narrativa “traer en lista” que se remonta a “Mariano Reséndez”; y “me voy para Guanajuato”) produce antes un efecto de remate lírico popular que de coda recargada vulgar, donde suelen primar la moraleja y el resumen, y en casos muy extensos incluirse además el apóstrofe u otras fórmulas, pero no reiterarse la misma con fresca repetición rítmica, como aquí; en cuanto a las segundas unidades que acompañan a las respectivas despedidas, la de la estrofa 26ª es igualmente de tenor narrativo (“ya me voy para mi tierra,/se acabó la trabajada”) y la de la 27ª contiene la dedicatoria que funciona un tanto como resumen y otro tanto como fórmula conclusiva, que encontramos en su debida forma culminando el texto en la estrofa final, con repetición de la denominación de “versos” y conversión del sindicato en el héroe del corrido.

El estilo exhibe asimismo un vigoroso arraigo en la tradición, patente en la prosodia paradigmática –con rima consonante– y una sintaxis que armoniza con ésta al modo folclórico, constatándose el respeto a la división estrófica en dos unidades sintácticas de doble octosílabo, que cuando se rompe no es por el encabalgamiento entre los versos 2º y 3º, sino por constar una unidad de dos versos sintácticamente autónomos, p. e. “Quedó pendiente el contrato/sin tener ningún arreglo:/nos lanzamos a la huelga,/el mal no tiene remedio”; esto no significa que el autor no recurra con frecuencia a la subordinación, pero sí que la integra en el ritmo prosódico tradicional, como es manifiesto p. e. en la

---

<sup>109</sup> Nótese que la decisión se expresa con el verso “ya me voy a aventurar”, lo que apuntala el acierto de Paredes al calificar estos temas de experiencia sociolaboral de *aventuras*.

estrofa “Antonio Leal se quedó/muy triste y muy enojado,/renegando contra Dios,/recordando su pasado”, donde se yuxtaponen las frases subordinadas modales de la segunda unidad; más allá de la sintaxis estricta, en esta cita se aprecia también el fértil recurso a la repetición y el paralelismo estructurantes, ya sea como aquí en un verso, en una estrofa (“mantienen toda la gente/de todos estos rincones”) o dos estrofas con variación, como en la 3ª y 4ª (“pásenselo a don Eduardo/que se encuentra en la gerencia” - “pásenselo al señor Fano/que se encuentra en La Mazata”), 6ª y 9ª (“uno al otro se decían” - “preguntándose uno a otro”), 16ª y 17ª (“pobrecitos mineritos” - “pobrecitos esquiroles”) ó 21ª y 22ª sin variación (“Antonio Leal les decía”); en este sentido destaca también la clásica antítesis paralelística “La empresa está preparada/con muchísimo dinero,/los trabajadores cuentan/con la voluntad del Cielo”, que recuerda a la final de “Rosita Alvérez”, inspirada a su vez en el romance de *Delgadina*. En esta última cita y otras anteriores (“el mal no tiene remedio”, “muy triste y muy enojado”) se percibe un registro léxico influido por el estilo de la relación de sucesos y el romance y corrido de ciego, del que pueden aducirse otros ejemplos (“esto no es de mi incumbencia”, “hay que mostrarles nobleza”, “esto no se lleva a cabo”), y entre los que cabría además contar el refrán “más hojas tienen los higos” y la suerte de máxima citada “hay que sembrar para alzar”, si bien el autor no puede ocultar su extracción popular, que plasma en diversas expresiones coloquiales: “no quiero meter la pata”, “a este Guadalajara”, “don Chema Trejo le saca/al movimiento de huelga”, “se acabó la trabajada” o “ya le entramos a lo bueno”, que recuerda a la popular expresión de memorabilidad vista en “José Mosqueda” “donde se vio lo bonito - muy bueno”. Pero el rapsoda minero no sólo no sucumbe del todo al léxico de ínfulas cultas, sino que se vale de fórmulas constitutivas del lenguaje poético del corrido, bien que con espontánea heterodoxia, pues, p. e., las modales de cantidad “con muchísima reserva” y “con muchísimo dinero” se insertan convencionalmente en el verso supletorio del complejo de introducción al discurso directo, complejo que no emplea el autor a pesar de la profusión de pasajes miméticos; otras a considerar son “no hay que perder la esperanza”, enunciada como sabemos por los héroes decimonónicos en 1ª persona (“no pierdo...”), las ya citadas insertas en el complejo de despedida, y las de esencia metanarrativa pero incluidas en la intriga que expresan

memorabilidad (“qué día tan señalado”) y veracidad (“de esto no había que dudarlo”). Un último pilar de tradicionalidad estilística se erige en los modos de representación, donde prevalece el diegético (54,5% de los versos) por tratarse de una crónica, pero donde el mimético se conjuga con éste con peso considerable (25%), mayor que el de las intervenciones del narrador (21,5%), lo cual resulta en una contundente narratividad lata en lo cuantitativo y rica en dramatización actualizadora en lo cualitativo, que relega además a los segmentos metanarrativos a una presencia modesta discordante con la aparente función propagandística, que tiene más de conmemorativo que de ideológico aleccionador.

En suma, este corrido de modesta proyección local en verdad emanado del pueblo preserva las formas tradicionales del corrido en mayor grado que muchas muestras del periodo revolucionario exhibidas, y que todas las del posrevolucionario subsiguientes, razón por la cual he incurrido en una nueva minuciosidad analítica abusiva, ya que semejante despliegue de inspiración cuasi folclórica, a pesar de las naturales concesiones a una vertiente vulgar tan antigua como el género, apenas se volverá a hallar en el *corpus* analítico, siendo así el detenimiento útil para, de un lado, asentar el clasicismo con un último ejemplo elocuente, y de otro, reivindicar la competencia literaria de los auténticos corrideros populares en toda edad del género y cualquiera que haya sido la fortuna de su obra en términos de difusión.

**31. “Aniversario del cierre de las iglesias” (1927) [Avitia, 1997, IV: 44]**

El treinta y uno de julio, / ¡ganás me dan de llorar!  
se suspendieron las misas / de México en general.

Año de mil novecientos / veintiséis, del siglo veinte,  
el clero entregó los templos / y lo aceptó el Presidente.

Sábado fue aquel día, / ni me quisiera acordar,  
como a las seis de la tarde / se dio la orden general.

El pueblo se aglomeraba / en la puerta de los templos,  
el más sensible lloraba / y varios hacían comentarios.

Este acto tan importante, / que no se puede ocultar,  
no ha tenido precedente / en la historia nacional.

Tan fatal resolución / fue adoptada por el clero  
porque la Constitución / quiso cumplir el Gobierno.

Tanto dolor y aflicción / difícil de comparar,  
ha causado sensación / en el mundo por igual.

El día primero de agosto / fue rogativa mundial  
por la salvación de México, / cual si fuera a agonizar.

Este día por la mañana, / como era dominical,  
se abrieron todos los templos / y la Iglesia Catedral.

La gente con grande amor / y cual parvada de abejas  
iba en busca del pastor / que dejaba sus ovejas.

De hinojos ante el altar, / con devoción y fervor,  
iban los fieles a orar / pidiéndole a Dios perdón.

En continua romería, / desde hora muy temprana,  
se dirigían a La Villa / a ver a la Reina Indiana.

Todo ha sido de un momento / la excitación sin igual,  
y del país está pendiente / todo el mundo en general.

¡Pobre nación mexicana! / Adversa ha sido tu suerte:  
¿Qué te aguardará mañana, / ya se te acerca la muerte?

La desnudez, la miseria / y tantas inundaciones,  
la amenaza de las huelgas / y miles de confusiones.

El eco de las campanas / ya también ha enmudecido,  
pues en horas muy tempranas / despertaba al dormido.

Adiós, padres que dejáis / sin pastor vuestro rebaño;  
quiera Dios pronto volváis / y lo halléis sin ningún daño.

El triste acontecimiento / quedará en nuestra memoria;  
si es o no con fundamento, / ya lo juzgará la historia.

Esta última muestra del periodo revolucionario es la única incluida de asunto político puro, siendo el inusual tema subyacente la religiosidad, como sabemos frecuente en calidad de motivo y valor pero muy rara vez argumento de fondo, ni siquiera en los corridos de la rebelión cristera donde la médula temática es la valentía del héroe insurgente. Junto al elemento religioso se observa en el plano ideológico el identitario, pues el autor identifica el culto católico con la esencia y destino de México, y encontramos también un breve apunte social en la estrofa donde se compendian los males del país que se suman a la prohibición religiosa. El tipo de corrido no es fácil determinarlo, ya que la faceta de crónica convive con la densa exposición subjetiva que lleva a considerarlo asimismo una apología y una invectiva, defendiéndose la causa católica y atacándose la postura gubernamental. En el plano funcional se da la misma amalgama: si la vertiente cronística responde al designio noticiero, éste resulta muy débil, porque los sucesos se conmemoran más bien –nótese que el título remite a un aniversario, no a una noticia reciente–, lo que hace de las funciones propagandística y reprobatoria, correspondientes a la apología y la invectiva, los resortes semióticos del texto, donde tampoco falta el fin espectacular, patente en el carácter sensacional que rezuma el relato de las reacciones de los fieles, aunque obviamente subordinado a la propaganda, reforzada mediante el rasgar de vestiduras apocalíptico. El marco histórico de este conflicto religioso que provocó la *guerra cristera* es de sobra conocido, y el autor hace además una síntesis de los hechos clave, dentro de su corta perspectiva temporal. El contexto productivo no precisa de mayor discusión: aunque Avitia toma la pieza del clásico de A. Olivera *La literatura cristera* [1970] sin especificar la procedencia, no cabe duda de que se trata de un corrido vulgar de imposible aparición en un entorno popular; su difusión inicial habrá sido así impresa, e insignificante su trascendencia popular, ya que no ha pasado, hasta donde sé, al medio discográfico, ni consta en ninguna otra antología consultada.

En el plano estructural, de las 3 estrofas que integran en apariencia la presentación, sólo la 2ª constituye un bloque metanarrativo en rigor, con sus fórmulas de datación y resumen argumental, pues la 1ª y la 3ª representan ese bloque inicial sui géneris que se viene señalando, donde las expresiones adverbiales de tiempo están imbricadas ya con la intriga, como demuestra la

presencia en la 3ª de la fórmula “como a las seis de la tarde”, de condición narrativa, sin perjuicio del empleo por partida doble de la de memorabilidad (en un caso con su enunciado más común, “ni me quisiera acordar”, y en otro de heterodoxia tremendista, “ganas me dan de llorar”), por lo demás también de frecuente inserción en la trama. La coda es aún menos canónica, pues el “adiós” formulario de la primera de sus 2 estrofas cabe entenderlo asimismo parte de la intriga, al tratarse de una despedida de personaje enunciada por el narrador y dirigida no al público, sino a vagos protagonistas de la historia, mientras que la estrofa final, a pesar de la nueva expresión de lo memorable, de todas formas cliché vulgar ajeno al léxico poético del género (“quedará en nuestra memoria”), contiene una glosa subjetiva que no puede asignarse a la moraleja ni a otra fórmula, y que, como el cliché y el aparente bloque en conjunto, es extraño al corrido. Para el desarrollo de la trama se alternan los pasajes narrativos con los subjetivos, de lo que resulta la fusión tipológica de crónica, apología e invectiva, y, en el plano estilístico y a falta de discurso directo, una distribución al 50% de los modos diegético y metanarrativo, indicativa de la vulgaridad del texto, junto con casi todos los demás aspectos formales: la rima ABAB; el imperio del encabalgamiento, salvo en las estrofas iniciales y finales donde se imitan los bloques paradigmáticos; la ausencia de los recursos sintácticos característicos, con la posible excepción de la 15ª estrofa, serie enumerativa desprovista empero del mínimo ritmo de genuina popularidad; el abuso del hipérbato; y la escasez de fórmulas narrativas, entre las que sólo se hallan la temporal citada y la causal “como era dominical”, escasez que contrasta con la apabullante fertilidad de clichés utilizados en cualquier producto de masas. En suma, la muestra ilustra que los temas políticos de trascendencia nacional de la etapa revolucionaria ni los crea ni los trasmite el pueblo, y que su pertenencia al corrido en términos literarios resulta dudosa, pues el mero aprovechamiento de algunas formas vinculadas al corrido, pero comunes a varios géneros populares, no basta para su admisión rigurosa en el nuestro, rigor aplicado aquí no tanto por un exceso de celo académico como por la confusión que genera la anteposición de los contenidos a los aspectos expresivos, por naturaleza definitorios de todo género.

**32. “Juan ‘Charrasqueado’” (1942/5) (Víctor Cordero)**  
[Disc., 182, 3 –Jorge Negrete]

Voy a cantarles un corrido muy mentado,  
lo que ha pasado allá en la hacienda de La Flor,  
la triste historia de un ranchero enamorado  
que fue borracho, parrandero y jugador.

Juan se llamaba y lo apodaban “Charrasqueado”,  
era valiente y arriesgado en el amor,  
a las mujeres más bonitas se llevaba:  
de aquellos campos no quedaba ni una flor.

Un día domingo que se andaba emborrachando  
a la cantina le corrieron a avisar:  
“Cuídate, Juan, que ya por ahí te andan buscando;  
son muchos hombres, no te vayan a matar”.

No tuvo tiempo de montar en su caballo,  
pistola en mano se le echaron de a montón;  
“¡Ando borracho!” les gritaba, “¡y soy buen gallo!”  
cuando una bala atravesó su corazón.

Creció la milpa con la lluvia en el potrero  
y las palomas van volando al pedregal;  
bonitos toros llevan hoy al matadero,  
qué buen caballo va montando el caporal.

Ya las campanas del santuario están doblando,  
todos los fieles se dirigen a rezar,  
y por el cerro los rancheros van bajando  
a un hombre muerto que lo llevan a enterrar.

En una choza muy humilde llora un niño  
y las mujeres se aconsejan y se van,  
sólo su madre lo consuela con cariño,  
mirando al cielo llora y reza por su Juan.

Aquí termino de cantar este corrido  
de Juan, ranchero, charrasqueado y burlador,  
que se creyó de las mujeres consentido  
y fue borracho, parrandero y jugador.

Iniciamos la sección de muestras del periodo posrevolucionario (1940-70) con la pieza más célebre del más afamado autor no ya de esta etapa, sino de la historia del corrido, tal vez junto a Samuel L. Lozano y al margen de los contemporáneos estudiados; dado que la figura se ha abordado ya en la panorámica, me ciño aquí al examen de los sucesivos corridos de Cordero incluidos, sin detenerme tampoco en su consabida fama, mensurable en su

interpretación por los grandes intérpretes —en este caso se trata nada menos que de Jorge Negrete—, su presencia en las principales antologías impresas y fonográficas, sus abundantes secuelas y adaptaciones al cine, y, en suma, su identificación con la quintaesencia del género, en el ámbito comercial<sup>110</sup>.

“Juan Charrasqueado” es un corrido-cuento, al tratarse de la historia de un personaje ficticio. El tema es el de sucesos, en la variedad de crimen pasional vengativo que inaugurara “Macario Romero”, si bien el argumento es tan artificioso como el héroe, e irrelevante en términos semióticos, pues salta a la vista que el propósito del autor es forjar un estereotipo, enmarcado en un cuadro costumbrista, de lo cual resulta la primacía de la función espectacular (palpable en el retrato del héroe, el relato de su muerte y sepelio, y el llanto de hijo, esposa y otras mujeres), acompañada de la propagandística en buen grado debido precisamente al sesgo estereotípico, al fin y al cabo destinado a reforzar la identidad, y, claro está, la ausencia de todo designio noticioso. En el terreno ideológico, la identidad promocionada es la cultura rural mexicana, patente en la condición de ranchero del héroe, el apunte bucólico del poeta tras la muerte de aquél, la alusión a los toros y el caballo, y la religiosidad de las gentes del campo, aunque debe reiterarse el enfoque comercial de tal promoción, como hace G. Hernández en un artículo de publicación póstuma al afirmar que se lleva a cabo desde “centros de difusión urbanos en donde las decisiones en torno al contenido [...] están a cargo de profesionales sin experiencia en los medios rurales y rancheros donde se difunde la cultura tradicional y, por tanto, a la vez que reflejan desconocimiento de la diversidad cultural mexicana, se convierten en agentes que la rechazan, desfigurándola, en favor de formas ajenas a la tradición” [2008: 211], razón por la cual el estudioso afirma que Charrasqueado está más próximo a los personajes de la canción ranchera y, sobre todo, la comedia ranchera cinematográfica. En

---

<sup>110</sup> Ramírez-Pimienta especifica los títulos, autores y ubicación discográfica de 7 secuelas, “grabadas tanto en México como en Estados Unidos. Hay varias diferentes, dedicadas al hijo de Juan Charrasqueado; hay también al menos un par dedicadas a la suegra del personaje, una a la viuda y aun una dedicada al fantasma del charro enamorado” [2011: 56]. Dos son del propio Cordero, incluida “La suegra de Juan Charrasqueado”. Es también notable que, a pesar de su fama en México, el corrido, “lanzado en 1945”, fuera un “éxito primero entre las comunidades chicanas en Estados Unidos y un par de años más tarde también un éxito radial en México” [Ibíd.], aunque ya se dijo que el autor compuso este corrido cuando residía en Los Ángeles, en 1942, según indica Ramírez-Pimienta en otro texto [2010: 97], razón por la cual, por cierto, se ha consignado 1942/5 como fecha de composición/difusión primera.



efecto, la exaltación elegíaca participa de las claves usuales en los corridos de sucesos de esta clase, donde el protagonista es muy hombre más por lo seductor que por lo valiente, aunque no falte su bravata en el momento de la muerte (“soy buen gallo”) y Cordero identifique ambas facetas<sup>111</sup>, fusionando al valiente y al galán juerguista, y atribuyendo su derrota convencionalmente a la inferioridad numérica y el cobarde aprovechamiento de su estado de embriaguez. Por ello, he de discrepar del maestro Hernández cuando nos dice que ello supone “una extraña mezcla de las cualidades que normalmente se asignan a personajes adversarios en el corrido tradicional”, refiriéndose a las de “borracho, mujeriego y jugador”, que “se oponen a que su figura se represente en términos heroicos” [Ibíd.: 209], pues, justamente, los temas de sucesos se caracterizan por dicha mezcla, donde lo juerguista no quita lo valiente, sino que refuerza la imagen positiva total del héroe, que se inspira en el inveterado machismo al que no escapa la cultura tradicional<sup>112</sup>.

La estructura semántica refleja estos rasgos temáticos e ideológicos, y revela el conocimiento de Cordero del canon, quien flanquea la intriga con sendos bloques monoestróficos, aunque surge la duda de si la 2ª estrofa pertenece al inicial, en cuyo caso consistiría en una vasta fórmula de nominación/caracterización, o bien si se integra ya en la 1ª secuencia con la 3ª estrofa, en virtud de su tenor descriptivo –y así narrativo– y aclaratorio de las razones del crimen; una alternativa estribaría en considerar la estrofa, como tantas de las vistas con la fórmula de datación, un puente entre la presentación y la trama, i. e., una expresión formularia que por tradición es de ámbito metanarrativo pero se inscribe en el relato; por lo demás, en la estrofa inicial se halla la fórmula incoativa, con rara aplicación del epíteto *mentado* a la composición en lugar de al héroe<sup>113</sup>, un resumen también heterodoxo, pues

---

<sup>111</sup> Nótese que el apodo *charrasqueado*, literalmente *rasgado*, y de ahí *marcado*, i. e., que tiene una cicatriz por herida de arma blanca, connota un pasado de bravucón pendenciero.

<sup>112</sup> En este sentido cabe matizar la apreciación de Ramírez-Pimienta de que “al describirlo como siempre borracho, gastando a manos llenas, armado y desafiante, más parece que el corrido se acerca a la noción del narcocorrido contemporáneo” [2011: 57], ya que, si estos rasgos se hallan en efecto en los *narcocorridos* provocadores inspirados en el *rap*, según se dijo, y también se aluden moderadamente en algunos panegíricos, como los de *Chalino* Sánchez, en la mayoría prevalece la condición heroica pura, i. e., la imagen honorable de los protagonistas, lo cual, más allá de su audaz rebeldía, permite erigirlos en modelos sociales.

<sup>113</sup> Hernández ve aquí con razón una nueva desviación del paradigma: “La voz cantante se jacta de que éste es ‘un corrido muy mentado’, en patente discrepancia con la humildad

no sintetiza la historia sino que la anuncia, y tiene así algo de llamada de atención, y la de caracterización. En la intriga se observa la común tendencia a engrosar los antecedentes y consecuencias en detrimento del nudo narrativo, el asesinato del héroe, que en esta ocasión no se omite, pero sigue siendo más breve, al ocupar una sola estrofa (4ª) frente a las 2 de planteamiento y 3 de desenlace (5ª-7ª); no obstante, cabe aquí de nuevo la duda de si la pieza consta de una secuencia única, dividida en los segmentos recién señalados, o si, dada la extensión y perspectiva distinta del desenlace, éste constituye otra secuencia, en la que cada estrofa correspondería a un miembro secuencial, en cuyo caso la principal exhibiría una parquedad aún más notable de nudo y desenlace, insertos ambos en la estrofa 4ª, mientras que la 3ª –y acaso la 2ª– serían de planteamiento. La coda contiene las fórmulas conclusiva y nominación/caracterización, ambas de alarde simétrico, pues en la primera se vuelve a tildar la pieza de *corrido*, y la segunda se enuncia en parte con el mismo verso que en la presentación, con el que culmina el poema, aunque en una falta la nominación y el ranchero es “enamorado”, y en la segunda se nombra y es “charrasqueado y burlador”, con mayor carga del matiz del *guapo* valiente, y guiño al Juan mujeriego por excelencia, Tenorio.

Estilísticamente, el corrido resulta en casi todo ajeno al modelo tradicional. En la prosodia, el verso tridecasílabo impide un ritmo popular, que nunca se sustenta en versos de arte mayor, y, en las raras excepciones, tiende a los metros de sílabas pares, como se dijo, sobre todo el decasílabo; también la rima ABAB propia de la más culta redondilla, por supuesto consonante, y la sextilla que paulatinamente se impondrá en el género, denotan la falta de sintonía con la forma poética original del corrido. En el siempre revelador terreno sintáctico, no se dan los encabalgamientos usuales en el estilo vulgar, y abundan en cambio las unidades sintácticas de un solo verso, lo cual es natural por la longitud del tridecasílabo; Cordero tampoco abusa de la subordinación, aunque no faltan los ejemplos (“cuando una bala atravesó su corazón”), pero sí un tanto del hipérbato (“a las mujeres más bonitas se

---

poética acostumbrada al inicio de estas narrativas, en las cuales se pide ‘permiso’ o disculpas por la falta de talento artístico” [2008: 212].

llevaba,/de aquellos campos no quedaba ni una flor”), mientras que las coordinaciones y yuxtaposiciones constituyen una opción discreta (“Creció la milpa con la lluvia en el potrero/y las palomas van volando al pedregal,/ bonitos toros llevan hoy al matadero,/qué buen caballo va montando el caporal”); en cuanto a los recursos retóricos, el texto adolece de las acostumbradas repeticiones, salvo en el verso final –ejemplo también de serie enumerativa–, así como de paralelismos, antítesis, etc. En el ámbito de los modos de representación, si no encontramos la narratividad lata folclórica, al haber sólo 3 versos miméticos, la factura narrativa resulta innegable, pues las intervenciones del narrador están limitadas a las estrofas inicial y final, ya que, aun cuando quiera incluirse la 2ª en la presentación, ésta se expresa en el modo diegético, el imperante con un 65% de los versos frente al 9% de los miméticos y una cuarta parte de metanarrativos. En fin, en el léxico se hace palmaria la inspiración vulgar de Cordero, que se vale de un par de fórmulas narrativas clásicas (“pistola en mano”, despojada de su complementariedad al verbo *dicendi* introductorio del diálogo, y “soy buen gallo”, variante de “yo soy”, donde la mención canónica del nombre hace innecesaria la adjetivación evidente) y una miríada de clichés corrientes en las piezas comerciales que no precisan de mayor ilustración, siendo el texto un catálogo de lugares comunes. Con todo, no puede negarse que el autor sabe escoger y combinar determinados elementos estilísticos y temáticos distintivos del corrido que propician una identificación del texto con el género, a la cual contribuyen asimismo la fluidez y sobriedad sintética narrativas, que conjuran hasta cierto punto el lastre de una prosodia, sintaxis y léxico muy distantes de la intuición poética popular.

### 33. “Gabino Barrera” (Víctor Cordero) [Disc., 182, 7 –Amalia Mendoza]

Gabino Barrera no entendía razones / andando en la borrachera,  
cargaba pistola con tres cargadores, / le daba gusto a cualquiera.

Usaba el bigote en cuadro abultado, / su paño al cuello enredado,  
calzones de manta, chamarra de cuero, / traía punteado el sombrero.

Sus pies campesinos usaban guaraches, / y a veces a raíz andaba,  
pero le gustaba pagar los mariachis, / la plata no le importaba.

Con una botella de caña en la mano / gritaba “¡Viva Zapata!”  
Porque era valiente el indio suriano, / era hijo de buena mata.

Era alto y bien dado, muy ancho de espaldas, / su rostro mal encachado,  
su negra mirada un aire le daba / al buitre de la montaña.

Gabino Barrera dejaba mujeres / con hijos por dondequiera,  
por eso en los pueblos donde se paseaba / se la tenían sentenciada.

Recuerdo la noche que lo asesinaron, / venía de ver a su amada,  
diez y ocho descargas de Mauser le dieron / sin darle tiempo de nada.

Gabino Barrera murió como mueren / los hombres que son bragados,  
por una morena perdió como pierden / los gallos en los tapados.

Corrido tan célebre, difundido y adaptado cinematográficamente como el anterior, del mismo tema de sucesos e idéntica variedad de crimen vengativo pasional por el contenido de las dos últimas estrofas, que difiere sin embargo en el tipo, pues éstas no bastan para hacer de la pieza un poema narrativo, de manera que no se trata de un corrido-cuento sino de un corrido-apología, centrado en la loa sin relato de un héroe, o, más específicamente de acuerdo con el tipo que se fijará en el método analítico y se apuntaba ya al abordar las especies del corrido (apartado 3.3), de un corrido-*panegírico*; esto es lo que confiere a “Gabino Barrera” gran interés para el estudio de la evolución del género, pues, aunque no sea el primero ni el único, su fama lo convierte en referente de la nueva categoría tipológica, con la peculiaridad de que el autor incide en el atuendo y el físico, en los gustos y costumbres del personaje, a diferencia de las piezas elegíacas del periodo revolucionario, en las que hay apuntes biográficos y descriptivos de los rasgos heroicos típicos (valentía, etc.), mas no físicos y cotidianos. Trasladada al plano temático, esta variante genera la también novedosa clase de los corridos *de personaje*, abundante en la etapa contemporánea estudiada, donde se encomia a un héroe vivo a

partir de sus virtudes personales y posesiones simbólicas (arma, vehículo), pero cuya actividad profesional y hechos meritorios se omiten, salvo los cotidianos descriptivos, si bien es cierto que la vertiente física sigue siendo muy rara, constituyendo “Gabino Barrera” una excepción al respecto.

Lo antedicho repercute en el plano funcional, donde el fin propagandístico es casi el único reconocible, en ausencia del noticiero y reprobatorio y ante la debilidad del espectacular, de discreta presencia en la estrofa narrativa (6ª) y el retrato entusiasta del héroe. En el campo ideológico se da una mezcla de lo identitario puro y lo social, pues junto a la caracterización del héroe como indio campesino se introduce el matiz político zapatista y de desprecio al dinero, algo contradictorio, siendo improbable que un mísero labrador pueda costearse unos mariachis, como también que vista chamarra de cuero y sea un seductor de múltiples mujeres; la contradicción permea todo el texto, al aglutinar Cordero las trazas del campesino y el valiente, de rostro y mirada temibles, fuertemente armado, provocador y que se *pasea* por los pueblos; ello se debe, claro está, a su intención comercial de forjar un estereotipo, al que dota del mayor número posible de elementos con los que un público amplio, tanto rural como urbano nacionalista, pueda identificarse.

Estructuralmente, el texto carece de presentación, iniciándose *in media res*, si es que cabe aplicar el concepto a una pieza de predominio descriptivo, que adolece asimismo, por ello, de intriga propiamente dicha, a pesar de que Cordero, conocedor del género, introduzca una estrofa narrativa (6ª) para aportar cierto aire corridero, la cual permite, en efecto, su clasificación técnica como corrido de sucesos; dicho aire alcanza también a la estrofa final, suerte de resumen o comentario-moraleja que, si en rigor sólo guarda relación con la estrofa anterior, hace las veces de coda, por más que desprovista de verdaderas fórmulas metanarrativas características del bloque, y así también ilustrativa de lo artificioso de la composición.

Del estilo puede decirse lo mismo que respecto al corrido anterior, aunque resulta en líneas generales más popular. Así, la combinación métrica de dodecasílabos y octosílabos, con ser extraña a la llana naturalidad folclórica, la admite el género en ocasiones por su apoyo en un patrón binario —o binario y terciario—; la rima, en principio también ABAB y consonante, tiene múltiples fisuras, lo que denota su carácter orientativo, i. e., su condición de modelo

culto pero aplicado con laxitud popular; y el tipo de estrofa, aunque complejo por la sofisticación métrica, no deja de ser la cuarteta paradigmática. En la sintaxis tampoco abunda el encabalgamiento, presente en la enumeración de la 2ª estrofa únicamente, ni la subordinación, exhibiendo el texto un ritmo impresionista a base de yuxtaposiciones y aposiciones, con alguna trabazón coordinada ocasional, próximo al discurso folclórico; las series acumulativas y la figura de la repetición en paralelo de la última estrofa constituyen por su parte los únicos recursos sintácticos con pedigrí folclórico. El léxico contiene expresiones inspiradas en las fórmulas distintivas genéricas (“cargaba pistola con tres cargadores”, variante de *traer* + *arsenal* que incorpora además el número tres; “18 descargas de Máuser le dieron”, típica cuantificación de los balazos donde los meros “tiros” se sustituyen por el tecnicismo “descargas”; “sin darle tiempo de nada”, apunte adverbial que ha cundido, ya se dijo, en la actualidad; y “con una botella de caña en la mano”, deudora de la fórmula por excelencia), que no hacen sombra a los clichés predominantes (la estrofa 5ª es toda ella buen ejemplo), pero que, asociadas a giros más coloquiales (“le daba gusto a cualquiera”, “a raíz andaba”...), rezuman una popularidad que apenas asoma en “Juan Charrasqueado”, y tiene su culmen en la estrofa final. Los modos de representación presentan una insólita distribución, por cuanto sólo “¡Viva Zapata!”, que no abarca ni un octosílabo, reviste carácter mimético, y la única estrofa metanarrativa es la última, si bien la narratividad prevalente no es la lata combinada que distingue al género en su estado clásico, ni la vertiente diegética responde a la idea convencional, al ser casi por entero descriptiva, ya sea del personaje mediante oraciones predicativas o de sus hábitos expresados en pretérito imperfecto durativo.

En suma, este corrido comercial sin interés por su forma o contenido debe recordarse como punto de inflexión en el desarrollo tipológico del género, en cuyo curso se desgaja de la clase de la apología una nueva, panegírica, que se sitúa entre las narrativas (crónica y cuento) y las expositivas (apología e invectiva), pues, si carece estrictamente de intriga, su exposición discursiva no es ideológica subjetiva sino narrativa en sentido lato, al tratarse de la descripción de un personaje, al cual se atribuyen además rasgos épicos, como en las crónicas y cuentos expresados en la forma genérica del corrido.

### 34. “El ‘Ojo de vidrio’” (Víctor Cordero) [El Piporro, *Lo mejor de El Piporro*, 3]

*“Ojo que no ve, corazón que no siente”, decía el Ojo de Vidrio, y el corredero de gente. Tenía un solo ojo... ¡y ni un alma que lo quisiera!*

Voy a cantar el corrido / del salteador del camino,  
que se llamaba Porfirio, / llamábanle “Ojo de vidrio”;  
lo tuerto no le importaba, / pues no fallaba en el tiro.

*No apuntaba con el ojo bueno porque estaba miope, pero con el de vidrio, miraba con aumento... ¡un bulto bruto! Hacía de cuenta que tiraba a boca de jarro, y no le erraba.*

Se disfrazaba de arriero / para asaltar los poblados;  
burlándose del Gobierno, / mataba muchos soldados:  
nomás blanqueaban los cerros / de puros encalzonados.

*Bueno, blanqueaban los que traiban; los que no, pos nomás negreaban.*

“¡Ahí viene el Ojo de Vidrio!” / gritaba el pueblo asustado,  
y a las mujeres buscaba / mirando por todos lados,  
dejaba pueblos enteros / llenos de puros colgados.

*¡Cómo le gustaba colgar gente! Invitaba a todos sus amigos a una parranda, y al final de cuentas, los dejaba bien colgados... con la cuenta. Era travieso, travieso.*

Después de tantas hazañas, / al verlo que se paseaba  
con su caballo tordillo / frente de la Plaza de Armas,  
lo acribillaron a tiros / sin que le pasara nada.

Decían que estaba forrado / con un chaleco de malla,  
las balas le rebotaban / mientras él se carcajeaba,  
se iba tranquilo a caballo / sin que nadie le estorbara.

*¿Forrado con un chaleco? ¡Forrado de mugre! ¡Nunca se bañaba! Por eso no le entraban las balas... La cáscara guarda al palo.*

Bajaron tres campesinos / de allá del Cerro Escondido,  
traiban al Ojo de Vidrio / picado de un coralillo,  
venía ya muerto el bandido / sobre el caballo tordillo.

Primer tema de forajido-rebelde incluido del periodo postrevolucionario, cuya menor presencia en esta antología responde a la consabida falta de condiciones históricas propicias para su proliferación, gracias a la mayor estabilidad política y el leve progreso socioeconómico que se da en el México rural a partir de la presidencia de Lázaro Cárdenas, y que se mantiene, al menos en la retórica del poder y buena parte del imaginario colectivo, hasta finales del decenio de 1960; precisamente por ello, las dos muestras del gran tema corridero de este periodo son corridos-cuento, con la diferencia de que

éste de Cordero es una evocación nostálgica del bandidaje decimonónico, y el otro –“Carga blanca”– el *narcocorrido* más célebre anterior a 1970.

El tipo del cuento comporta la prevalencia de la función espectacular, en ausencia de la noticiera y dada la tibieza de la propagandística, presente sólo en el obligado encomio del héroe, sin embargo ambiguo, ya que, más allá del apunte de su rebeldía y enfrentamiento con el Gobierno, el bandido retratado corresponde al tipo que Hobsbawm denomina *vengador*, el asaltante rural terrible y despiadado sin otra causa que el ejercicio de la violencia para la obtención de sus fines personales (de ahí que, en lugar de infundir simpatía y solidaridad, suscite el temor del pueblo), entre los que de nuevo encontramos el sexual, infrecuente en el género pero, como se ve, caro a Víctor Cordero, que atribuye la pasión mujeriega a todos sus protagonistas. Así, el tema subyacente de la valentía que suele acompañar al primario del forajido se reconoce en los atributos de fiereza, astucia y destreza, pero no cabe asimilarlo en términos ideológicos a la nobleza que implica la gesta valerosa contra una autoridad injusta, que le confiere su carácter sociopolítico y por tanto su proyección propagandística; Cordero, a la vista está, se inclina por la vertiente espectacular, pintando al héroe de modo tremendista e hiperbólico, con el apunte mágico legendario de la invulnerabilidad, con sorprendente entusiasmo por la violencia cruel, que llama “hazañas”, y también con su hábil manejo de las claves culturales del género, apreciable en las menciones al “caballo tordillo”, la plaza de armas, los cerros y el coralillo (serpiente de cascabel), que trazan un cuadro rural, y acaso con sutileza histórica, al llamar a su personaje Porfirio, como el denostado dictador al que se oponían los rebeldes originales del corrido, lo cual refuerza la apuntada ambivalencia que lo hace en parte malvado y en parte admirable por sus cualidades para la lucha, como buen protagonista de una historia de acción.

La elección del asunto por excelencia pareciera influir en la expresión, por la aparente vuelta de Cordero a una narratividad más clásica, si bien el texto carece de coda, que, como se dijo, suele persistir cuando sólo aparece uno de los bloques, mientras que el inicial, tradicionalmente más susceptible de sustitución por el inicio *in media res*, constituye una presentación al uso, conteniendo las fórmulas incoativa y de nominación/caracterización, aunque en el par último de versos se observa la acreditada tendencia a mezclar en la



apertura pasajes narrativos y metanarrativos, pues el detalle descriptivo forma parte de la intriga. Esta resulta asimismo sólo en apariencia canónica, por cuanto de las 5 estrofas que la componen, las 2 primeras refieren en pretérito imperfecto hechos cotidianos de tenor descriptivo, e incluso las dos siguientes, aun relatando una anécdota puntual, no dejan de servir antes a la caracterización que a un relato, lo cual hace de la estrofa final que alberga el desenlace un remate narrativo poco armonioso con el contenido precedente, que apenas se desarrolla a modo de intriga.

Otro tanto puede decirse del estilo: En la prosodia, la recuperación del octosílabo no impide la tendencia a la rima ABAB y la consonancia, por más que su realización sea menos rigurosa que en las muestras anteriores, ni la elección de la moderna sextilla; En la sintaxis, el ajuste a la unidad de doble octosílabo, excepto en la 4ª estrofa encabalgada, y el leve predominio de la yuxtaposición y la coordinación frente a los nexos subordinantes, no se acompañan de las repeticiones y paralelismos distintivos del ritmo folclórico; El léxico, aparte de la imitación de algún giro coloquial, no contiene fórmulas pertenecientes al acervo del género, y sí un tono de romancillo de ingenio menor rico en clichés y enunciados planos sin gracia popular, como la que tenían en “Gabino Barrera” a pesar del abandono del tipo narrativo; En fin, sólo los modos de representación exhiben una distribución en principio más próxima a la tradición, debido al modesto peso de los versos metanarrativos (los 4 iniciales), pero también aquí hay más apariencia que tradicionalidad genuina, porque el solitario verso mimético indica que Cordero se inspira en las relaciones vulgares de sucesos y no en las baladas con dramatización actualizadora y médula emotiva cifrada en los parlamentos del héroe, a lo cual se añade que la aplastante mayoría diegética encierra, por el señalado efecto durativo del imperfecto, una esencia descriptiva en el fondo estática y así ajena al pulso narrativo tradicional.

Por último, cabe añadir que se ha escogido la versión de El Piporro, además de por ser la única contenida en un álbum de la discografía analítica (aunque la trascrita procede de un disco ajeno a ésta del mismo Piporro), por carecer todas las conocidas de variantes más allá de alguna permuta léxica sin transcendencia, como corresponde a una pieza discográfica comercial, de manera que resulta enriquecedor conocer los apartes del singular intérprete,

tal vez menos incisivos en este caso pero igualmente ilustrativos de cómo, a través del humor, la expresividad popular y su conocimiento de la tradición, se burla del tremendismo inherente a las composiciones vulgares, lo cual, de otro lado, permite confirmar que Cordero interpreta el tema tradicional del forajido-rebelde en clave de corrido de sucesos sensacionalista.<sup>114</sup>

\*\*\*

### 35. “Caballo prieto azabache” (Pepe Albarrán) [Disc. 190, 17 –Paco Michel]

Caballo prieto azabache, / cómo olvidar que te debo la vida,  
cuando iban a *jusilarme* / las fuerzas leales a Pancho Villa.

Aquella noche nublada / una avanzada me sorprendió,  
y tras de ser desarmado / fui sentenciado al paredón.

Ya cuando estaba en capilla, / le dijo Villa a su asistente:  
“Me apartas ese caballo, / por educado y por obediente”.

Sabía que no me escapaba / y sólo pensaba en la salvación,  
y tú, mi prieto azabache, / también pensabas igual que yo.

Recuerdo que me dijeron: / “Pide un deseo *pa* ajusticiarte”.  
“Yo quiero ser *jusilado* / en mi caballo prieto azabache”.

Y cuando en ti me montaron / y prepararon la ejecución,  
mi voz de mando esperaste / y te abalanzaste contra el pelotón.

Con tres balazos de Mauser / corriste, azabache, salvando mi vida:  
lo que tú hiciste conmigo, / caballo amigo, no se me olvida.

No pude salvar la tuya / y la amargura me hace llorar;  
por eso, prieto azabache, / no he de olvidarte nunca jamás.

---

<sup>114</sup> Por ello debe señalarse, siquiera en nota, otro corrido facticio del mismo tema, “El Mano Negra”, que rivaliza en fama con “El Ojo de Vidrio”, al punto de que Lorenzo Elisea, su autor, firma asimismo “El Mano Negra vs. El Ojo de Vidrio”, muy difundido y también llevado al cine como los anteriores. “El Mano Negra” es más tradicional, con inicio *in media res* de una intriga puramente narrativa y cierre con coda clásica con despedida, compuesto en cuartetas de octosílabos y fecundo en fórmulas propias del género y pasajes miméticos, p. e., “Su madre se lo decía:/Sea por el amor de Dios”, o las estrofas: “Con su pistola en la mano,/ Lorenzo muy enojado:/Si el Coronel se me arrima,/también le quito lo bravo’. // Como a las seis de la tarde/se soltó la balacera,/cuando mató al Coronel/y se peló a la frontera”. El aire tradicional explica su presencia en 3 álbumes de la discografía analítica, mientras que “El Ojo de Vidrio” está sólo en 1, preferencia de los intérpretes actuales que denota apego al patrón épico rescatado antes que al de sucesos. Para esta antología se ha elegido no obstante el de Cordero con el ánimo de presentar ejemplos nítidos de corrido artificioso, así como de subrayar cómo éstos gozan de enorme fama y se identifican incluso con muestras particularmente representativas de nuestro género.

Última muestra de corrido comercial sumamente célebre incluida en esta antología, de tema bélico revolucionario y función únicamente espectacular, como en la pieza anterior y por las mismas razones, i. e., por su carácter de corrido-cuento carente de finalidad noticiera y la ausencia de contenido crítico o proselitista ideológico, a pesar del aprovechamiento comercial del glorioso pasado revolucionario, en el que llama por cierto la atención que el enemigo del protagonista sea el gran héroe de la Revolución, Pancho Villa, no porque no haya sido denostado en numerosos corridos afines tanto al Gobierno de Porfirio Díaz y sus sucesores como a la facción revolucionaria carrancista, sino porque, aún cuando ésta se impusiera finalmente y sea la que ha escrito la Historia desde su punto de vista, la figura de Villa se ha respetado incluso en el discurso oficialista, máxime en la distancia a partir de los años cuarenta; con todo, el caudillo recibe un tratamiento honroso, al atribuírsele el buen conocimiento del caballo, y a sus mandos nobleza militar cuando conceden al reo una última voluntad; por lo demás, el texto adolece de otros elementos ideológicos reseñables, tratándose de un relato puro, al que cabe atribuir técnicamente, por su condición de leyenda épica, el tema subyacente de la valentía, que ostenta empero más bien el caballo, verdadero protagonista al menos a título simbólico, y donde, por ello, puede identificarse también el de amistad-lealtad, entre la bestia y el hombre.

En el ámbito formal, el texto constituye un excelente ejemplo de cómo el contenido y los aspectos contextuales determinan la percepción de una pieza a efectos de su adscripción al género, pues difícilmente puede considerarse un corrido si nos atenemos al criterio literario. Estructuralmente, la presencia obvia de bloques de apertura y cierre es insuficiente para tenerlos por una presentación y una coda corideras, a falta de fórmulas metanarrativas; otro tanto cabe decir de la intriga, cuya narratividad asimismo obvia no basta para dicha adscripción, tan desprovista se ve la pieza de las marcas discursivas que dotan al género de su personalidad narrativa, y que pertenecen al plano estilístico a efectos analíticos.

Tal vez el rasgo más revelador del carácter no ya vulgar, sino ajeno al corrido del texto, sea la combinación de la perspectiva en 1ª y 2ª persona, que lo convierte más bien en una especie de oda, pues, si la subjetividad de la 1ª es común en el género, la opción apelativa resulta incompatible con los

fundamentos de la balada folclórica narrativa. En la métrica hallamos también la combinación un tanto forzada de octosílabos y decasílabos en la estrofa, aunque hagan de ella una cuarteta y a pesar de que, excepcionalmente en las piezas vulgares, la rima sea de predominio asonante y alterna en los versos pares. El ajuste a la unidad sintáctica de dos versos permite concluir que ésta es la regla compositiva más respetada por los autores letrados en su emulación del corrido popular, debido a que la naturaleza versificada y la brevedad estrófica invitan a su observancia, y también a no incurrir en una subordinación excesiva, como se ve aquí una vez más, donde sólo los nexos temporales abundan tanto como los de coordinación y su ausencia entre frases yuxtapuestas; mas esta cercanía al patrón sintáctico folclórico no se ve reforzada por los recursos de repetición representativos de dicho patrón, entre los que sólo se cuentan la “y” anafórica de las estrofas 4ª y 6ª, y en cambio sí debilitada por el vicio del hipérbato (“cuando en ti me montaron”, “mi voz de mando escuchaste”) y, notablemente, el empleo de un pronombre posesivo cuyo referente está en la estrofa previa (“no pude salvar la tuya”). Por su lado, el léxico no recoge las fórmulas propias del lenguaje poético del corrido, ni hay expresiones coloquiales populares, si bien tampoco prolifera el cliché, exhibiendo el discurso a este respecto idéntica neutralidad estándar a la del orden sintáctico. El reparto de los modos de representación presenta asimismo cierto equilibrio, ocupando los 10 versos metanarrativos (estrofas 1ª y 8ª y el segundo par de la 7ª) el 31,5% del total, y repartiéndose el 68,5 restante de narración lata entre 5 miméticos (15,5%) y 17 diegéticos (53%), aunque, al igual que en la sintaxis, la prosodia o la estructura, el aparente ajuste al molde formal del género no nace en el fondo de la identificación con su poética, pues los pasajes subjetivos no se expresan con las fórmulas metanarrativas canónicas y el relato pierde vigor folclórico por el uso de la 2ª persona y el tono de remembranza personal, aunque el estilo directo cumple cierta función actualizadora, y el parlamento del héroe previo a la ejecución encarna incluso la clásica médula emotiva.

Así, la célebre obra de Albarrán ilustra, además de la ligereza con que se atribuye al corrido toda pieza narrativa —o no— si el tema corresponde a los que suelen tratarse en el género, la dificultad de proceder a tal atribución, por cuanto, de un lado, comparte rasgos formales con otras formas de poesía

popular, y de otro, su aparente sencillez se presta a la imitación por autores letrados; dicho de otro modo, ni una temática dada, ni la condición narrativa, ni la utilización de algunos recursos estructurales y estilísticos asociados a su poética, permiten por sí solos identificar un corrido, de esencia difusa porque dicha poética, por su raíz folclórica, es en buen grado intuitiva y cambiante, siendo preciso conocer sus varios matices y manifestaciones para determinar si un autor se atiene a la tradición genérica o se limita a emularla, en cuyo caso se desliza con frecuencia a otros géneros avecindados (canción, copla, himno), por más que el desconocimiento literario de muchos receptores y el prestigio sociocultural del corrido propicien la inclusión en su seno.

\*\*\*

**36. “Carga blanca” (1949) (Manuel Cuellar Valdez)**  
[Disc. 201, 20 –Los Cuatesones]

Cruzaron el río Bravo / ya casi al anochecer  
con bastante carga blanca / que tenían que vender.

Llegaron a San Antonio / sin ninguna novedad  
y se fueron derecho / a la calle Navidad.

En una casa de piedra / entraron José y Ramón,  
y en la *troca* se quedó / esperándolos Simón.

Dos mil ochocientos pesos / les pagó don Nicanor,  
y le entregaron la carga, / eso sí, de lo mejor.

Apenas iban llegando / a la calle Veracruz  
cuando les cerró el camino / un carro negro sin luz.

“No hagan ningún movimiento / si no se quieren morir,  
y entréguennos el dinero / que acaban de recibir”.

Varios tiros de pistola / y unos gritos de dolor  
se escucharon de repente / esa noche de terror.

Tres muertos y dos heridos / la ambulancia levantó,  
pero el rollo de billetes / de allí desapareció.

‘Ora después, según dicen, / ya ven la gente cómo es,  
el dinero completito / volvió a su dueño otra vez.

Despedida se las diera / pero hoy ya se me perdió:  
dejen los negocios chuecos, / miren lo que sucedió.

La anticipada importancia histórica de “Carga blanca” en el tema del narcotráfico la han señalado cuantos investigadores han tratado el asunto, y particularmente J. Nicopoulos [2004: 30-1]:

Si no, como se llegó a creer, el primer corrido de tráfico de drogas, “Carga blanca” es sin duda uno de los más conocidos y perdurables. Desde que a fines del decenio de 1940 Manuel C. Valdez vendiera su composición y la interpretase para Manuel Rangel de Discos Corona en San Antonio, esta inolvidable balada se ha grabado incontables veces (la base de datos de la Colección Strachwitz de grabaciones mexicanas y México-americanas de la Fundación Arhoolie recoge unas sesenta versiones, y no puede en absoluto considerarse exhaustiva). La más clara prueba de su carácter intemporal, o, mejor dicho, de su imperecedera actualidad, se halla tal vez en el hecho de que Los Tigres del Norte lo incluyeran en su segundo LP a principios de los años setenta, una recopilación que desempeñó un papel clave en el asentamiento del predominio del narcocorrido moderno.<sup>115</sup>

Además del parámetro de la cantidad de grabaciones y la relevancia de los intérpretes que lo han cantado, otra muestra de su ascendiente se halla en el título de un destacado corrido de Paulino Vargas, decano del *narcocorrido* actual, “Carga ladeada”, lo que constituye un claro homenaje, ejemplo que han seguido otros autores: “Carga segura” (*Chava Benítez*), “Carga librada” (Homero Pacheco), “La carga caída” (Sabino Peña), etc. En cuanto al alcance de su carácter fundacional, tanto Nicopoulos, según se lee en la cita, como J. C. Ramírez-Pimienta [2010 y 2011], recalcan que no se trata del primer *narcocorrido*, habiéndose efectivamente mencionado ya en una nota al comentario de “El contrabando de el Paso” el puñado de antecedentes, de acuerdo con Ramírez-Pimienta. Sin embargo, no está de más recordar que se trata a lo sumo de 4 textos: el primero (“*El Pablote*”, José Rosales, 1931) sobre la muerte de uno de los primeros traficantes notorios, aunque no en el

---

<sup>115</sup> “Although not, as once believed, the earliest drug smuggling corrido, ‘Carga Blanca’ has certainly been one of the most well-known and long-lived. Ever since the late 1940s when Manuel C. Valdez sold this composition to and performed it for Manuel Rangel of Discos Corona in San Antonio, this unforgettable ballad has been recorded countless times (the Arhoolie Foundation’s Strachwitz Collection of Mexican and Mexican-American Recordings database shows some sixty releases, and can by no means be considered exhaustive). There is perhaps no better proof of its timelessness, or more aptly, enduring timeliness, than the fact that Los Tigres del Norte included it on their second LP in the early 1970s –a collection that played a key role in establishing the dominance of the modern narcocorrido”. Ramírez Pimienta afirma por su parte que lo han grabado “más de cuarenta artistas”, entre quienes menciona, además de Los Tigres, el dúo estelar de los sesenta, Los Alegres de Terán, y, de los más actuales, Beto Quintanilla [2011: 75], asimismo reconocido compositor aunque también frecuentó los clásicos, como vimos en su versión de “Mariano Reséndez”, si bien en la discografía analítica no hay ninguna de “Carga blanca” aparte de la trascrita.

contexto del tráfico sino en una riña de cantina con policías y omitiéndose su actividad<sup>116</sup>; el segundo y tercero (“Por morfina y cocaína”, del mismo Cuellar Valdez<sup>117</sup>, y “El contrabandista”, de Juan Gaytán, ambos de 1934) lamentos de prisionero según el modelo de “El contrabando de El Paso” donde la droga sólo se menciona, junto con bebidas alcohólicas, en algún verso al detallarse el género con que traficaba el reo protagonista<sup>118</sup>; y el último (“Corrido del hampa”, anónimo, 1935) retrato de los bajos fondos de Ciudad Juárez, en el que se habla de todo tipo de delincuencia organizada y la única alusión está en un verso sobre *La Nacha*, mujer de *El Pablote*, que “traficaba la morfina”. Así, “Carga blanca”, si no el primer corrido donde el narcotráfico se menciona o constituye el trasfondo, es el primero que narra un episodio de contrabando de drogas a través de la frontera siguiendo el modelo que inaugura “Mariano Reséndez” y representa “Los tequileros” en el marco de la Prohibición; teniendo en cuenta lo débil de sus antecedentes en lo argumental, es por tanto lícito afirmar que se trata del narcocorrido cabal primigenio, o tal vez, del inaugural narrativo de narcotráfico en sí.

A pesar de que los corridos sobre contrabando pertenecen al tema del forajido-rebelde, lo cual, huelga insistir, explica el potencial de *refolclorización* del *narcocorrido* actual, sobre todo en los aspectos contextuales –funcionales e ideológicos– en los que incide el asunto, “Carga blanca” resulta excepcional en muchos sentidos, no tanto por su originalidad como por tratarse de una pieza comercial, condición que suscita inesperados desarrollos en su fusión con el más tradicional de los temas abordados en el género. En primer lugar, estamos ante un corrido-cuento, según confirma Nicopoulos tras entrevistar a

---

<sup>116</sup> Ramírez-Pimienta indica otros dos textos sobre *El Pablote*, uno de 1934 del mismo autor a cuya letra no ha accedido, y otro de Merced Durán muy posterior (1950), incluso a “Carga Blanca”, donde se le llama “El Rey de la Morfina”, pero también dedicado a su muerte ajena al narcotráfico, que no se menciona más que en el apodo [2010: 95-6].

<sup>117</sup> Hasta ahora se ha aludido al autor con los dos apellidos para garantizar su identificación, porque Nicopoulos, siguiendo las ediciones de EE.UU., escribe “Manuel C. Valdez”, como si Cuellar fuera el segundo nombre y no el primer apellido. Por cierto, Ramírez-Pimienta cita a un intérprete chicano que atribuye la autoría a un corridista de Los Ángeles [2011: 75, n. 16], si bien, considerando que éste no recuerda el nombre, así como la detallada ambientación local tejana del texto, no parece una hipótesis sólida, sobre todo porque no la recoge ningún investigador y porque, a pesar del desliz nominal, Nicopoulos hace un riguroso estudio que incluye entrevistas a personas del entorno corridero próximas a Cuellar, a quien sería pues injusto negar el mérito, sin perjuicio de que la extendida práctica de atribuirse obras ajenas en el contexto comercial discográfico impida pronunciarse a ciencia cierta.

<sup>118</sup> Si bien es cierto que Cuellar elige el verso más explícito para titular su pieza, y Gaytán incluye en la suya el relato convencional de la detención del héroe por la policía de EE.UU.

un conocido de Cuellar que asegura que no se basa en ningún hecho real [2004: 31], tipo de correspondencia inusitada con el tema del forajido-rebelde, que suele consistir en una crónica de acuerdo con el origen folclórico del género; sin embargo, lo que antes de 1940 habría representado una rareza, supone una marca distintiva del periodo posrevolucionario, como se ha visto en los textos de Cordero y Albarrán, además de un antecedente de la época contemporánea, donde igual se registran sucesos reales que se inventan traficantes u otros personajes y sus historias. De otro lado, Ramírez-Pimienta acierta al señalar que “la originalidad de ‘Carga blanca’ consiste en que en éste se presenta ya un elemento que se repetirá en decenas de corridos futuros hasta convertirse en un motivo característico: la traición en el contrabando. Ahora no sólo hay que cuidarse de los representantes de la ley, sino de los mismos colegas” [2011: 75]; en efecto, las piezas tenidas por fundacionales del *narcocorrido* moderno son “Contrabando y traición” (Ángel González), cuyo título no puede ser más elocuente al respecto, y “La banda del carro rojo” (Paulino Vargas), que relata un hecho real desencadenado por una delación; como en éstas, el tema subyacente de “Carga Blanca” es la traición, con la diferencia de que en ellas encontramos también la natural valentía del héroe forajido y, en cierto grado, la rebeldía que lleva aparejada, mientras que al relato de Cuellar no subyace otro motivo que la traición, salvo acaso, por extensión, el peligro que entraña el contrabando.

Todo ello se refleja en el ámbito contextual. Funcionalmente, y descartada la intención noticiara, prima la espectacular, aunque no conviene subestimar la presencia de la propagandística, en cuyos matices se percibe la distancia que media entre los temas clásicos de forajido y los vulgares de toda época, consistiendo la propaganda de los primeros en el encomio del héroe rebelde al orden establecido, y la de las segundas en el refuerzo de éste mediante la exposición de un caso ejemplar, como ilustran los versos “dejen los negocios chuecos:/miren lo que sucedió”; así, en la evolución de la variedad temática del contrabando, “Carga blanca” entronca con los textos ejemplares, como son los de lamento de prisionero (no en vano compone Cuellar uno en su *narcocorrido* seminal “Por morfina y cocaína”), e influye en la línea marcada por Ángel González con su “Contrabando y traición”, a la que se contrapone la que arranca con “Mariano Reséndez” y sigue “La banda del carro rojo”,



donde se da también la utilización semiótica de lo sensacional con fines proselitistas, pero cuyo héroe tiene mucho de marginal, o *antisistema*, como diríamos hoy, de manera que el contrabando no es objeto de crítica moralista sino de audaz reivindicación. La dicotomía se traslada al plano ideológico, ya que los corridos de forajido-rebelde promocionan el desafío a la autoridad, lo cual, cuando la frontera –física o cultural- está de por medio, desemboca en el conflicto intercultural, que es muy constante en el *narcocorrido* reciente y se remonta a “Los tequileros”; en cambio, en “Carga blanca”, de modo más agudo aún que en “El contrabando de El Paso”, donde se halla al menos la figura negativa del carcelero aunque la cuestión se trate con templanza, el conflicto se obvia por completo, refiriéndose una transacción entre traficantes mexicanos que tiene lugar, sí, en EE.UU., pero en calles llamadas Navidad y Veracruz, y en la ciudad de San Antonio. Esto no quiere decir que todo *narcocorrido* contemporáneo incorpore el aspecto conflictivo fronterizo, pues, de un lado, muchos tienen el interior de México por escenario y al gobierno mexicano por enemigo, como la mayoría de los temas decimonónicos de forajido-rebelde, sin perjuicio del brillo de los héroes de frontera; y de otro, existe toda una veta argumental, encarnada por la obra del célebre *Chalino* Sánchez, en la que la comunidad anglosajona se ignora también, lo que, si supone sin duda una variante de la postura contracultural, no debe empero juzgarse planteamiento sutil sino indiferencia natural, hasta cierto punto lógica en un producto netamente mexicano, al margen del lado de la frontera donde haya surgido. Asimismo, aunando estos elementos contextuales con los textuales del tipo y el tema, debe apuntarse que en el texto, por su concepción comercial y consiguiente inspiración vulgar, se mezclan el asunto del forajido-rebelde y el de sucesos, al igual que sucede desde el corrido decimonónico (“Macario Romero”), en el revolucionario (“Arnulfo”, “Simón Blanco”) y el posrevolucionario (“Juan Charrasqueado” y “Gabino Barrera”), pues, si de un lado el protagonista suele recibir el tratamiento del héroe épico tradicional, ponderándose su fiereza y justificándose su muerte por la traición, éste no es ejemplo de la noble valentía genuina ni de la rebeldía social justiciera; de ahí se deriva la postura moralista en lo ideológico y lo funcional, y, a su vez, la tendencia a construir ficciones que sirvan de base a una propaganda conservadora con la que se busca edificar y no informar, lo cual

no impide la exaltación de ciertos valores tradicionales, que comparten, como sabemos, los autores y el público de los contextos populares auténticos y de los comerciales de masas.

La incidencia de estos rasgos contextuales y textuales en la forma se constata no sólo en la factura predominantemente vulgar de “Carga blanca”, sino también en el hecho de que su autor, cuando opta por el más tradicional esquema del lamento del prisionero en “Por morfina y cocaína”, del que se citaban algunos versos a propósito de “El contrabando de El Paso”, exhibe mayor inspiración popular, a pesar de que el tema y la función semiótica sean similares; con todo, la persistencia de una cierta marginalidad sociocultural de la incipiente industria chicana en EE.UU., que contrasta p. e. con la posición privilegiada de Víctor Cordero en la mexicana establecida del medio siglo XX, hace que los corridos de este último resulten más vulgares en todos los órdenes, mientras que los de Cuellar conservan un poso popular genuino, lo cual, hay que decir, responderá también a sus dotes poéticas y su voluntad de pegarse a la tradición genérica.

Estructuralmente, el corrido principia *in media res* al modo tradicional, como tantas piezas clásicas desde “*Kiansis*” (“cuando salimos pa’ *Kiansis*”), opción si duda influyente en los *narcocorridos* fundacionales apuntados, pues “Contrabando y traición” comienza “salieron de San Ysidro/procedentes de Tijuana,/traían las llantas del carro/repletas de hierba mala”, y “La banda del carro rojo” “dicen que venían del sur/en un carro colorado,/traían cien kilos de coca,/iban con rumbo a Chicago”, apreciándose el influjo tanto en el arranque con movimiento como en la caracterización de la carga. De las 10 estrofas del texto, 9 pertenecen así a la intriga, que puede entenderse consistente en una secuencia única donde las 4 primeras corresponden al planteamiento (cruce de la frontera y transacción), la 5ª, 6ª y 7ª al nudo (asalto a los protagonistas), y la 8ª y 9ª al desenlace, si bien esta última, por su carga subjetiva y distanciamiento temporal con el resto del relato, cabría asignarla a una escena distinta, proyección del desenlace, e incluso a la coda, en cuya estrofa se observan a su vez las fórmulas de despedida, con su variante en negativo ya vista en “Cananea” que revela una conciencia compositiva ajena a la creación popular, y de moraleja, no menos subjetiva y por tanto representativa de la concepción vulgar del género que prolifera en los temas

de sucesos. En cualquier caso, el desarrollo de esa intriga exhibe una linealidad temporal escrupulosa y una sobriedad narrativa que acercan la composición a la órbita folclórica, en la que no termina de incluirse porque dicha sobriedad conlleva también una planitud semántica y expresiva de aires periodísticos que sirve al despliegue del ejemplo moral dirigido al gran público, incompatible con la audiencia informada y conocedora de las claves formales del género.

En su estilo, “Carga blanca” participa de ese mismo vaivén entre el ajuste a la tradición y la vulgarización comercial del paradigma, manifiesto el primer extremo en el uso de la cuarteta octosilábica con rima en los versos pares, la adecuación sintáctica a la unidad de doble octosílabo, la preferencia por la coordinación, no habiendo casi frases subordinadas, e incluso en los modos de representación, donde hay un predominio absoluto de la diégesis (75% de los versos) sin que falte al menos una estrofa en discurso directo, y las intervenciones metanarrativas quedan relegadas a la coda y, si acaso, al verso “ya ven la gente cómo es” de la ambivalente estrofa 9ª; en el haber vulgar deben computarse por su parte la ausencia de recursos sintácticos distintivos del discurso folclórico y, sobre todo, la de toda fórmula narrativa que permita reconocer el lenguaje poético del género en el texto, construido a base de clichés (“ya casi al anochecer”, “sin ninguna novedad”, “eso sí, de lo mejor”, o la estrofa 7ª al completo) y con la señalada insipidez expresiva, salvo tal vez, curiosamente, en la 9ª estrofa, cuyo apunte subjetivo destila naturalidad popular, y en el empleo del anglicismo chicano *troca* (de *truck*, camión, aquí camioneta o vehículo todoterreno), que cundirá intensamente en el vocabulario del *narcocorrido*, al extremo de que, si se realizase un estudio de frecuencia léxica, estaría a buen seguro en los primeros puestos, pudiendo acaso atribuirse a Cuellar el registro de esta voz popular para mayor riqueza y expresividad del acervo del corrido.

### 37. “José Manuel Rodarte” (1943) [Mendoza, 1974: 132-4]

Año de mil novecientos / cuarenta y dos, muy presente,  
el señor José Manuel / ha llegado a Presidente.

Les dice José Manuel / con una voz muy ufana:  
“Tomamos la presidencia / a la una ‘e la mañana”.

Vuela, vuela, jilguerillo, / anda a llevar este parte:  
que ‘ora sí ya es Presidente / don José Manuel Rodarte.

El día primero de enero, / año del cuarenta y dos,  
llegas a esta oficina / por la voluntad de Dios.

Todo el pueblo jerezano / a voz de toda la gente,  
hasta los niños decían: / “Tenemos buen presidente”.

Administró bien su pueblo, / y le dijo muy formal:  
“Yo les presto garantías, / váyanse a trabajar”.

Les dice José Manuel, / también a Zenón Valdés:  
“Como Dios me dé licencia, / yo sigo el cuarenta y tres”.

Año del cuarenta y tres, / no me quisiera acordar,  
que al señor José Manuel / lo juzgaban criminal.

Se reunió el Ayuntamiento / en la presidencia actual;  
les dice José Manuel: / “Yo voy con mi general”.

Les dice José Manuel, / despidiéndose de mano:  
“Voy con el Gobernador, / aquí se queda Arellano”.

Les dice José Arellano: / “Me agarraron de repente;  
nunca lo pensaba yo / llegar a ser Presidente”.

Un grupo de campesinos / con un valor sin igual  
pasaron a Zacatecas / a hablar con el General.

Les dijo Juan Calderón / a toditos en reunión:  
“A hablar con el General, / fórmese una comisión”.

Ya volvió a la presidencia, / aunque estaba trabajoso,  
para seguir la campaña / de don Leobardo Reinoso.

Ya vino José Manuel, / ya todito se arregló,  
y el pobre de este Arellano / ni un pantalón se compró.

También Úrsulo Pinedo, / ganándose simpatías:  
“Trabajemos por Reinoso, / que no llegue Pablo Díaz”.

Adiós, pueblo de Jerez, / con su lucido jardín,  
año del cuarenta y tres, / hasta que te *vide* al fin.

Adiós, municipio entero, / campesinos de mi parte,  
aquí se acaba el corrido / de José Manuel Rodarte.

Corrido de asunto político representativo de las composiciones locales populares tan denostadas por la crítica nacionalista primera, incluido el propio Mendoza como se dijo, que ve en ellas el signo de la decadencia del género, a pesar de que la mayoría, y sin duda la que nos ocupa, son de expresión y contexto semiótico más tradicionales<sup>119</sup> que las del periodo revolucionario de tema político o bélico, revistiendo mayor interés literario y al menos el mismo en tanto que fuentes históricas, eso sí, a título interpretativo como matizaba Simmons, pues, justamente por su concepción popular genuina, se dirigen a un público informado con fines conmemorativos. De ello resulta que del texto se infieren ciertos datos pero sólo tenuemente la significación ideológica del conflicto narrado, la lucha del movimiento agrarista en la política local y rural de los cuarenta en México con los grupos conservadores, bajo la tutela de los jefes militares revolucionarios convertidos en árbitros del juego político, o más bien en juez y parte. Técnicamente, puede además señalarse que el tema subyacente de este corrido-crónica con visos de panegírico es la reivindicación de justicia, variante civilizada de la rebeldía que incorpora por cierto el elemento religioso en calidad de valor a pesar del signo progresista ideológico, y a la que subyace a su vez la cuestión del poder. En el plano funcional prevalece la intención propagandística a la noticiera, jerarquía que, recuérdese, es la habitual en casi todo corrido, aunque registre hechos reales con apariencia informativa; más específico de las piezas populares es la ausencia de propósito reprobatorio aun cuando el contenido invite a la crítica, que ya veíamos p. e. en “La Gotera”, lo cual denota la lejanía de los autores de una concepción comercial o proselitista destinada a las masas; por lo mismo, la función espectacular es también muy débil, apreciable sólo en la fórmula de memorabilidad –trágico recuerdo– “no me quisiera acordar” y acaso en el cliché “con un valor sin igual”, con el que se introduce el supremo valor de la valentía en el marco de una mera negociación política.

---

<sup>119</sup> Mendoza anota que el texto “procede de Jerez, Zac. Comunicó el Sr. Ramón Gómez, arpista ciego, en carta de 25 de Nov. de 1948 dirigida al Prof. Blas Galindo” [1954: 446], de lo cual se deduce que no pasó por la edición de hoja suelta, sino que, creado en el mismo lugar de los hechos y difundido en principio oralmente a escala local, fue memorizado y propagado por un ciego, intérprete semiprofesional, y nos ha llegado gracias al trabajo de campo de un investigador, y no por vía comercial impresa o fonográfica.

La estructura de estos contenidos tiene un notable interés en términos literarios, en particular el bloque de presentación, cuya estrofa 1ª ostenta la mezcla de fórmulas metanarrativas (datación y amago de memorabilidad) e inicio efectivo *in media res* que se viene observando con harta frecuencia en esta antología, ilustrativa de cómo los creadores populares se valen de los recursos introductorios heredados del romance vulgar pero tienden al tiempo a la impulsividad narrativa de raíz folclórica; otro tanto se puede afirmar del apóstrofe de la 3ª estrofa, que tiene su faceta metanarrativa en los 2 primeros versos de apóstrofe en sí (nótese por cierto el cambio de la canónica paloma por el “jilguerillo”), pero cuyo mensaje subsiguiente no incluye el esperable resumen de la historia en general, sino el de una escena que abarcaría las 4 primeras estrofas, todas ellas narrativas en rigor a pesar de las fórmulas, excepto la 3ª que no ofrece dudas porque dichas fórmulas son de obvio carácter narrativo; la amalgama estructural se comprueba en fin en la nueva utilización de la datación en la 8ª estrofa, que abre la secuencia de los padecimientos políticos del protagonista. La coda biestrófica es más nítida, rasgo asimismo común en el género, si bien tampoco está exenta de indefinición, pues los versos “hasta que te *vide* al fin” y “campesinos de mi parte” y la despedida de personaje (“adiós”) a la que complementan sugieren que habla el héroe, lo cual contrasta con la fórmula conclusiva, que suele ser patrimonio del narrador, como toda coda bien diferenciada de la intriga. Ésta suscita dudas analíticas, por lo difuso del bloque o tramo inicial precisamente, que cabe estimar secuencia independiente con su planteamiento (estrofas 1ª-4ª, acceso de Rodarte a la alcaldía), nudo (5ª-6ª, buen desempeño del cargo) y desenlace (7ª, decisión de volver a presentarse), a la que seguiría la central, donde el planteamiento se limitaría a la 8ª estrofa (acusación), el nudo ocuparía las 5 siguientes (9ª-13ª, reacción del héroe y allegados), y el desenlace victorioso las 3 previas a la coda; la alternativa sería la secuencia única, cuyo planteamiento se prolongaría hasta la 8ª estrofa –inclusive– (calificación y antecedentes del héroe y amenaza que le aqueja), mientras que el nudo y el desenlace corresponderían a los de la secuencia central desglosada. En todo caso, lo llamativo de esta disposición estructural reside en su irregularidad, fruto de la doble influencia que ejercen sobre el poeta popular los esquemas de la crónica de hoja suelta y el modelo narrativo

folclórico, que se traduce en el perfil borroso de los bloques y una cierta fragmentación de la trama, pero donde no faltan la causalidad lineal ni los elementos formularios de efecto noticiero e inspiración vulgar.

También en el plano del discurso se observa esta confluencia de estilos, si bien prima la tradición, más asimilada que la expresión culta exógena, pues el autor se atiene a la prosodia y sintaxis clásicas, empleando la cuarteta octosilábica con rima en los versos pares –con tendencia a la consonancia– y ajustando la frase a la unidad de dos versos con pocas excepciones (5ª y 12ª estrofas, y en menor grado 14ª y 15ª), como escasas son las subordinaciones y manifiesta la preferencia por los nexos de yuxtaposición y coordinación; asimismo, y a diferencia de en la muestra anterior, el ritmo tradicional se ve reforzado por las repeticiones paralelas (“Todo el pueblo jerezano/a voz de toda la gente”; “yo sigo el cuarenta y tres.//Año del cuarenta y tres”; “Ya volvió a la presidencia... Ya vino José Manuel,/ya todito se arregló”), a las que se suman las disposiciones anafóricas del verbo *dicendi* introductorio (“les dice”) y de los adioses formularios. La distribución de los modos de representación, si no llega a encarnar la lógica interna y la fragmentación folclóricas, exhibe un elocuente predominio de la narratividad lata, siendo versos metanarrativos el 30,5% del total, mientras que los diegéticos ascienden al 46% y los miméticos al 23,5%, aportación notable a dicha narratividad que proporciona al texto su intensa dramatización, mediante la cual se expresan algunos de los contenidos clave, de manera fragmentaria y a guisa de médula emotiva. Por último, y a pesar de que el autor no siempre se resiste a la tentación del cliché (“por la voluntad de Dios”, “como Dios me dé licencia” o el citado “con un valor sin igual”), se inclina antes por un lenguaje coloquial espontáneo (“me agarraron de repente”; “aunque estaba trabajoso”; “ya todito se arregló,/ y el pobre de este Arellano/ni un pantalón se compró”) y, sobre todo, recurre al léxico poético del género, demostrando un buen conocimiento y manejo de las fórmulas tradicionales, como las varias del verso supletorio al introductorio al diálogo (“con una voz muy ufana”, “y les dijo muy formal”, “despidiéndose de mano”) o a la despedida (“con tu lucido jardín”, “campesinos de mi parte”), la adverbial de tiempo “a la una ‘e la mañana” o la calificativa “ese”, tan clásica como el uso defectuoso del verbo latino “*vide*”; en este terreno, nótese la realización heterodoxa del apóstrofe, carente de verso adicional bucólico,

que se sustituye por el imperativo que suele regir la 2ª unidad estrófica e introducir el mensaje, el cual ocupa así toda la unidad. En suma, el despliegue de estos rasgos formales, las peculiaridades funcionales y el contexto productivo y trasmisor constituyen el enésimo testimonio del mayor apego tradicional de los corridos locales tenidos por decadentes, que sin embargo contribuyen a la preservación del modelo folclórico original en mayor medida que los textos bélicos y políticos del periodo revolucionario y los posteriores, y que los comerciales de toda época.

\*\*\*

### 38. “Trágica muerte de Crispín Aguilar” (1948) [Avitia, 1997, V: 92-4]

El día ocho de abril / yo lo tengo en mi memoria;  
fue asesinado Crispín / el día Sábado de Gloria.

Pongan cuidado, señores, / lo que les voy a cantar;  
les hablaré del parrismo / y de Crispín Aguilar.

Ya murieron los Armenta, / también Crispín Aguilar;  
cara les costó la fiesta / y ver los gallos pelear.

En esta región de Actopan / Crispín era muy mentado;  
organizó Guardia Blanca / en la costa del estado.

Yo no soy compositor / ni soy un hombre letrado;  
mataron a Salvador, / con fuero de diputado.

Ya murió Antonio Eguía, / también el doctor Pardo;  
la guardia no lo quería / y en un camión lo mataron.

El señor Isidro Medrano / era un hombre de talento;  
pues también fue asesinado / con todo su ayuntamiento.

Donato Casas, señores, / era alcalde de Cardel;  
pues no quería Guardia Blanca / pero acabaron con él.

También Salvador Sarabia, / él viniendo de Xalapa,  
fue asesinado en el tren / en la estación de Apazapam.

Ese Crispín Aguilar / familias vistió de luto;  
pues él tuvo que picar / la cosecha de sus frutos.

El veintidós de noviembre / del año cuarenta y siete  
apresaron a Crispín / en esa cárcel de Allende.

El licenciado Renato / su defensor fue nombrado;  
lo defendió con honor / para verlo libertado.



Muchos consejos le dio / al tiempo de su salida,  
pero nada le valió, / él siempre perdió la vida.

Rumbo a México tomó / y regresó enseguida;  
en Xalapa se bajó / por última despedida.

El día veintidós de marzo / Pin de su cárcel salía;  
pues ese era su sino, / el destino lo llamó.

El sábado ocho de abril / la gloria allí se la dieron:  
Pin muy cerca de su casa / la emboscada le pusieron.

Con las ansias de la muerte / a su esposa la llamaba:  
“Belén, abre la puerta”, / y enseguida agonizaba.

Pues Gonzalito Aguilar / era un joven inocente;  
él no se pudo salvar, / le pegaron en el vientre.

Todos decían que Crispín / era un hombre desconfiado;  
él estuvo en un festín / con sus amigos rodeado.

Dicen que a sus compañeros / una carta dirigía:  
que escogieran sus cajas / y los cirios que querían.

Pongan cuidado, señores, / cómo a los hombres engaña:  
el carnicero de ayer / será la res de mañana.

Ese Crispín Aguilar / un cementerio tenía  
para llevar a enterrar / al que a sus garras caía.

Dicen que Manuel González / y ese Manuel Aguilar  
los asesinó Luis Rocañi / y los llevó a enterrar.

Esas mujeres de Actopan / ni una lágrima vertían,  
pues “la que se hace se paga”, / ellas mismas se decían.

El señor Antíoco Lara / es un hombre reposado;  
agarró a los criminales, / debe ser felicitado.

El señor Antíoco Lara / su inteligencia ponía  
por descubrir ese crimen, / trabajaba noche y día.

El gobernador Cortines / bastante se preocupó  
por descubrir ese crimen / que tanto se renombró.

Si no les gustó el corrido, / me deben de perdonar:  
son verdades las que digo, / lo de Crispín Aguilar.

Murió Crispín Aguilar, / su hijo y su sobrino;  
pa los toros del jaral, / los caballos allá mismo.

Nuevo corrido de creación local popular al que cabe aplicar pues las observaciones del comentario anterior sobre el grado de tradicionalidad de estas piezas, si bien la comparación es sólo válida respecto de los textos proselitistas cultos de difusión en hoja suelta o disco comercial, ya que, frente a la muestra precedente, “Trágica muerte de Crispín Aguilar” resulta menos tradicional, como se desprende de su mismo título de tono sensacionalista; esto no significa que se trate de un producto de masas, sino que su autor, aficionado confeso en el propio texto, se guía en mayor medida por el modelo del corrido de sucesos, inclinación natural dado el contenido de asesinato vengativo, que no cabe tratar con la misma ligereza con que se aborda la contienda electoral de “José Manuel Rodarte”.

Ambos corridos comparten el tema político, así como el contexto histórico, pues la muerte de Aguilar se produce sólo cinco años después de las cuitas electorales de Rodarte y se inserta igualmente en el marco de la lucha política agrarista, marco que Avitia precisa: “El 8 de abril de 1948, Crispín Aguilar, organizador de la Mano Negra (guardia blanca antiagrarista del estado de Veracruz) en la región de Actopan, cayó emboscado, víctima de sus enemigos personales. Durante su carrera como guardia blanca, Aguilar dismanteló a las organizaciones de la Liga de Comunidades Agrarias del Estado de Veracruz (LCAEV)” [1997, V: 94]. Pero más allá de la coincidencia temática y contextual, a la que cabe sumar el tipo del corrido-crónica también compartido, existe una palmaria diferencia funcional, siendo aquí el designio prevalente, en lugar del propagandístico, el reprobatorio, al consistir el grueso del contenido en una crítica al protagonista, que no es un héroe sino un pistolero contrarrevolucionario que siembra el terror entre los líderes políticos campesinos; otro matiz diferencial radica en que, si en la muestra anterior la intención noticiara se subordina a la proselitista, en la presente lo informativo y lo reprobatorio se hallan casi en plano de igualdad, debido no tanto a su carácter más vulgar y así en principio más riguroso con los datos, como a la mayor densidad de la invectiva política, buscando el autor detallar las razones de su crítica, precaución que acaso explique los halagos a Antíoco Lara, seguramente un policía, y al Gobernador del estado por apresar a los autores de un crimen que, según se desprende del resto del contenido, estima un acto de justicia; en fin, también la función espectacular aumenta

notablemente, porque el trasfondo de acción violenta se presta al tratamiento sensacional, al contrario que la modesta carrera política de Rodarte. Ello incide a su vez en el contenido temático e ideológico, coincidente sólo a grandes rasgos, pues, mientras que la pieza anterior tenía por asunto subyacente la reivindicación de justicia, ésta se connota aquí lejanamente para dejar paso al motivo-tema de la venganza, que, junto a la naturaleza terrible del conflicto, potencia el tono tremendista, lo cual no deja de ser llamativo tratándose de un corrido de tema político; de hecho, nótese que Avitia atribuye el asesinato de Aguilar a sus “enemigos personales”, en sintonía con el autor, quien menciona la criminal Guardia Blanca para derivar de inmediato a lo personal, despojando casi a los crímenes de sentido político y cargando las tintas en lo lacrimógeno, con alusiones al llanto de las familias, a la carta macabra que enviaba Aguilar a sus víctimas, y recurriendo a máximas y moralejas que confieren a la venganza el noble signo de la justicia, no tanto social como ancestral.

El diseño estructural responde a la concepción vulgar que impregna los planos examinados, observándose bloques más nítidos y ricos en elementos metanarrativos formularios, y una intriga más compleja. La presentación abarca 3 estrofas, que albergan sucesivamente las fórmulas de datación (“el día ocho de abril... el día Sábado de Gloria”), memorabilidad (“yo lo tengo en mi memoria”), resumen con nominación (“fue asesinado Crispín”), llamada de atención (“pongan cuidado, señores”), incoativa (“lo que les voy a cantar”), resumen de nuevo (“ya murieron los Armenta,/también Crispín Aguilar”) y moraleja (“cara les costó la fiesta/y ver los gallos pelear”); tal profusión no acaba ahí, pues a lo largo de la intriga aparecen la de referencia poético-genérica, que suele ubicarse en la coda pero funciona aquí como expresión de modestia antes de ejercer la crítica acusatoria (“yo no soy compositor/ni soy un hombre letrado”), 2 de moraleja en las estrofas 10<sup>a</sup> (“pues el tuvo que picar/la cosecha de sus frutos”) y 21<sup>a</sup> (“el carnicero de ayer/será la res de mañana”), otra de datación (“El veintidós de diciembre/del año cuarenta y siete”), otra llamada de atención (“Pongan cuidado, señores”) y hasta 3 anticipatorias del desenlace, éstas sí en su lugar preceptivo en plena trama (“pero nada le valió,/él siempre perdió la vida”; “en Xalapa se bajó/por última despedida”; “pues ése era su sino,/el destino lo llamó”, estrofas 13<sup>a</sup>-15<sup>a</sup>); no

obstante, ni la referencia poética ni la llamada de atención, que podrían entenderse ligadas respectivamente a los bloques inicial y final, corresponden al caso de la muestra anterior y otras tantas en el que el empleo de fórmulas metanarrativas no basta para delimitar el bloque, en particular el de apertura, que se mezcla con la intriga; en cambio, éste se halla bien definido aquí, lo cual no impide al autor, ya de por sí profuso formulariamente en los bloques, salpicar la trama de estas fórmulas, unas adecuadas a su ubicación y otras de presencia más heterodoxa. Que la segunda llamada de atención situada en la estrofa 21ª quepa asociarla a la coda obedece a que el relato del suceso en sí concluye en la 16ª, a la que suceden 3 estrofas caracterizadoras de Aguilar en pasado donde se subraya su maldad, la 21ª en la que se llama la atención sobre una moraleja al hilo de lo relatado, otra (23ª) que incluye una hipótesis sobre la autoría del crimen de dos allegados del muerto, y 4 más donde se refieren distintas reacciones al hecho, escenas narrativas de proyección del desenlace; dado que las de carácter descriptivo son asimismo narrativas en sentido lato, resulta excesivo presumir un bloque de cierre que abarcaría 11 de las 29 estrofas del texto, de las cuales 7 serían además narrativas. Así, la estructura de este corrido, algo compleja por la alternancia de pasajes matanarrativos y narrativos, salvo en los bloques de apertura y cierre, parece partir en el fondo de una concepción de secuencia única, que constaría de una presentación (estrofas 1ª-3ª); un planteamiento donde se relata la actividad criminal de Aguilar que justifica su asesinato (4-10ª), como se infiere de la moraleja de la 10ª estrofa; un nudo centrado en su salida de prisión como preámbulo a su muerte en emboscada (11ª-16ª), encabezado por una nueva datación y donde se insertan las fórmulas anticipatorias apuntadas, que consta en rigor de varias escenas (encarcelamiento, defensa, consejos del abogado a su liberación, últimos movimientos y emboscada) y supone pues la principal fuente de dudas respecto a la secuencia única; un desenlace (17ª-19ª); la larga proyección de ese desenlace ya pormenorizada (20ª-26ª); y la coda (27ª-29ª). Esta, a propósito, contiene otra fórmula de referencia poético-genérica, en su variedad de humilde disculpa por la composición aunque expresada con un leve toque comercial (“si no les gustó el corrido/me deben de perdonar”) en lugar de con el clásico verso “dispensen lo mal trovado”; la de veracidad, de tono muy popular (“son

verdades las que digo,/lo de Crispín Aguilar”); las de resumen y nominación combinadas; y una moraleja enunciada mediante un refrán taurino de solera rural (véase el glosario).

El estilo de este corrido es, como se anticipaba, menos tradicional que el del anterior, si bien siempre más que cualquier pieza vulgar de hoja suelta. Prosódicamente, a la canónica cuarteta octosilábica se opone una rima que, con múltiples imperfecciones, aspira a la de la redondilla (ABAB), y por tanto a un modelo más culto, a lo que se añade, claro está, la consonancia, tampoco libre de realizaciones imperfectas que confirman el carácter popular del autor. La sintaxis es el ámbito donde éste se muestra más tradicional, en virtud del ajuste reverencial a la unidad del doble octosílabo, sólo roto en alguna estrofa con tres frases autónomas (“El señor Antíoco Lara/es un hombre reposado;/ agarró a los criminales,/debe ser felicitado”) o dos subordinadas, donde se produce igualmente una leve pausa sintáctica, del completo predominio de la yuxtaposición, y el abundante recurso a las repeticiones y paralelismos, entre los que destacan las disposiciones anafóricas de “dicen que” (estrofas 18ª y 23ª, más la variación “Todos decían” de la 17ª), “también” (3ª, 6ª, 7ª y 9ª) y, en particular, “pues”, suerte de coletilla (7ª, 8ª, 10ª, 15ª, 18ª y 24ª); los versos enteros reiterados (“pongan cuidado, señores”; “el señor Antíoco Lara”); o las repeticiones con variación (“yo no soy-ni soy”; “era un hombre de talento-desconfiado-reposado”; “su defensor fue nombrado,/lo defendió con honor”); no obstante, cabe entrever un prurito culto en el abuso del hipérbato, que va más allá de su lógica presencia en refranes y máximas (“y en un camión lo mataron”, “familias vistió de luto”, “Pin de la cárcel salía”, etc.), y sin duda una sofisticación compositiva en la reiteración variada y distante de la fórmula de datación inicial (“el día ocho de abril,/ [...] /fue asesinado Crispín/el día Sábado de Gloria”), que se retoma en la 16ª estrofa: “El sábado ocho de abril,/la gloria allí se la dieron”. En el terreno léxico hay un mayor debilitamiento de la tradición, pues las fórmulas paradigmáticas no abundan y, desde luego, son minoría frente a los clichés y refranes; de las presentes, casi todas son adjetivas, como el demostrativo enfático, la más reiterada (“en esta región de Actopan”, “ese Crispín Aguilar”, “en esa cárcel de Allende”, “esas mujeres de Actopan”), *ser hombre + adjetivo*, ya ilustrada, o el epíteto “muy mentado”; naturalmente, aunque las fórmulas metanarrativas tengan su esencia en el

contenido, su expresión es a menudo fija, de manera que cabría considerar dentro del léxico poético del género algunas de ellas, si bien algunas presentan enunciados poco recurrentes, tal vez por tratarse de las más subjetivas (moraleja, referencia poético-genérica), y las de mayor fijeza son de raíz vulgar (datación, memorabilidad, veracidad), o menos reconocibles en tanto que patrimonio del lenguaje corridero, como puedan serlo el apóstrofe o la despedida, salvo el resumen expresado con “ya murió”, de abolengo folclórico; muy notable resulta la abundancia de refranes y máximas (“cara les costó la fiesta/y ver los gallos pelear”; “Pues él tuvo que picar/la cosecha de sus frutos”; “el carnicero de ayer/será la res de mañana”; “pues la que se hace, se paga”; “*pa* los toros de El Jaral,/los caballos allá mismo”), cuyo sabor popular no debe llevarnos a engaño, ya que los alardes de refranero y sabiduría folclórica suelen proceder de una pluma letrada, o que busca emularla, en lo cual se afana sin duda el autor a pesar de que otros rasgos estilísticos y no pocos giros léxicos revelen la extracción popular que él mismo afirma, afán patente sobre todo en los numerosos clichés (“lo defendió con honor”; “pues ése era su sino,/el destino lo llamó”, “con las ansias de la muerte”; etc.). Por último, tampoco los modos de representación son el fuerte folclórico de la muestra, dándose sólo 2 versos miméticos (“Belén, abre la puerta”, que además es un corto heptasílabo, y “la que se hace, se paga”) y en cambio bastantes pasajes en estilo indirecto, lo cual revela falta de confianza del autor en el discurso dramatizado tradicional; la distribución es así de casi un 75% de versos narrativos puros y un 25% de intervenciones del narrador, porcentaje que no resulta excesivo considerando que la longitud de la pieza se presta a la introducción de bloques extensos y de apuntes subjetivos, en un texto por lo demás de predominio narrativo, en el sentido estricto que se encuentra en varios géneros y no en el lato que implica la ágil imbricación de diégesis y mímesis característica del estilo clásico del corrido.

### 39. “El corrido de Kennedy” (1963) (Lalo Caballero y Pedro Valente)

[D. W. Dickey, 1978: 73-4 –interpretado por Chris Carmona y su orquesta]

El veintidós de noviembre, / cómo lo tengo presente,  
en Dallas, Texas, señores, / mataron al Presidente.

Las once de la mañana, / el desfile va pasando,  
el Presidente saluda, / la gente lo va aclamando.

De pronto cesó el clamor, / tres balazos de repente:  
herido está el Presidente, / también el Gobernador.

El asesino tan ruin / ha escapado a toda prisa;  
el Presidente agoniza, / en brazos de ella caía.

Unos minutos más tarde / lanza el último suspiro,  
y, víctima de un cobarde, / ha muerto el héroe caído.

El mundo entero te llora, / no te olvidará jamás,  
señor de iguales derechos, / gran apóstol de la paz.

A México demostraste / tu singular amistad:  
haciendo de gran justicia, / devolviste El Chamizal.

Que Dios te tenga en el cielo / y te dé su bendición,  
aquí se acaba el corrido / del Presidente campeón.

“Kennedy, Kennedy, Kennedy”, / ¡cómo te llora la gente!  
“Kennedy, Kennedy, Kennedy”: / ha muerto el gran Presidente.

Esta última muestra de tema político presenta gran interés en lo relativo a la transmisión y el contenido ideológico, a lo que se añade su pertenencia a un ciclo de corridos sobre al asesinato de J. F. Kennedy que ha sido estudiado por D. W. Dickey en una excelente monografía [1978]<sup>120</sup>. Respecto al ciclo, el investigador afirma que “inmediatamente después del asesinato, los corridos se oían ya en las cantinas, las gramolas y la radio por todo el suroeste. [...] A las pocas semanas, probablemente unos veinte de estos corridos, difundidos

---

<sup>120</sup> Incluye 25 textos, 2 de ellos narraciones sin música y 2 versiones de temas a computer entre las 21 piezas restantes; Dickey advierte que no todas son corridos según el modelo tradicional, y determina, tras aplicar ciertos parámetros formales, en particular prosódicos, léxicos (fórmulas paradigmáticas) y narrativos, que 14 de ellas lo son, estimación con la que concuerdo, si bien, siendo más estrictos, 1 es una bola suriana y 3 canciones asimismo limítrofes con el género, de modo que sólo 10 (más las 2 versiones) constituyen en efecto corridos. De ellos, 2 son impresos y proceden de la Ciudad de México; los demás se deben a autores chicanos de California y Texas –principalmente– y son de difusión fonográfica original, entre los cuales, por su calidad representativa de este periodo y contexto, se ha escogido el transcrito, en el que se mantiene por cierto “el corrido” en el título, en contra de lo estipulado, porque lo diferencia de otros del ciclo, que se titulan “corrido”, “homenaje”, etc.

en discos de 45 RPM o interpretados en público por conjuntos o corridistas, circulaban por Texas y otras zonas del suroeste” [1978: 3]<sup>121</sup>. Además de la inmediatez, destaca la mayor difusión de estas piezas [Ibíd.: 24]:

La mayoría de los corridos fonográficos comerciales tratan temas locales y se conocen sólo en la zona donde sucedió el hecho, llegando un corrido a lo sumo a las 5.000 copias. En cambio, según las estimaciones de los compositores, es posible que los corridos sobre Kennedy grabados alcanzasen conjuntamente una cifra de ventas superior a las 100.000. [...] Los corridos no sólo eran accesibles en Texas y California, donde se grabaron, sino que se distribuyeron por los *barrios* de todo el país, hasta Ohio e Illinois. Sumando su difusión radiofónica en ciudades con un alto índice de población de origen mexicano, como San Antonio, Los Ángeles y El Paso, calculo que, como mínimo, entre dos y tres millones de México-americanos escucharon al menos un corrido sobre Kennedy. Como se desprende de mis entrevistas, todos los México-americanos con los que hablé que en 1963 eran mayores, pongamos, de 16 años, recuerdan haber oído al menos uno de los corridos de Kennedy con independencia de su lugar de residencia en EE.UU. en aquel momento.<sup>122</sup>

Tamaño difusión suscita múltiples lecturas desde el punto de vista semiótico. La primera y más obvia es que el medio fonográfico ya no representa, en este periodo posrevolucionario, la tan mentada tendencia a la *refolclorización* que propiciaba en sus inicios, cuando se buscaba grabar clásicos y el formato, ya fuera el cilindro o las dos caras de un disco sencillo, permitía el registro de versiones largas<sup>123</sup>. Ahora bien, si la brevedad forzosa y la difusión a gran escala se han constatado ya al abordar las piezas de Víctor Cordero y otras

---

<sup>121</sup> “Directly after the assassination, *corridos* or ballads were heard in *cantinas*, on jukeboxes and over the radio all over the Southwest. [...] Within weeks, possibly twenty of this *corridos* distributed on 45 RPM recordings or performed in public by *conjuntos* or *corridistas*, were circulating in Texas and other parts of the Southwest”. Más aún, Dickey indica que la mayoría se compuso la misma tarde del crimen [Ibíd.: 23], lo cual conoce porque, en su trabajo de campo, entrevista a todos los autores posibles, además de proporcionar datos precisos sobre la grabación (fecha, lugar, intérpretes) y difusión de la misma.

<sup>122</sup> “Most commercially recorded *corridos* deal with local subjects and are popular only in the general area where the event took place, and each *corrido* will sell 5,000 copies at the most. However, by estimates of the composers it is possible that the recorded Kennedy *corridos* had an approximate combined sale of over 100,000 copies. [...] The *corridos* were not only available in Texas and California where they were recorded, but were distributed to *barrios* all over the country, to places like Ohio and Illinois. With their airplay on the radio stations in cities with large Mexican American population like San Antonio, Los Angeles, and El Paso, I can estimate that possibly at least two to three million Mexican Americans heard at least one of the *corridos* about Kennedy. From my interviews, all Mexican Americans I talked with, who were over the age of, say, 16 in 1963, remember hearing at least one of the Kennedy *corridos* no matter where they were residing in the United States at the time”.

<sup>123</sup> En su detalle de las ediciones discográficas de los corridos, Dickey indica su aparición en una sola cara de discos de 45 RPM, lo cual explica la brevedad de casi todos ellos.



comerciales de los años cuarenta y cincuenta, por su plena inserción en la industria mexicana, se ha comprobado también a propósito de “Carga blanca” y la *prehistoria* del *narcocorrido* lo que señala asimismo Dickey en la última cita, a saber, que los corridos discográficos chicanos se desenvuelven en un marco productivo local modesto sin alcanzar una distribución masiva; las razones del éxito del ciclo sobre Kennedy hay que buscarlas pues, sugiere, en la mayor universalidad de su tema. No obstante, discrepo de la conclusión a la que llega cuando afirma que “son una excepción entre los corridos grabados con fines comerciales y de entretenimiento de la época”, porque, “en lugar de tratarse de baladas vulgares o trilladas sobre tiroteos en cantinas locales, el carácter de los corridos de Kennedy revela en muchos casos una vuelta al viejo corrido de factura épico-heroica” [Ibíd.: 23]<sup>124</sup>. El principal sustento de la discrepancia se encuentra en el hecho de que los corridos de Cordero, p. e., tienen precisamente por asunto el suceso corriente, el tiroteo en el marco de una borrachera o un delito común, y su gran éxito comercial no puede en absoluto considerarse excepcional, de manera que la diferencia no radica tanto en el tema como en su tratamiento y expresión, ambos de clara índole vulgar tanto en “El corrido de Kennedy” y todos los de su ciclo como en los de Cordero, sin perjuicio de que, según se ha reiterado, los temas de sucesos, al igual que los políticos, se valgan del enfoque heroico propio del corrido de forajido-rebelde que configura la tradición genérica.

En el plano ideológico, Dickey detalla [1978: 47-55] los rasgos de la figura de Kennedy que suscitan la identificación de la comunidad chicana: Su apoyo a las minorías y la promoción de unos derechos civiles iguales para todos, reflejadas en la muestra trascrita (“señor de iguales derechos,/gran apóstol de la paz”) y otras varias del ciclo; Su especial sensibilidad hacia México y los hispanos de EE.UU., loada en la estrofa “A México demostraste/tu singular amistad:/haciendo de gran justicia,/devolviste El Chamizal”, y asimismo en muchas piezas del ciclo<sup>125</sup>; Su credo católico, que potencia la identificación

---

<sup>124</sup> “were an exception to the entertaining, commercially recorded *corridos* of the time. Instead of being trite or vulgar ballads about local barroom shootings, the *corridos* about Kennedy in many cases show in their character a return to the older *corrido* of an epic-heroic cast”.

<sup>125</sup> El Chamizal es una breve extensión de tierra (1,2 Km<sup>2</sup>) que, por un cambio en el curso del río Bravo hacia 1864 a la altura de Ciudad Juárez y El Paso, quedó del lado estadounidense de la frontera, lo cual suscitó un conflicto diplomático y la constante reivindicación mexicana

cultural del emigrante mexicano con Kennedy y su imagen de luchador por las minorías perteneciente él mismo a una, y que explica para Dickey la abundancia de alabanzas en clave religiosa en los corridos (en el transcrito, “que Dios te tenga en el Cielo/y te dé su bendición”, además del calificativo de “apóstol”), aunque no conviene olvidar la frecuencia de las invocaciones piadosas en el género todo, máxime en piezas vulgares; Un último aspecto ideológico, que Dickey juzga el más relevante, sería la percepción heroica derivada del asesinato, i. e., el que la lucha de Kennedy por sus ideales favorables al pueblo le hayan llevado a la muerte, sacrificio que lo convierte en héroe, cuando no en mártir (“ha muerto el héroe caído”). Si el componente “épico-heroico” que subraya Dickey resulta innegable en estos elementos, ello no se traduce en la sugerida “vuelta al viejo corrido”, ya que el héroe tradicional del género, el forajido-rebelde, ocupa siempre un espacio marginal en términos ideológicos y culturales que no puede habitar Kennedy; además, en el corrido fronterizo –entendida la frontera socioculturalmente–, ese héroe encarna por excelencia el conflicto intercultural, como bien asentara Paredes, a quien Dickey sigue fielmente cuando esboza el modelo heroico clásico del corrido; en el mismo sentido, nótese que la universalidad promocionada en el texto (“el mundo entero te llora”) es también signo de su carácter vulgar, siendo el ideario de las composiciones folclóricas siempre local; dicho de otro modo, así como el aprecio de los autores y su audiencia por el presidente *gringo* supone cierta aculturación o asimilación a la cultura dominante, lo cual apunta también Dickey al afirmar que esta evolución ideológica y temática se debe en parte a la integración de los emigrantes y la influencia de valores urbanos y modernos ajenos al mundo rural [Ibíd.: 37], la asunción de ideales de alcance nacional, no digamos ya universal, revela igualmente la imposible filiación o recuperación tradicionales presumida en el ciclo de corridos sobre Kennedy, y en el aquí transcrito. De otra parte, tampoco la visión positiva de

---

del territorio, satisfecha casi al cabo de un siglo a iniciativa de Kennedy. Aparte de este caso, son conocidos sus gestos hacia los mexicanos e hispanoamericanos en general, cuya faceta electoralista no invalida su excepcionalidad en la política habitual de EE.UU. De hecho, uno de los corridos que recoge Dickey versa no sobre su muerte, sino sobre su visita oficial el año previo a México con su esposa Jacqueline, quien, como en otros actos, pronunció un aplaudido discurso en español; a propósito, la víspera del crimen la pareja acudió a una cena ofrecida por la Liga de Ciudadanos Latinoamericanos Unidos (LULACS, por sus siglas en inglés) en Houston.

EE.UU. es novedosa ni fruto de dicha integración más contemporánea; el propio Dickey remite, haciendo historia, al “Corrido del presidente Roosevelt”, publicado en hoja suelta por la editorial de E. Guerrero en 1945, donde se elogia a Roosevelt con razones similares a las empleadas para Kennedy<sup>126</sup>, y Mendoza [1954: 439-41] y otros antólogos recogen el corrido de “La traición japonesa”, en el que el autor se solidariza con el país vecino tras el ataque a Pearl Harbour; pero ambas composiciones y otras semejantes son de índole plenamente vulgar, en lo formal, como se aprecia en las estrofas anotadas de la primera, mas también en su planteamiento político *internacional* típico de un producto entre lo comercial y lo proselitista destinado a las masas.

Por todo ello, el tema de “El corrido de Kennedy” no puede ser en nuestro planteamiento analítico, a pesar de los ingredientes heroicos, el “viejo” del forajido-rebelde sino el político, al igual que el arriba analizado “La muerte de Madero”, también aducido por Dickey en calidad de antecedente, se asignaba al bélico revolucionario aun en presencia de dichos ingredientes, abundantes como se dijo en muchos temas de sucesos, de los que ambos corridos tienen algo por tratarse de relatos de magnicidios. El tema subyacente es por su lado difícil de determinar, o, mejor dicho, no encaja exactamente en ninguno de los contemplados en nuestro método, ya que, de los posibles, la valentía del héroe, la vileza traidora de los antagonistas o la reivindicación de justicia no pasan de ser motivos puntuales, y no motores argumentales del corrido.

Funcionalmente, prevalece la intención propagandística, como sucede en la mayoría de los corridos de cualquier tema, estribando la diferencia entre los vulgares de asunto político, revolucionario bélico o de sucesos y los de forajido-rebelde tradicionales en que, en los primeros, la propaganda suele enunciarse explícitamente en pasajes expositivos, como es aquí el caso en al menos la mitad de las estrofas, mientras que en los segundos se deduce de la propia narración por sus propiedades simbólicas; otra diferencia funcional, de base análoga, está en el diseño espectacular, que en los textos clásicos vive igualmente en el relato, y en los vulgares como “El corrido de Kennedy”

---

<sup>126</sup> Valga la transcripción ilustrativa de las siguientes estrofas: “De México gran amigo,/por eso se le admiraba,/pues siempre llevó consigo/cualidad que lo adornaba.//Era el afecto sincero./‘política del buen vecino’,/lo que el corazón sincero/dio sin interés mezquino.// [...] Por eso los mexicanos,/que aman la libertad,/dan a los americanos/una prueba de amistad”. [T. M. Pearce, 1947: 7].

se sustenta en los comentarios del narrador, lo que explica la fertilidad exclamativa de tenor tremendo y/o religioso; en fin, los apuntes de propósito reprobatorio (“el asesino tan ruin”, “y víctima de un cobarde”) son asimismo indicativos de la inspiración del autor de la muestra en el modelo del corrido de sucesos, que contrasta con la naturalidad señalada en los épicos, donde la crítica la expresa el héroe en sus bravatas, que sirven para caracterizarlo a él antes que al rival, o el narrador pero sin aspavientos moralistas, insertando la reprobación en la lógica del mismo conflicto.

La relación proporcional entre la función noticiera y la propagandística incide naturalmente en la determinación del tipo de corrido, que tiene parte de crónica en tanto que narración factual y parte de apología por su calidad elegíaca; aunque la proporción está aquí equilibrada casi al cincuenta por ciento, la muestra es representativa de los textos donde el relato de la muerte ocupa menos espacio y es con frecuencia un mero punto de partida para desarrollar el elogio del héroe, que apenas se dan en el periodo inicial del género sino que despuntan en el revolucionario cobrando progresivo vigor, al extremo de que, recuérdese, para el análisis tipológico de las muestras del *corpus* se ha añadido una clase desgajada de la apología (que engloba todo corrido de predominio expositivo elogioso de una causa o personaje) que se denomina *panegírico* y se divide a su vez en *elegías* y *elogios* dependiendo de si el protagonista ha muerto o vive, y se caracteriza, además de por la prevalencia del comentario subjetivo frente a la narración, por centrarse en el encomio de un personaje.

Formalmente, y comenzando como de costumbre por el plano semántico-estructural, el texto ostenta los preceptivos bloques, si bien la presentación, con sus fórmulas de datación/ubicación, llamada de atención y resumen con nominación, es deudora a todas luces del corrido de sucesos, tan viejo como el heroico primigenio pero no por ello de filiación tradicional folclórica; la coda, menos paradigmática, contiene sólo la fórmula conclusiva con nominación precedida de una bienaventuranza ajena al catálogo formulario del género y seguida de una estrofa que contradice la conclusión recién expresada e incluye el verso reiterado, reiterativo y aclamatorio, por cierto presente en otro corrido y otra canción del ciclo, lo que sugiere el intercambio de propuestas expresivas entre los distintos autores. La intriga que flanquean los bloques se

divide en una trama narrativa de 4 estrofas y un tramo metanarrativo de 2, razón por la cual, sumados a éste los bloques y la estrofa epilodal, se afirmaba el leve predominio apologético en lo tipológico frente a la crónica y el propagandístico frente al noticiero en lo funcional.

El estilo exhibe la ambivalencia propia de una autoría que, sin ser desde luego tradicional, tampoco es estrictamente letrada, como la de los corridos de hoja suelta difundidos desde Ciudad de México y otras capitales estatales en el periodo revolucionario. Así, a la cuarteta octosilábica se opone una rima de aspiraciones cultas pero realización irregular, pues unas veces se da sólo entre versos pares, otras es de tipo ABAB y otras ABBA, alternándose también asonancia y consonancia sin patrón definido. La sintaxis constituye de nuevo el bastión tradicional del discurso, por cuanto el autor se atiene ora a la unidad del doble octosílabo, ora a la autonomía del verso, de lo que resultan estrofas bimembres clásicas (1ª en cierto modo, 5ª y 7ª-9ª), trimembres con una unidad doble y dos autónomas (4ª), y cuatripartitas donde cada verso encierra una frase completa (2ª-3ª y 6ª); los vínculos entre estas oraciones son en mayoría abrumadora su ausencia, i. e., las frases aparecen siempre yuxtapuestas, salvo en las coordinaciones de las estrofas 5ª y 8ª y la solitaria subordinación de la 7ª (“haciendo de gran justicia”), clasicismo al que se suman modestamente las repeticiones de la 2ª (“el desfile va pasando... la gente lo va aclamando”) y la 9ª (“¡Kennedy, Kennedy, Kennedy!”) para configurar un discurso sintáctico sin pretensiones barrocas. En cambio, el léxico apenas tiene rastro del distintivo del género, ya que, aparte de en las fórmulas metanarrativas, se observa sólo, y con realización heterodoxa, en “las once de la mañana” y “tres balazos de repente”, cosecha que no puede competir con la cornucopia de clichés que huelga ejemplificar, so pena de reproducir otra vez gran parte del texto. En fin, la distribución de los modos de representación inclina más aún la balanza hacia el polo vulgar, dada la ausencia de discurso directo –a excepción del mentado verso aclamatorio- y la indicada prevalencia de intervenciones subjetivas del narrador frente a los versos diegéticos, cuya calidad paradigmática se ve mermada precisamente por la falta de dramatización discursiva.

**40. “El corrido de César Chávez” (1966) (Daniel Cantú)**  
[G. Hernández, 2002: 23 – interpretado por Teatro Campesino]

El día siete de marzo, / Jueves Santo en la mañana,  
salió César de Delano / componiendo una campaña.

“Compañeros campesinos, / éste va a ser un ejemplo:  
esta marcha la llevamos / hasta mero Sacramento”.

Cuando llegamos a Fresno, / toda la gente gritaba:  
“¡Y que viva César Chávez / y la gente que llevaba!”

Nos despedimos de Fresno, / nos despedimos con fe  
para llegar muy contentos / hasta el pueblo de Merced.

Ya vamos llegando a Stockton, / ya mero la luz se fue,  
pero mi gente gritaba: / “¡Sigan con bastante fe!”

Cuando llegamos a Stockton, / los mariachis nos cantaban:  
“¡Y que viva César Chávez / y la virgen que llevaba!”

Contratistas esquirols, / ésta va a ser una historia:  
ustedes van al infierno / y nosotros a la Gloria.

Ese señor César Chávez / es un hombre muy cabal;  
quería verse cara a cara / con el gobernador Brown.

Oiga, señor César Chávez, / un hombre que se pronuncia:  
en su pecho usted merece / la Virgen de Guadalupe.

Última muestra de la antología, dedicada al gran líder campesino chicano César Chávez, cuyas reivindicaciones de justicia social en los sesenta le valieron el encumbramiento a la categoría de héroe de las comunidades de inmigrantes –de toda procedencia– en California y el país entero, e incluso el reconocimiento de la oficialidad anglosajona, existiendo numerosas escuelas, bibliotecas o centros sociales que llevan su nombre, así como una importante calle en Los Ángeles, prolongación nada menos que del legendario Sunset Boulevard. Aunque se trate de una creación chicana de fecha próxima a la del texto precedente, el contexto productivo difiere, siendo el autor un mero aficionado participante en la marcha, en lugar de un corridero profesional. Por ello, a pesar de su grabación y difusión fonográficas, nunca tuvo alcance comercial, habiéndolo recogido investigadores como G. Hernández para una exposición de la Smithsonian Institution o J. Nicopoulos para el archivo de la Universidad de Texas, y debiéndose la interpretación a Teatro Campesino,

compañía escénica surgida en el seno del sindicato agrario liderado por el propio Chávez, que cobró gran relevancia en el llamado *movimiento chicano* de los sesenta, y cuyas incursiones en el corrido y otros géneros musicales obedecen a una recuperación del folclor y la identidad mexicanas en EE.UU., y no a un afán comercial en el marco de la industria del disco.

El tema primario es el sociolaboral, sin perjuicio de las implicaciones políticas más generales por la significación de Chávez y su protesta ante el mismo Gobernador de California, y el subyacente la reivindicación de justicia, encarnada en la figura de Chávez (“un hombre que se pronuncia”), lo cual distancia a este corrido de los de asunto sociolaboral clásicos analizados, de “*Kiansis*” a “Huelga en la hacienda de Beneficio de las Jiménez”, donde el liderazgo no está personalizado, y lo acerca en principio a “El corrido de Kennedy” por ese tono heroico, aunque existe una diferencia en el hecho de que la heroicidad comporte, ahora sí, el matiz del conflicto intercultural; no obstante, éste tampoco cabe asimilarlo al expresado en los corridos épicos fronterizos, por cuanto no deja de ocupar un segundo plano, en la medida en que el sentido de la lucha es plenamente laboral, siendo los *gringos* los enemigos por ser “contratistas esquirolas”; sin duda, la explotación tiene mucho que ver con el racismo inveterado de la sociedad estadounidense y la situación marginal de los emigrantes, pero no hay en el texto exaltación de la identidad mexicana más allá de la reiteración de la voz “gente”, en un punto matizada con el posesivo “mi”, y las alusiones religiosas a la Virgen de Guadalupe, la fe y el contraste infierno-gloria, subordinadas en la jerarquía ideológica a la contestación social. Tal vez por ello, otro valor más explícito que en la muestra anterior es la valentía, denotado en calidad de motivo en el verso citado “un hombre que se pronuncia”, y connotado en “quería verse cara a cara/con el gobernador Brown” y la arenga de Chávez, que remite a la bravata desafiante convencional del valiente.

En el plano funcional, se observa una vez más la constante combinación del fin noticiero y el propagandístico, acaso con leve predominio del primero a diferencia de en la muestra anterior, si se adopta un criterio cuantitativo, pues prima el relato frente a las intervenciones del corridista; sin embargo, aquél se ve salpicado de apuntes subjetivos, mientras que éstas, concentradas en las 3 últimas estrofas, tienen cierto poso diegético, sobre todo la 8ª; así, el

proselitismo se plasma en este texto más popular de manera conmemorativa, i. e., al hilo de la narración, y más aún, en boca de los personajes, desde la prédica inicial de Chávez, pasando por los vivas que jalonan la marcha, hasta los pronunciamientos del narrador, personaje él mismo en tanto que partícipe del suceso, y que interpela a protagonista y antagonistas a modo de diálogo, transmitiendo la médula emotiva; en cambio, “El corrido de Kennedy” iniciaba con una narración más neutra, seguida del mayor tramo subjetivo separado del relato. Contraste análogo se advierte en las funciones reprobatoria y espectacular, la primera más intensa aquí por la interpelación del narrador y el tenor de conflicto del texto, más atenuada en el precedente al limitarse a los reproches puntuales al magnicida, cuyo papel es irrelevante; la segunda está más presente en la pieza anterior, debido a lo sensacional del suceso, mientras que en ésta se connota sólo en la fuerza y respaldo popular a la campaña, elementos menos impactantes, como suele suceder en los temas sociolaborales. En cuanto al tipo, estamos ante un corrido-crónica, si bien, por la amalgama funcional expuesta, la pieza tiene su vertiente apologética, como sugiere el título, referido al héroe y no al hecho narrado, de suerte que, valiéndonos de la terminología aplicada en el *corpus* analítico, digamos que el tipo cronístico se funde en cierto grado con el panegírico del elogio.

La estructura del contenido tiene trazas tradicionales, en virtud del inicio *in media res* y el subsiguiente desarrollo de una intriga que ocupa de hecho todo el texto, ya que, como se anticipaba, la aparente frontera entre la trama y la coda que se ubicaría entre las estrofas 6ª y 7ª resulta difusa, debido a que el autor, haciéndose personaje, dirige una bravata a los rivales en la 7ª y un elogio al héroe en la 9ª, además de retomar en la 8ª la narración, en sentido lato; mas no por ello deja de ser ambivalente la propuesta estructural: En la estrofa inicial, la variante formularia narrativa “Jueves Santo en la mañana”, típica de las aperturas que refieren la partida del héroe, viene precedida de una inconfundible fórmula metanarrativa de datación propia de las presentaciones de inspiración vulgar cronística; La intriga, cuya nítida linealidad sugiere apego a dicha inspiración, se interrumpe empero también *in media res*, al concluir el relato en Stockton y no en Sacramento, capital de California adonde se dirige Chávez a protestar ante el Gobernador, lo cual genera una fragmentación de aires folclóricos; en fin, y justamente debido al



corte brusco, las estrofas restantes cobran consistencia de coda, sin embargo muy débil por sus recién observadas propiedades narrativas, de modo que el texto oscila entre la ausencia de bloques de sabor tradicional puro y su leve esbozo de acuerdo con el modelo vulgar clásico, esbozo en el que, en todo caso, no se consigue la adecuación paradigmática buscada, por el señalado intrusismo formulario metanarrativo en la estrofa inicial y, al contrario, la ausencia de fórmulas en la final, que, al margen de su discutible condición narrativa, no cabe identificar así con una coda perteneciente al género.

En su estilo, la muestra sí resulta más inequívocamente tradicional que la anterior, sin perjuicio de las interferencias que la expresión vulgar impone a un compositor aficionado en un marco semiótico contemporáneo de masas. Así, en la prosodia no sólo se mantiene la cuarteta octosilábica, sino que la rima se da en los versos pares, con alternancia consonante y asonante pero sin alarde de combinaciones cultas. En la sintaxis priman de nuevo el ajuste al doble octosílabo y las más sencillas yuxtaposición y coordinación entre frases, lo cual no impide otras distribuciones en la estrofa ni la presencia de subordinaciones (“componiendo una campaña”, “cuando llegamos a Fresno”, “para llegar muy contentos”), más abundantes incluso que en “El corrido de Kennedy”, donde sin embargo apenas se empleaban los recursos sintácticos tradicionales que florecen aquí, p. e., las anáforas “esto-esta”, “ya-ya” e “y-y”, las repeticiones paralelas con variación, en una estrofa (“nos despedimos de Fresno-con fe”) o dos distintas (“cuando llegamos a Fresno-Stockton”, “y que viva César Chávez/y la gente-Virgen que él llevaba”, “toda la-pero mi gente gritaba”, “ése-oiga, señor César Chávez”), y el añejo paralelismo antitético “ustedes van al infierno/y nosotros a la Gloria”. En el léxico no proliferan las fórmulas paradigmáticas (“ese”, “es un hombre muy cabal” y la citada “Jueves Santo en la mañana”), que además son todas de realización heterodoxa salvo el demostrativo, ya limítrofe formulariamente al constar de una sola palabra, pero tampoco los clichés ostentan la presencia excesiva del texto anterior, y, excepto tal vez “en su pecho usted merece” y “un hombre que se pronuncia”, revisten cuando aparecen un evidente sabor popular ajeno al engolamiento culto, al igual que otras muchas expresiones empleadas, como “componiendo una campaña”, “para llegar muy contentos”, “ya mero la luz se fue”, “esto va a ser una historia”, etc. Otro aspecto indicativo del estilo más

tradicional de esta muestra es sin duda el de los modos de representación, de hecho el de mayor tradicionalidad junto con las figuras sintácticas y la prosodia, pues la combinación de los versos diegéticos (42%) y miméticos (25%) asciende a dos tercios del total, y, sobre todo, en esta mayoría habitual de la narración en sentido lato desempeña una función destacada el discurso directo, donde reside la médula emotiva o significación esencial, y en el que cabría incluir las intervenciones del narrador en calidad de personaje de las estrofas 7ª y 9ª, en absoluto glosas metanarrativas al uso. Sin embargo, y a modo de recordatorio final de cómo el modelo tradicional existe sólo en la teoría, mientras que en la práctica encontramos siempre una mezcla de formas y contenidos procedentes de las tradiciones folclórica y vulgar, máxime conforme el género se adentra en el siglo XX, esto es, en una industria cultural de masas, dichas intervenciones adoptan la perspectiva de la 2ª persona, lo cual constituye bien un rasgo de modernidad o factura culta incompatible con la concepción primigenia del corrido, ilustrativo así de la apuntada mezcla, o bien, para mayor complejidad, un signo de la amalgama no *intragenérica* sino *intergenérica*, que sitúa a “César Chávez” en el poblado espacio de intersección donde el corrido se confunde con la canción, las coplas en sus varias modalidades, la décima folclórica o sus reminiscencias, e incluso el himno y la oda. Buena prueba de ello es la existencia de lo que puede considerarse también un ciclo de textos sobre Chávez, de los cuales conozco 5 más, con diverso grado de cercanía al corrido, aunque sólo uno cabe asignarlo a nuestro género.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> En orden cronológico: “Corrido de César Chávez” (Lalo Guerrero, 1968), inspirado en una huelga de hambre del líder, con débil hilo narrativo y algún rasgo corridero, como la afectada despedida (“vuela de aquí de mi seno,/paloma, vete a Delano”), pero sin duda oda o canción [[http://www.laits.utexas.edu/jaime/cwp2/ccg/corrido\\_de\\_cesar\\_chavez1.html](http://www.laits.utexas.edu/jaime/cwp2/ccg/corrido_de_cesar_chavez1.html)] Otro homónimo de J. L. Orozco (1978), también casi una oda con algún guiño formal al género, como una datación inicial, aunque es del nacimiento del héroe, y sin siquiera la narratividad mínima del anterior, constando de estrofas inconexas y estribillo [<http://content.cdlib.org/view?docId=hb529009qw&doc.view=frames&chunk.id=div00033&toc.id=0>]. “César Chávez”, interpretado por Los Tigres del Norte (*Triunfo sólido*, 1989), sin autor reconocido ni rasgo alguno atribuible al corrido, tratándose de una canción comercial historicista, disponible en red por doquier. Otro del mismo título (José Hilario Reyes, 1995), presente en la discografía analítica y cantado por Pedro Rivera [Disc. 131, B2], con más aires corrideros por el tenor noticiero y el empleo de fórmulas, pero al fin canción comercial. Y “Homenaje a César Chávez” (Juan Bermúdez), del mismo año e intérprete (Disc. 129, A3), que, a pesar del título, es el único texto conocido del ciclo que, en rigor, constituye formalmente un corrido, por supuesto de estilo harto vulgar.

## **SEGUNDA PARTE**

### **El corrido contemporáneo de difusión discográfica comercial**



Antes de describir la poética del corrido contemporáneo de difusión discográfica comercial mediante el examen del *corpus* constituido al efecto, que es una labor analítica técnica, procede ofrecer una mirada semiótica general, para lo cual nos guiaremos por el esquema del acto comunicativo de Jakobson que se viene empleando para el escrutinio integral del género.

Huelga recordar que los elementos del *mensaje* y el *código* de dicho esquema corresponden a la dimensión literaria, siendo el primero equivalente al texto y el segundo a la lengua, aunque, dada esta dicotomía, también es posible concebir el mensaje como contenido y el código como expresión. En cuanto a los restantes, el *contexto* se entiende en su acepción convencional, i. e., en calidad de marco histórico, cuyo esbozo se titula *historización* de acuerdo con la sugerente propuesta de C. Segre, empleada ya en la primera parte en el capítulo dedicado a los contextos. El *medio* o *canal* por el que se difunden los textos se ha venido denominando, aparte de *vía de transmisión*, *contexto productivo* o *semiótico*; dado que las cuestiones teóricas relativas al medio difusor y la adopción de la vía discográfica como criterio de acotación han sido ya comentadas, en el epígrafe correspondiente se ofrecen sólo las coordenadas de la industria musical en la que se desenvuelve el corrido contemporáneo. En el mismo epígrafe se aborda el elemento del *receptor*, es decir, de la audiencia.

A este primer capítulo que discurre en torno a los textos le sucede el que se denomina ‘hacia los textos’, donde el *emisor* amerita, por razones obvias, apartado propio, en el que se tratan la condición actual de la autoría y los rasgos comunes a los compositores, poniéndose énfasis en los estudiados; los intérpretes son también a su modo emisores, si bien se consideran en el capítulo anterior, en la medida en que pertenecen a la industria y no siempre, aunque sí a menudo, al ámbito de los autores. En un segundo epígrafe se sintetizan el proceso de constitución del *corpus* y sus características, fundamentándose la selección de los corridistas estudiados, se profundiza en los parámetros de acotación y se da cuenta de los avatares de la recolección de material bruto llevada a cabo. En un último punto se presenta el método analítico, con discusión de los planos de análisis y sus elementos integrantes en diálogo con lo planteado en la panorámica, y precisión de los términos y abreviaturas utilizados, que agilizan la lectura de la descripción texto a texto.

Por último, en un tercer y extenso capítulo se procede al análisis y comentario de las muestras del *corpus*, que se organiza en torno a los compositores, de suerte que cada sección viene precedida de una semblanza biográfica y una introducción a la obra, basada en los textos, la bibliografía existente y, cuando haya sido posible realizarla, una entrevista personal donde el autor se pronuncia sobre el género y su producción, pues la estética y la ideología de los corrideros, expresadas en primera persona, constituyen un referente capital al acometer los comentarios.

# 1. EN TORNO A LOS TEXTOS

## 1.1 Historización

Si el marco histórico es fundamental en el estudio de toda obra literaria o artística, tanto más lo es en el caso del corrido, no sólo para dilucidar el contexto del que emanan sus contenidos, sino también para comprobar el grado de apego a la realidad social de los textos, cuya intensidad constituye una de sus marcas distintivas. A pesar de que los periodos delimitados en la evolución del género obedecen a criterios literarios y semióticos, existe una obvia coincidencia con los de la historia mexicana, correspondiendo el inicial con el gobierno del general Porfirio Díaz (1877-1911), aproximadamente, y el revolucionario con el proceso de cambio político que incluye el tiempo bélico de la Revolución (1910-17) y los posteriores ajustes hasta la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-40), a cuyo término se estima consolidado el nuevo sistema. También la etapa posrevolucionaria del género (1940-70) coincide con la histórica, pues casi todos los estudiosos distinguen un bloque temporal entre 1940 –ó 1945, por el fin de la II Guerra Mundial– y 1970, lo cual implica a su vez que el arranque del corrido contemporáneo es igualmente reflejo de un cierto cambio histórico.

Sin embargo, este tránsito en torno a 1970 resulta menos nítido, ya que el periodo anterior se caracteriza por el progreso socioeconómico, fruto de la bonanza debida a la nacionalización del petróleo (1938) y la condición de proveedor de México de EE.UU. y el bloque aliado durante la guerra, y de la orientación socialista de Cárdenas y sus sucesores, que propicia que dicha bonanza alcance hasta cierto punto a la mayoría pobre del país, siendo hitos destacables el reparto de tierras y la mejora de las condiciones laborales en todos los sectores, el desarrollo de las infraestructuras y el gran salto en la educación a través de las campañas de alfabetización. Esta tendencia no se abandona durante las presidencias de L. Echeverría (1970-76) y J. L. López Portillo (1976-82), en las cuales persiste la apuesta por el sector público y las políticas sociales, favorecidas por el repunte de la prosperidad merced a la crisis del petróleo, que beneficia a los países exportadores como México. Así, en términos de política socioeconómica, el punto de inflexión se produce,

como en buena parte del mundo, a partir de los años ochenta, en los que el país padece dos crisis financieras y se abre a la globalización capitalista que promueve la liberalización y desregulación económicas, con el progresivo adelgazamiento del Estado y la renuncia a las prioridades de bienestar social, que culmina en la suscripción del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) con EE.UU. y Canadá en 1994. En cuanto al sistema político en sí, el cambio prominente se da aún más tarde, incubándose desde finales de los ochenta para materializarse en alternancia democrática con la elección de Vicente Fox, del conservador Partido de Acción Nacional (PAN), en 2000, tras ocho décadas de gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y sus formaciones antecesoras surgidas en los años veinte.

Mas recuérdese que el corrido no recoge estas cuestiones de alta política y macroeconomía salvo en las piezas vulgares de hoja suelta del periodo revolucionario y algunas posteriores ocasionalmente, por su carácter original de producto folclórico ajeno a la cultura dominante y destinado a conmemorar la rebeldía rural –y más tarde urbana marginal– al monopolio de la violencia ejercido por el Estado moderno; si se apuntan superficialmente, no es con el fin de comprobar su leve reflejo en los contenidos del género en la actualidad, sino de confirmar el hecho ya señalado de que la ausencia de conflicto sociopolítico profundo, i. e., de contexto propicio para la épica, suscita la escasez del tema de forajido-rebelde expresado según la concepción primigenia del corrido, lo que sucede desde los años cuarenta del siglo XX y no parece cambiar significativamente a partir de los setenta, cuando se actualizan algunas de las formas y contenidos tradicionales. Las causas contextuales de la recuperación del clasicismo en el corrido han de buscarse entonces en los aspectos socioeconómicos que repercuten en las clases populares donde surge genuinamente y, de manera subsidiaria, en la lectura que hacen éstas de la Historia con mayúsculas.

En este sentido sí puede identificarse una serie de factores históricos que convalidan la ubicación del tránsito genérico a principios de los años setenta. El principal, cimiento de los demás, es la persistencia de la pobreza y la marginación del campesinado y las clases bajas urbanas; como expone H. Aguilar Camín [1988: 212]:



Luego de una revolución armada y un retorno de las leyes al espíritu igualitario y protector de los desiguales, luego de varias décadas de Estado interventor, comprometido con las mayorías y dotado de amplias facultades de gasto social, en 1963 México seguía siendo uno de los países latinoamericanos con peor distribución del ingreso. [...] Habían mejorado en cambio, en el trayecto, los opositores del cardenismo. Las clases medias urbanas habían ganado espacio a costa de la cúpula y la base, los capitales industriales y comerciales eran favorecidos como ningún otro sector, las vetas conservadoras de la sociedad –la Iglesia y la familia revolucionaria poscardenista- habían encontrado comprensión y apoyo para prosperar, ampliarse, reproducirse. A mediados de los sesentas, la sociedad mexicana podía ostentar el colchón moderno de sectores medios soñado en el siglo XIX por las élites liberales, pero seguía siendo una sociedad con desigualdades de magnitud colonial.<sup>1</sup>

Si esta injusticia social pertinaz constituye un hecho difuso de difícil traslado al género, y su percepción queda soterrada por la triunfalista retórica revolucionaria hasta entrados los sesenta, en 1968 se quiebra visiblemente la confianza del pueblo en los gestores de la Revolución ante la masacre de Tlateloco en la Ciudad de México, perpetrada por la policía y el ejército contra los estudiantes universitarios que desafiaban al sistema en vísperas de los Juegos Olímpicos, y orquestada desde las más altas esferas del poder, con el presidente G. Díaz Ordaz a la cabeza. Por supuesto, como el Mayo francés o el movimiento *hippie* de esa década en California, se trata de una rebelión de los hijos de la burguesía y las clases medias ajenos al proletariado rural y urbano, como se comprueba óptimamente en los corridos de Judith Reyes sobre la matanza, mencionados en la panorámica, donde se subrayaba su nula difusión popular y su factura culta. Sin embargo, el solo hecho de que el corrido, tras décadas de predominio comercial de los temas de sucesos y épicos facticios, o sociolaborales y políticos en piezas que no trascienden su ámbito local, se vuelva a utilizar para el relato épico de un conflicto real entre el gobierno represor y unos rebeldes, aunque no sean forajidos, supone en efecto un punto de inflexión, coincidente casi con el inicio del periodo actual, donde el género recupera, a pesar de las diferencias contextuales, su espíritu original de canto a la valerosa rebeldía de los héroes populares.

---

<sup>1</sup> Aguilar remite a ilustrativos datos comparativos con Argentina y Brasil (de concentración de la producción agrícola, gasto en educación, protección de la seguridad social) aportados por R. Hansen [1971: 97-112]. A. Hernández Chávez sintetiza por su parte la crisis del sector agrícola que se da “entre 1960 e inicios de 1980” [2000: 458-62]. Para un visión económica en profundidad, véanse *La política económica en México, 1950-1994* [1996], de E. Cárdenas, y el clásico *La democracia en México* [1965], de P. González Casanova.

Un año antes de la masacre de Tlateloco, el maestro rural Lucio Cabañas, activista en asociaciones estudiantiles y políticas en su pueblo natal Atoyac de Álvarez (Guerrero) y su entorno en pro de la escuela y el campesinado, organizó una manifestación también brutalmente reprimida por la policía judicial del estado, lo que lo llevó a refugiarse en la sierra, donde formó una pequeña guerrilla, convirtiéndose en un verdadero forajido-rebelde; tras siete años de resistencia montará apoyada por los habitantes de la región, en 1974 secuestra al Senador y candidato a gobernador del estado de Guerrero R. Figueroa, cuyo cautiverio se prolonga unos meses, lo cual provoca un intenso operativo militar que se salda con la muerte de Cabañas a finales de ese año. Como se mencionó asimismo en la panorámica, su muerte dio lugar a un ciclo de corridos, estos sí populares y algunos distribuidos en casete por Guerrero, estudiado por J. Nicopoulos en el artículo donde pone en duda la muerte decretada del *corrido heroico* [1997], aduciendo ejemplos de los sesenta (el ciclo sobre Kennedy, los corridos de César Chávez, “Los rinches de Texas”, de Willie López, reavivación del conflicto fronterizo)<sup>2</sup> y señalando el ciclo de Cabañas y el *narcocorrido* incipiente como signos de la vuelta a la épica en los setenta. En cualquier caso, las manifestaciones de insurgencia clásica no volverán hasta la sonada rebelión zapatista de 1994 en Chiapas, que no suscita empero la creación de corridos autóctonos por la ausencia de tradición en el sur del país y la modernidad comunicativa del movimiento liderado por el *Subcomandante* Marcos, que se promociona mediante las nuevas tecnologías y una campaña global y tiene de todos modos en el indigenismo su base cultural, pero sí inspira alguna pieza comercial chicana<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> A ellos debe sumarse un corrido de la misma Judith Reyes sobre el chihuahuense Arturo Gámiz, otro maestro rural subversivo que con su guerrilla recién formada asaltó un cuartel del ejército en Madera (Chihuahua) en 1965, pereciendo con sus compañeros; a pesar de tan escaso bagaje épico, se le considera el primero de los modestos rebeldes rurales que proliferaron desde entonces hasta mediados de los setenta, y cuyo principal representante es Cabañas. En los setenta destaca asimismo el corrido que el gran cantautor Óscar Chávez dedica a Genaro Vázquez, colega y camarada de Cabañas asesinado en 1972 tras una corta experiencia guerrillera. Aunque estas piezas cultas no suponen la recuperación del paradigma folclórico, ni permiten afirmar una incidencia decisiva de este contexto en los contenidos, ejemplifican el prestigio del corrido como formato expresivo de la protesta y la épica populares en todos los niveles de cultura. Para un conocimiento detallado de estos brotes rebeldes, véase *Diez años de guerrillas en México. 1964-1974*, de J. López [1974].

<sup>3</sup> En la discografía se hallan “Comandante Marcos” (Pedro Rivera) [Disc. 129, A2], “Rebeldes de Chiapas” (Jesús A. Ordóñez) [Disc. 127, B6], “La masacre de Chiapas” (José R. Narcia, *El Lobo Negro*) [Disc. 73, A1] y “Pobreza del sur” (Joaquín Martínez) [Disc. 1, 10].

y varias de un juglar de México D.F., Andrés Contreras, cuya figura nos descubre E. Wald [2001: 214, 219-30], al que se sumarán a buen seguro otros autores populares no comerciales desconocidos.

Más allá de estos casos esporádicos de rebeldía sociopolítica, la situación de injusticia social (y los conflictos que lleva aparejados, de los que se nutren los contenidos del corrido) se traduce en el agudo desarrollo de otros dos factores históricos a partir de los setenta aproximadamente: la emigración y el tráfico de drogas ilegales a EE.UU.

### **1.1.1. El fenómeno migratorio**

Aunque la vertiente principal de la emigración sea el éxodo hacia EE.UU., conviene tener asimismo en cuenta el que se produce en el interior de México del campo a la ciudad, desencadenado en los cincuenta pero que tiene su apogeo, por la indicada crisis del sector agrícola, en los sesenta y setenta, de manera particularmente intensa en la Ciudad de México, que se convertirá en una de las áreas metropolitanas más pobladas del mundo<sup>4</sup>. A pesar de que la emigración no es un tema frecuente en el género, ni siquiera la internacional, incide en los elementos del emisor, receptor y medio de difusión, además de en el contexto sociológico: los corrideros actuales, sin perjuicio de su origen rural, residen y componen casi todos en grandes ciudades; y los receptores, también ellos o sus padres emigrados desde el campo, han experimentado la obligada aculturación, que comporta el abandono de la tradición oral para hacerse consumidores de corridos de difusión fonográfica, y la pérdida de los referentes rurales que potenciaban su gusto por el tema del forajido-rebelde, que trasladan ahora al *narcocorrido*, nacido del mismo entorno marginal pero inserto en la infraestructura económica global.

La emigración a EE.UU. nace con la fijación de la frontera por el Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, que consagra la anexión estadounidense de

---

<sup>4</sup> Según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), entre 1960 y 1980 el Distrito Federal casi duplicó su población (de 5 a 9 millones, en cifras redondas), que desde entonces se ha mantenido más o menos estable; a ella se suma la de la Zona Metropolitana del Valle de México, delimitada en 1990 para definir el fenómeno —que arranca justamente en los setenta— de la expansión de la ciudad a las montañas que rodean el valle y a otros colindantes, configurándose los *cinturones de miseria* de las megalópolis actuales, y que incluye, además del D.F., 59 municipios del Estado de México y 1 de Hidalgo; en el censo de 2010, la población total de la Zona rondaba los 23 millones de habitantes.

más de la mitad del territorio de México, tras cuya firma “entran a EE.UU. alrededor de 50 mil mexicanos. Sin embargo, para algunos autores no se puede hablar de manera formal de migración internacional en esa época, ya que la frontera estaba relativamente despoblada, pobremente demarcada y esporádicamente vigilada” [A. Albo y J. L. Ordaz, 2011: 3]. En efecto, hasta entrado el siglo XX no se trata tanto de emigración como de un vaivén de las comunidades mexicanas separadas por la nueva frontera, o de la conversión en ciudadanos de EE.UU. de quienes quedaron del lado norte, la mayoría de los 100.000 que habitaban el territorio arrebatado (sólo un 4% de la población mexicana total de entonces).

El primer movimiento considerable se produce así a partir de 1910, debido a la inestabilidad generada por la Revolución y, hacia finales del decenio, a la participación de EE.UU. en la I Guerra Mundial, cuando precisa de mano de obra para su retaguardia, sobre todo agrícola. Durante esta fase inicial, hasta principios de los años cuarenta, los respectivos gobiernos apenas regulan el fenómeno, que se regirá por el sistema de contratación conocido como *enganche*, descrito por J. Durand del siguiente modo [2007: 28]:

El sistema de enganche, como negocio privado de las casas de contratación, fue un modelo de explotación extremo, que dejaba en manos de particulares la contratación, el salario, el control interno de los campamentos y las cargas de trabajo. Las consecuencias de este sistema fueron los contratos leoninos, el endeudamiento perpetuo, las condiciones miserables de vida y trabajo, el trabajo infantil, las policías privadas y las casas de contratación.<sup>5</sup>

Mientras que el cruce de la frontera en sí tiene escaso eco en el corrido, las experiencias laborales del emigrante en el marco de este explotador sistema gozan de cierta presencia a partir de los años veinte, como se vio en “La Pensilvania”, analizado en la antología, y en otros textos similares de tema sociolaboral a los que remitía en su comentario, donde subrayaba también la ausencia de mirada contestataria al respecto, cuando sería natural que expresaran el conflicto intercultural distintivo de los corridos de frontera. En cambio, el asimismo analizado “La crisis actual”, sobre la situación de los

---

<sup>5</sup> Por su relevancia sólo contextual y escasa incidencia en los contenidos del género, no cabe un tratamiento integral de la cuestión migratoria, si bien se incluyen en la bibliografía general los textos citados y algunos otros consultados de referencia, y en la del corrido los pocos que abordan el tema específicamente.

emigrantes durante la depresión de los años treinta<sup>6</sup>, recogía dicho conflicto, con un mayor alejamiento del patrón genérico por su carácter expositivo pero aún dentro de sus límites, a diferencia de las abundantes composiciones que cantan los pesares del mexicano al *otro lado* en clave subjetiva y sentimental con abandono de la tradicional esencia narrativa, y que constituyen, como sabemos, una de las principales fuentes de confusión genérica.

Recién iniciada la etapa posrevolucionaria (histórica general y del corrido), los gobiernos de ambos países instauran el Programa Bracero (1942), en un principio destinado a suplir la falta de mano de obra agrícola en California por la entrada de EE.UU. en la II Guerra Mundial, y más tarde ampliado a otros sectores productivos y estados de la Unión; aunque se trataba de contratos temporales, su carácter reglado redundó en mejores condiciones laborales, y así en una mengua de la conflictividad que hace casi inexistente el registro en el género de las vivencias en el marco del programa; ahora bien, dado que la temporalidad no evita la permanencia definitiva de numerosos emigrantes, que consiguen a la larga la regularización o la nacionalización, la población mexicana crece notablemente, lo cual, unido a la menor demanda de mano de obra, lleva al gobierno estadounidense a suprimir el programa en 1964. Es justo entonces cuando nacen las protestas de César Chávez y otros –así como el movimiento chicano de reivindicación de las raíces mexicanas<sup>7</sup>–, que sí tienen un tímido reflejo en el género, según se constataba en el corrido dedicado a Chávez y podría confirmarse en algún otro que apunta Nicopoulos

---

<sup>6</sup> Durand señala una doble vertiente del problema migratorio en los años veinte y treinta, el *enganche* y “las deportaciones masivas (1921, 1929-33 y 1939) [que] fueron una respuesta selectiva en tiempos de crisis y contracción del mercado de trabajo estadounidense. Sólo y únicamente los trabajadores mexicanos, entre decenas de otros grupos de emigrantes, fueron deportados de manera masiva y en repetidas ocasiones” [2007: 28]. Tal vez por ello, y a diferencia del cruce de la frontera de sur a norte, existen algunos corridos narrativos más clásicos sobre el hecho de la deportación, asimismo aludidos en el comentario a “La crisis actual”. También acaso por ello, y por centrar su interés en las políticas migratorias de EE.UU., el mismo Durand delimita en su periodización una primera etapa hasta 1929, y una segunda diferenciada (1929-41) “de deportación” [Durand *et al.*, 2002: 25].

<sup>7</sup> Este *movimiento chicano* de toma de conciencia de los mexicanos radicados en EE.UU. es en principio una variante de las luchas estudiantiles de los sesenta, que suscita empero una contestación política más amplia y la expresión de tal conciencia en el pensamiento y el arte. Sin embargo, por su carácter intelectual, no se recoge explícitamente en el género, donde la identidad chicana se expresa, si acaso, en los temas de conflicto laboral, mientras que el enunciado político patriótico se reserva a las canciones comerciales que a menudo se creen corridos. Así, en la bibliografía general constan algunas referencias básicas y sintéticas para la literatura chicana únicamente, y en la del corrido los textos de intelectuales y artistas que han abordado el género y sus relaciones con el movimiento chicano.

al fundamentar la persistencia del corrido heroico en los sesenta, por cuanto encierran al menos el espíritu del conflicto intercultural propio de la variedad fronteriza clásica.

Mas el inicio del periodo contemporáneo no supone el desarrollo de estos brotes genéricos donde se asume la cuestión de la identidad al *otro lado*, y ello a pesar de que es en el decenio de 1970 cuando arranca el crecimiento exponencial de la emigración a EE.UU., pasándose del millón aproximado en 1970 a los 12,5 de residentes en 2010, de los cuales el 51% se hallaban en situación irregular, lo que, por supuesto, agiganta la conflictividad y el choque de identidades. Más aún, a esa abultada cifra se añaden unos 20 millones de ciudadanos estadounidenses de origen mexicano de cualquier generación para dotar de su colosal peso a la comunidad mexicana actual, que suma un total de 33 millones de personas<sup>8</sup>, con todo lo que esto implica en términos de refuerzo del sentir nacional y reivindicación identitaria, máxime en un entorno tan hostil como el generado en los ochenta, en teoría ante la llamada *reconquista* mexicana por la vía demográfica, pero que sirve de pretexto a una estrategia de dominación por parte de EE.UU., que apelará al fenómeno migratorio –y al narcotráfico– para exigir ciertas contrapartidas, en última instancia destinadas a aumentar su presencia militar y policial en México, y sobre todo a imponer el modelo económico neoliberal. Así, en esa década se retoman en EE.UU. las políticas restrictivas y discriminatorias en la línea de las aplicadas durante la Gran Depresión, que tienen su máxima expresión en la Ley de Reforma y Control de la Inmigración de 1986 (IRCA, por sus siglas

---

<sup>8</sup> Los datos precisos resultan escurridizos, porque las publicaciones impresas quedan pronto desactualizadas, las oficiales de EE.UU. tienden a sobredimensionar las cifras para exagerar la coyuntura, y las de México a maquillarlas a la baja para disimular la cuantiosa sangría de ciudadanos empujados por la miseria. Por ello, he tomado los datos aportados de un informe reciente del Pew Hispanic Center [Cohn *et al.*, 2012], donde se contrastan múltiples fuentes de ambos países (censos, actas de deportación, etc.) y otras instituciones solventes (ONU, Banco Mundial). Para dimensionar comparativamente las cifras, cabe señalar que con esos 12,5 millones en 2010 México era el país con más emigrantes del mundo, o, formulado desde otra perspectiva en el informe, “en EE.UU. hay hoy más inmigrantes procedentes sólo de México que los que cualquier otro país del mundo tiene de todos los países del mundo juntos” [Ibíd.: 6]; de otro lado, la cifra corresponde al 10% de la población mexicana en 2010. Los 32 millones de mexicanos de nacimiento u origen, ciudadanos y residentes, son por su parte la mayor comunidad inmigrante en EE.UU., claro está, constituyendo el 11% de la población del país y el 63% de los 50 millones largos catalogados como *hispanos*, siempre en 2010, año en el que, por cierto, ya había comenzado a bajar la intensidad migratoria, que llega incluso a ser negativa (más retornados que emigrados) a partir de 2012.

en inglés, más conocida como Ley Simpson-Rodino, por el nombre de los diputados que la diseñaron e impulsaron)<sup>9</sup>.

La modesta traducción a los contenidos de factores tan propicios para la exaltación de la identidad mexicana obedece, de un lado, a la reiterada razón de que su enfoque subjetivo y anecdótico adopta la forma de la canción popular ajena a la poética del género; de otro, a que las piezas expositivas son más raras hoy día, pues los nuevos medios de comunicación hacen del corrido un canal obsoleto para el enunciado meramente político informativo; y de otro lado aún, a que los ingredientes épicos que favorecen el rescate del tema del forajido-rebelde y sus claves ideológicas (valentía, rebeldía, defensa de la identidad propia frente a lo exógeno) hallan antes acomodo en los corridos sobre narcotráfico. Pero la dimensión migratoria sigue teniendo su relevancia en la evolución reciente del género, pues, como en el caso de la migración campo-ciudad, el peso de la comunidad mexicana en EE.UU., convertida en gran audiencia consumidora, es decisivo para la creación y exitosa difusión del nuevo corrido de poso tradicional, a lo cual se suma que el potencial del *narcocorrido* en tanto que vehículo privilegiado de expresión identitaria en el género debe mucho a la consciencia y reivindicación de lo mexicano suscitadas por la imponente realidad demográfica.

---

<sup>9</sup> Que esta ley sirve ante todo a la política intervencionista auspiciada por el presidente R. Reagan lo ilustra claramente el presidente M. de la Madrid en el diario político de su sexenio (1982-88), donde señala que, junto al típico argumento de que los emigrantes privan del trabajo a los nacionales, EE.UU. enarboló la amenaza terrorista (su ejército acababa de bombardear Libia) y el control del narcotráfico para, además de impulsar las deportaciones, cerrar la frontera [1987: "Octubre de 1986: Ley Simpson-Rodino" –ed. digital]. También en las relaciones bilaterales supone así el periodo actual un tránsito, pues en el posrevolucionario, a pesar de las tensiones generadas tras la nacionalización del petróleo por Cárdenas, hubo cierta entente entre ambos gobiernos, gracias a la equidad de Roosevelt y la cooperación mexicana durante la II Guerra Mundial, que se mantuvo los decenios siguientes (aún cuando México abrazó la política de los *no alineados*), como muestran en el terreno migratorio el Programa Bracero y la posterior laxitud fronteriza en los sesenta y setenta; es más, Díaz Ordaz no sólo compartía con su antecesor y tocayo Porfirio Díaz el apellido y la brutalidad represora, sino un neto proamericanismo, que abandonaron en cambio Echeverría y López Portillo por su orientación socialista (o populista, para los historiadores liberales); si en los setenta EE.UU. no responde con la usual agresividad, ello se debió a los más urgentes problemas que hubo de encarar entonces (guerra de Vietnam, crisis del petróleo, escándalo Watergate y dimisión de R. Nixon), y a la medida del presidente J. Carter (1976-80). Con la llegada de Reagan, sin embargo, y ante la oposición de México a su intervencionismo en Centroamérica, la campaña antimexicana cobró fuerza en diversos frentes, sobre todo los de la emigración y el narcotráfico, y sólo amainó porque de la Madrid con honesto reformismo liberal y Salinas de Gortari con entreguismo corrupto allanaron el terreno para la firma del Tratado de Libre Comercio y la asunción de las tesis neoliberales, cuyo efectos perniciosos en la cultura mexicana han expuesto incisivamente B. Mariscal y G. del Castillo en sendos textos de 1992, entre otros tantos.

## 1.1.2. Narcotráfico

### 1.1.2.1. Enfoque

El comercio internacional de sustancias prohibidas, al que nos referiremos con el metonímico término de *narcotráfico* por su cómoda brevedad<sup>10</sup>, es sin lugar a dudas el factor contextual histórico más determinante en el corrido contemporáneo, ya que la inmensa mayoría de los textos actuales lo tienen por tema en alguna de sus múltiples facetas, lo cual explica la fortuna de la etiqueta *narcocorrido*, también asumida en este trabajo por la misma utilidad sintética; tal preponderancia temática hace que en la clasificación adoptada para el análisis de los textos se contemple la categoría del *narcotráfico*, que absorbe la del forajido-rebelde y tiene asimismo vetas de los temas político y sociolaboral. Si ello se refleja en el terreno formal, donde el tipo nuevo del *autorretrato* se aplica casi sin excepción a un traficante, como los demás (crónicas y cuentos, panegíricos —elogios y elegías—, apologías e invectivas) mayoritariamente, ya sea al personaje o a algún aspecto de su universo, se atiende aquí a la dimensión contextual que subyace a este asunto omnímodo.

El narcotráfico es fruto de la prohibición de producir, comercializar y consumir determinados cultivos y fármacos, ya que, como indica L. Astorga, el mayor experto mexicano en la materia, “sin prohibición no hay tráfico ilícito ni agentes sociales que hagan de éste su forma de vida, sólo intercambio comercial de bienes aceptados por unos e ignorados o rechazados por otros, según múltiples razones de tipo económico, social, cultural, personal, etc.” [2003: 14]. Sin embargo, no es menos obvio que

---

<sup>10</sup> La metonimia se da en los dos componentes del término: El prefijo *narco* es apócope de *narcótico*, denominación escogida en la terminología prohibicionista estadounidense desde principios del siglo XX, sobre cuya adopción señala A. Escotado: “El término narcótico -del griego *narkoun*, que significa adormecer y sedar- [era] aplicado hasta entonces, sin connotaciones morales, a sustancias inductoras del sueño o la sedación. El inglés *narcotics*, traducido al francés como *estupéfiants*, es lo que llamamos ‘estupefacientes’. Al incorporar un sentido moral, los narcóticos perdieron nitidez farmacológica y pasaron a incluir drogas nada inductoras de sedación o sueño, excluyendo una amplia gama de sustancias narcóticas en sentido estricto” [1989, I: 21]. El tráfico es asimismo sólo una parte del fenómeno, que comprende además, al menos, la producción y el *lavado* de los ingresos obtenidos, siendo más preciso *comercio* o, como propone C. Resa, *industria de las drogas*. En todo caso, ya que se asume el falso tecnicismo, se hará lo propio ocasionalmente con la derivación popular de *narco* para designar al traficante (pero no al agente policial encargado de la represión del tráfico ilegal, como sucede en el argot chicano y recogen algunos corridos, de nuevo por influencia del inglés: *narcotics agent*), y *el narco* para el fenómeno en conjunto.



en la actualidad, cuando se habla de drogas se percibe a éstas, a quienes comercian con ellas y a los usuarios desde la perspectiva de la prohibición. Se piensa erróneamente que la interdicción siempre ha existido en todo momento y en todo lugar, y que los juicios de valor al respecto no han conocido cambios sustanciales a través del tiempo. Aun más, se tiende a confundir el esquema de percepción dominante en un momento determinado con el más razonable, objetivo, éticamente aceptable y efectivamente compartido por todos los agentes sociales.

[Astorga, 2005: 13-4]

Tan aplastante unanimidad obedece a que el prohibicionismo se ha incorporado gradualmente desde principios del siglo XX tanto a la legislación como al consenso político en EE.UU., y de ahí, por su condición de primera potencia mundial y una intensa política proselitista al respecto, en el resto del mundo. Esta *cruzada farmacológica*, como la denomina A. Escohotado en su clásica *Historia de las drogas* [1989], tiene un fuerte componente ideológico y moral que importa examinar, por cuanto constituye la cultura dominante a la que se oponen los creadores y consumidores de corridos; comoquiera que, además, viene impuesta mediante leyes represivas y la acción policial que las acompaña, tanto en el interior de cada país como a escala internacional bajo la dirección y presiones de EE.UU., el narcotráfico representa el conflicto con la autoridad subyacente a los grandes temas del género, y en buena medida el intercultural propio de las creaciones fronterizas y chicanas, que se hacen mayoritarias en el periodo contemporáneo.

Antes de entrar en materia, es preciso señalar la dificultad epistemológica que presenta el fenómeno. Según indica C. Resa al plantearlo como objeto de estudio académico desde la perspectiva económica, el carácter ilegal de la actividad impide el acceso de los investigadores a información de primera mano, ya que los traficantes, claro está, no son “individuos con interés por comentar con terceros el rango ni la naturaleza de sus actividades”, a lo cual se suma que “en el imaginario colectivo de la mayor parte de los delincuentes no políticos, la universidad y sus integrantes están unidos por un vínculo indisoluble al sector público, una localización que comparten con el principal origen de sus preocupaciones profesionales: las agencias de seguridad pública” [2005: 3]. Al margen de la información obtenida de los propios actores, Resa indica que, “si el principal móvil del crimen organizado son los motivos pecuniarios, el acceso a la parte central del negocio sólo podrá

producirse como participante de esos intercambios económicos”, donde “los observadores no son bienvenidos” porque “representan un fuerte riesgo”, al cual se exponen también, en términos de detención y represión por las fuerzas del orden, “quienes se aventuran por el sendero de la observación participante” [Ibíd.: 4]<sup>11</sup>.

Dadas estas circunstancias, “dos son los principales intermediarios entre la academia y la información, los medios de comunicación y las agencias de seguridad” [Ibíd.: 5], de los que Astorga sostiene en síntesis [2005: 14]:

Nada más opaco a la comprensión histórica y social del fenómeno que la creencia ciega en el discurso de los funcionarios gubernamentales relacionados con las instituciones responsables de la llamada “lucha contra las drogas”, discurso cargado de juicios de valor, generador de informaciones a medias y de desinformación [...] Por el lado de la prensa, la casi inexistencia de un periodismo de investigación e independiente del poder público ha provocado que ésta refleje y recree a su manera los esquemas de percepción que ha contribuido a imponer.

Respecto a los primeros, Resa precisa que “los intereses personales y burocráticos de las agencias de seguridad y de sus miembros tienen una aportación fundamental a la forma en que se presenta la información desde esas instancias públicas”, ya que “de la presentación apropiada del fenómeno depende la propia valoración de la eficacia burocrática en su represión” y la asignación de recursos a las agencias, lo que en última instancia constituye “un cauce para afianzar carreras políticas”; así, dados los “importantes réditos para manipular el fenómeno en beneficio propio, los controles para verificar la información proporcionada por las agencias de seguridad son escasos”, y además, “no existen apenas fuentes alternativas dignas de crédito” [2005: 7-8]<sup>12</sup>. La aportación de los medios al conocimiento del narcotráfico es también

---

<sup>11</sup> Resa observa también que, en los pocos casos en que se logra acceder a un traficante, “la información que transmite es poco fiable, cuando no falsa en su totalidad, al objetivo de construirse una imagen que sea acorde con sus necesidades de supervivencia personal y empresarial” [Ibíd.: 4]. Mas en la bibliografía figuran varias entrevistas realizadas a traficantes notorios [I. Ramírez, 1988; D. Osorno, 2009; J. Scherer, 2010] y una monografía basada en entrevistas personales [Poppa, 1990], todas ellas debidas a periodistas, no siempre exentas de interés, al menos por la información que, sesgada o no, proporcionan los entrevistados.

<sup>12</sup> En EE.UU., p. e., todos los datos proceden de dos únicas fuentes oficiales, el Informe estratégico sobre el control internacional de narcóticos (INCSR, por sus siglas en inglés) y el del Comité Nacional de Inteligencia sobre Consumidores de Narcóticos (NNICC), donde se reconoce que la información proviene sólo de fuentes policiales, existiendo un “alto grado de incertidumbre en las estimaciones”, a pesar de lo cual se considera fiable para esbozar tendencias generales, postura de la que discrepa M. Kleiman, politólogo experto en el

muy endeble, no tanto por las dificultades señaladas de acceso a información fidedigna, ni por su asunción acrítica de la propaganda oficial, como denuncia Astorga y en efecto sucede, sino porque “frente a la presencia de beneficios en la manipulación interesada del fenómeno a efectos de presentación comercial, los mecanismos que sujetan la actividad periodística a un cierto control social no existen en el caso del crimen organizado”, siendo asimismo “pocas o nulas las fuentes alternativas para verificar la veracidad de la información” [Ibíd.: 6]. Ahora bien, si las hipérboles de los medios apuntalan las oficiales, igualmente interesadas en exagerar lo negativo del fenómeno, surten de otra parte el efecto contrario, según sugiere Resa en alusión no sólo a la prensa, sino también al cine y la literatura:

La paradoja final de esta relación del crimen organizado con su recreación literaria y periodística es que esta última no ha limitado su impacto en la población en general y la visión bastante tétrica que ésta tiene del fenómeno. De manera no intencionada, ha ayudado a la conformación de las actitudes y actividades de los delincuentes organizados. Han sido frecuentes los intentos del crimen organizado de todo pelaje por tratar de parecerse al ideal cinematográfico, una aproximación que es funcional para su negocio. La perspectiva más divulgada del crimen organizado no sólo ayudó a popularizar el fenómeno en sí, sino que se constituyó en un instrumento de los verdaderos delincuentes para amedrentar a terceros recurriendo a mitos compartidos. [Ibíd.: 7]

Más allá de este resultado fortuito, lo esencial para nuestro enfoque epistemológico está en la calificación de *mitos* que reciben los contenidos periodísticos y el discurso oficial, lo que los sitúa en un plano semiótico de igualdad con los corridos populares que ensalzan literariamente al traficante, el de la *producción simbólica*, en palabras de Astorga, quien concluye que “la distancia entre los traficantes reales y su mundo y la producción simbólica que habla de ellos es tan grande, que no parece haber otra forma actual y factible de referirse al tema sino de manera mitológica, cuyas antípodas estarían representadas por la codificación jurídica y los corridos de traficantes” [1995: 12]. Es más, ante tal polarización, que supone que el

---

narcotráfico, asesor y director de organismos y programas gubernamentales, quien, en un documento de 1986 de la Comisión Presidencial sobre la Delincuencia Organizada, afirma que los informes constituyen “simplemente una serie de conclusiones sin presentación detallada de los datos en que se basan ni de los cálculos aplicados a tales datos”, que son por ello “difíciles de distinguir de la ‘conjetura’” [M. Ruiz-Cabañas, 1989: 45-8].

material de trabajo consista “generalmente, por no decir totalmente, en imágenes mediatizadas –arquetipos contruidos socialmente–”, el erudito estima que la vía de conocimiento “más cercana al mundo de los traficantes son los corridos que se anuncian como ‘de mafia’ o ‘contrabando’” [Ibíd.: 13]. Pero no debe olvidarse que, aún cuando el corrido resulte más fiel a la realidad cotidiana del narcotráfico, sigue constituyendo una visión mitológica, distinta de la no menos mitológica del prohibicionismo, mas también de la científica que ha de regir el análisis académico, pues, apunta Escohotado, “sería ingenuo esperar que los cambiantes criterios de moralidad, los estereotipos culturales y las consignas de una u otra propaganda estén sometidos al detenido examen que persiguen las ciencias”; por ello, propone “un camino para forjarse conceptos en vez de dogmas y mitos sobre este objeto”, consistente en “atender a su propia génesis” [1989, I: 26], lo cual se hace a continuación de la mano de los investigadores más reputados, lo que implica a su vez una revisión de la producción simbólica oficial y mediática<sup>13</sup>.

#### **1.1.2.2. El prohibicionismo: fundamentos**

Al exponer la génesis del prohibicionismo, Escohotado afirma que se debe a “un complejo de factores inicialmente autónomos que van convergiendo como piezas de un solo engranaje”, los cuales están “presentes ya desde el último tercio del siglo XIX, pero su conexión se acelera y fortalece con el ascenso de Estados Unidos a gran potencia planetaria, provocando finalmente la convocatoria de una cruzada interna y externa” [1989, II: 231].

El primero es el elemento religioso tradicional, que tiene su origen en el hecho de que los colonos pioneros fueran “en su totalidad puritanos, caracterizados por la severidad de sus costumbres y creencias” [Ibíd.: 122], y que se traslada a sus primeros códigos legales e imbuye la sociedad de la

---

<sup>13</sup> La delicada tarea explica las abundantes citas de autoridades académicas aquí vertidas y la omisión bibliográfica de artículos periodísticos contingentes sin utilidad para un enfoque riguroso, que además acaparan ya los principales medios de comunicación y recursos de información que moldean la opinión pública. Ello no impide la inclusión en la bibliografía de publicaciones oficiales que contienen datos y estadísticas, artículos de expertos aparecidos en prensa, sobre todo en revistas de investigación, artículos y monografías de periodistas que dilucidan aspectos varios del narcotráfico en México y EE.UU., ni de algunos textos de dirigentes políticos y técnicos gubernamentales que rompen con el dogma.

época<sup>14</sup>; no en vano se denominan *peregrinos*, y protagonizan el último proceso contra la brujería de la historia (Salem, Massachussets, 1692-3)<sup>15</sup>. Si a lo largo del Siglo de las Luces, habida cuenta del espíritu liberal de los *padres fundadores* de los EE.UU., la intolerancia religiosa no prospera ni se traslada a la constitución y las leyes, recobra ímpetu a principios del siglo XIX tras la reacción antiliberal a las revoluciones laicas dieciochescas, siendo especialmente intensa en el mundo anglosajón, y más en EE.UU. Surge así el Partido Prohibicionista (1869), que aglutina o acompaña a un crisol de sectas protestantes y asociaciones caritativas que propugnan la *templanza*, i. e., la sobriedad absoluta, cuya “meta es ilegalizar todo ‘apetito antinatural’, y por apetito antinatural se entiende la ebriedad en cualquiera de sus formas” [Ibíd.: 234], que son “paraísos artificiales que amenazan a la sociedad como una plaga de impureza y requieren una extirpación inmediata. Aunque el primer fármaco demonizado sea el alcohol, [...] el fundamentalismo cristiano va extendiendo a otras drogas esa condena teológico-moral” [Ibíd.: 120]. El propósito, claro está, no sólo choca con el positivismo y racionalismo que marcan el progreso del XIX, sino también con los credos y culturas de todos los tiempos, donde la ebriedad es un elemento mágico y religioso o festivo, e incluso con la vertiente católica mayoritaria del cristianismo, familiarizada con el alcohol y relativamente comprensiva con los naturales apetitos humanos<sup>16</sup>. Sin embargo, el éxito del prohibicionismo en pleno siglo XX se debe a la convergencia del fervor puritano con otros intereses (económicos, políticos y sociales), además de con los de la iglesia estadounidense, pues no todo es fanatismo; como apunta Escotado, la secularización halla “respuesta en el descubrimiento de nuevos demonios y nuevos exorcismos para ellos”, de

---

<sup>14</sup> A. de Tocqueville observa en *La democracia en América* que los colonos “penetraban sin cesar en el dominio de la conciencia” de modo que “casi no hay pecado que no sometan a la censura del magistrado las primeras compilaciones legales de Nueva Inglaterra” [en Escotado, Ibíd. —ed. en español, 1980, I: 40].

<sup>15</sup> El apunte no es baladí, pues existen sólo dos antecedentes históricos en los que “el uso de drogas acompañó a la peste moral, desatada como crimen contra Dios y el Estado”, “el culto báquico en la Roma preclásica”, y “los untos y potajes brujeriles desde el siglo XIV al XVII” [1989, I: 28]. Por eso, Escotado ve en la prohibición contemporánea un paralelismo con la persecución de la brujería, sobre todo en el manejo conceptual y discursivo, al considerarse las drogas no sólo algo inmoral, sino demoníaco: “droga y perversión se funden de modo tan automático como en otro tiempo se fundieron magia y diablo” [1989, III: 359].

<sup>16</sup> Aunque estas diferencias religiosas no se expliciten en el corrido, constituyen un elemento latente más del conflicto intercultural expresado con frecuencia en el género.

modo que “la cruzada farmacológica fue un contraataque que reafirmaba las instituciones tradicionales”, y “otorgaba a las iglesias una función en el seno de la modernidad, colaborando con el puro interés de la medicina”; “todavía hoy, cuando tantos templos aparecen vacíos o semivacíos en las sociedades industriales avanzadas, muchos no practicantes pueden seguir sintiéndose fieles a lo nuclear de su antigua Iglesia con una postura intransigente en materia de psicofármacos” [1989, III: 359-60].

Un segundo factor constitutivo del prohibicionismo, ligado al anterior y con desarrollo político, está en la identificación que establecen sus impulsores entre la virtud religiosa y la cultura anglosajona; es por ello que “las medidas propuestas se ligan con esfuerzos de control cuyo objeto son sectores definidos por su marginación”, en particular las minorías raciales, y que, “al vincularse los hábitos farmacológicos con características étnicas y sociales, va fortaleciéndose un componente etnocéntrico que acabará distinguiendo entre drogas de razas ‘pueriles’ y razas ‘civilizadas’” [1989, II: 121]; en concreto,

despreciar a una minoría conduce a despreciar los vehículos de cura y recreo empleados por sus miembros, que son investidos con los rasgos de perversidad o inconveniencia [...] Este modelo se cumple de modo manifiesto para cada una de las drogas que van siendo consideradas peligrosas. Tratándose del alcohol, el razonamiento identifica inicialmente a los irlandeses [...] y más tarde a los judíos e italianos; son despreciables porque beben vino o licor, pero beben vino o licor porque son despreciables. Tratándose del opio sucede lo mismo, aunque el grupo en cuestión sean los chinos [...] En el caso de la cocaína son los negros, que pretenden igualdad de derechos con los blancos, y en el de la marihuana serán los mexicanos, cuya irrupción plantea resentimientos análogos a los centrados en irlandeses, judíos, italianos, chinos y negros. [Ibíd.: 235-6]

El traslado de estas premisas al ámbito internacional propicia el carácter de cruzada del prohibicionismo; de hecho, sus promotores pioneros (dentro y fuera del país) son obispos estadounidenses de las islas Filipinas recién arrebatadas al moribundo imperio español, cuyas declaraciones en el marco de la interdicción del opio encierran la idea de la superioridad moral y la consiguiente tarea civilizadora<sup>17</sup>. El planteamiento “acompaña a la expansión

---

<sup>17</sup> Enunciada por Rudyard Kipling como “la carga del hombre blanco” en su célebre poema homónimo de 1899 (subtitulado “Los Estados Unidos y las islas Filipinas”), y medio siglo antes por el periodista J. O’ Sullivan en su no menos célebre expresión del *destino manifiesto*

americana en nuevos continentes. Una cruzada planetaria por la salud mental y moral será en lo sucesivo el emblema de la penetración americana en el mundo. Grecia exportó filosofía, Roma derecho; los Estados Unidos exportarán salud” [Escohotado, *Ibíd.*: 246]. Esta suma de imperialismo misionero y prepotencia moral conduce a la asunción de que las drogas procedentes de razas y culturas ajenas pervierten la sobriedad de los estadounidenses; por consiguiente, las políticas al respecto se centrarán en la oferta del exterior en lugar de en la demanda interna, que es, con la prohibición, la causa evidente del tráfico internacional y el desarrollo de la nueva industria delictiva; como expone Astorga a propósito de las relaciones entre EE.UU. y México [2003: 14]:

El énfasis en la oferta destinaba a México a ser blanco permanente de recriminaciones y acusaciones, y a convertirse en laboratorio de estrategias políticas y policíacas [...] Los funcionarios y policías mexicanos, las instituciones y las leyes, eran medidos en función de la autoimagen estadounidense. Había que convencerlos, convertirlos en cruzados, crear, modificar y modelar instituciones y leyes para acercarlos al ideal. [...] Un trabajo de Sísifo que no podía ser mantenido sino por la paciencia y tenacidad de creyentes dispuestos a demostrar la superioridad moral de sus convicciones y tareas.

Los presupuestos puritanos con visos de inquisición y cruzada del dogma prohibicionista son, naturalmente, contrarios a la razón científica; al margen de la señalada ubicuidad de las drogas en la historia de la Humanidad, que Astorga bien define como “constante antropológica”, la aplicación de criterios religiosos a sustancias naturales o sus derivados artificiales, que sólo pueden conocerse a la luz de la ciencia, constituye un dislate que no precisaría mayor consideración, de no ser por su arraigo primero en la propaganda moral y política, a continuación en las leyes y por último en la opinión pública, lo que obliga al menos a una breve nota técnica del concepto mismo de *droga*, nuevamente de la mano de Escohotado [1989, I: 20-1]:

De la Antigüedad nos llega un concepto –ejemplarmente expuesto por el griego *phármakon*– que indica remedio y veneno. No una cosa u otra, sino las dos inseparablemente. [...] Unos fármacos serán más tóxicos y otros menos, pero ninguno será sustancia inocua o mera ponzoña. La toxicidad es

---

de EE.UU., fundamento formulario de su intervencionismo en América: “El cumplimiento de nuestro destino manifiesto es extendernos por todo el continente que nos ha asignado la providencia” [[http://es.wikipedia.org/wiki/Doctrina\\_del\\_destino\\_manifiesto](http://es.wikipedia.org/wiki/Doctrina_del_destino_manifiesto)].

algo expresable matemáticamente, como margen terapéutico o proporción entre dosis activa y dosis mortífera o incapacitante. La frontera entre el perjuicio y el beneficio no existe en la droga, sino en su uso [...] Hablar de fármacos buenos y malos era para un pagano tan insólito como hablar de amaneceres culpables y amaneceres inocentes<sup>18</sup>. [...] caracteriza a la cruzada farmacológica prescindir de esta ambivalencia esencial, distinguiendo medicamentos válidos, venenos del espíritu y artículos de alimentación o pasatiempo como las bebidas alcohólicas, el café y el tabaco.

A tales pretensiones irracionales se opone no sólo la realidad material, sino también la postura inicial de la comunidad científica, que en el siglo XIX realiza grandes avances en el conocimiento y la producción de fármacos de suma utilidad terapéutica, considerados hitos del progreso<sup>19</sup>. Por ello, el triunfo del prohibicionismo obedece en buena medida, sostiene Escohotado, al pacto sellado con el estamento terapéutico (colegios de farmacéuticos y médicos), el cual acepta que se le garantice el monopolio de la dispensación oficial de drogas a cambio de refrendar la demonización de algunas de ellas, hasta entonces tenidas poco menos que por panaceas, en particular el opio y la morfina y sus derivados<sup>20</sup>; concretamente, dicho pacto consistió en que “los doctores y boticarios podrían seguir recetando bebidas alcohólicas como parte de sus tratamientos profesionales en caso de establecerse una *ley seca*, y obtendrían un sistema de rigurosa exclusiva para cocaína, opiáceos y cualquier otra droga merecedora –a su juicio– de control. A cambio de ello, la Asociación Médica y la Asociación Farmacéutica apoyarían los postulados del *Prohibition Party*”; así, pronto “el Pleno de la corporación farmacéutica declara que ‘las drogas pueden destruir el alma’”, el de la médica “alude al ‘diabólico comercio de drogas’”, y el discurso prohibicionista asume que “el

---

<sup>18</sup> El ejemplo, lejos de su apariencia exagerada, se halla hoy por doquier en la información, p. e. en la meteorológica, donde se dice a menudo que el “culpable” del mal tiempo es un fenómeno natural dado, que no puede ser en rigor más que “causante” o “desencadenante”.

<sup>19</sup> Escohotado incide tanto en las bondades de los fármacos como en lo nefasto del enfoque fundamentalista en un pasaje clave que merece citarse: “El catálogo de fármacos disponibles tiene su origen en trabajos de innumerables investigadores, dirigidos casi siempre por la intención de aliviar las desdichas y penurias humanas. De ahí que sea un patrimonio de la Humanidad [...] Impidiendo un acceso gradual y sensato a sus frutos, el legislador ha querido convertir ese patrimonio en planetaria e imprevisible calamidad, y si por ahora obtiene éxito no es sin potenciar la hipocresía y la estupidez, instigando supersticiones y formas de purificación” [1989, III: 393-4].

<sup>20</sup> Médicos y farmacéuticos llevaban desde mediados del siglo XIX tratando de monopolizar la prescripción de fármacos frente a los *matasanos*, i. e., curanderos y dueños de herbolarios sin titulación, que ejercían para ellos un intrusismo intolerable.



poder de los fármacos resulta divino cuando, sin intromisiones, son dispensados por terapeutas responsables” [1989, II: 235].<sup>21</sup>

Un último factor desencadenante de la apoteosis prohibicionista, de hecho el fundamental a efectos prácticos, es el marcado papel interventor que adopta el Estado en este terreno, aduciéndose razones de *salud pública*. Para Escohotado, el proceso parte del desarrollo del *Estado del bienestar*, que “empieza a asumir funciones y servicios antes confiados a la sociedad civil, como acontece con los pobres, los dementes, los huérfanos y los alcohólicos” [Ibíd.: 121]. En este marco aflora la idea de que, “por definición, cualquier sustancia ‘psicotrópica’ es una trampa a las reglas del juego limpio: lesiona por fuerza la constitución psicosomática del usuario, perjudica necesariamente a los demás y traiciona las esperanzas éticas depositadas en los ciudadanos por sus Estados, que tienen derecho a exigir sobriedad” [1989, I: 15]. Semejante injerencia estatal plantea “interrogantes nucleares sobre los límites del discernimiento adulto, la relación entre ley positiva y moral, el sentido del paternalismo político, la dinámica del prejuicio y la polémica sobre eutanasia, por mencionar sólo lo más evidente” [Ibíd.: 27-8], siendo inaudito que haya cundido en las democracias contemporáneas, que han llevado la prohibición hasta los confines de la conciencia como nunca antes, ya que los Estados actuales

se consideran en el deber de controlar todo cuerpo con influjo sobre “el juicio, el comportamiento, la percepción o el estado de ánimo”, como afirma el Convenio internacional sobre sustancias psicotrópicas de 1971. Es incumbencia suya cualquier modificación química de la conciencia, la ebriedad en general. [...] El Estado teocrático se sentía legitimado para legislar sobre asuntos de conciencia, y en base a ello decretó duras persecuciones de signo “espiritual” [...] Los Estados posteocráticos han desencadenado también cazas de signo parejo [...] Sin embargo, hasta 1971 ni la administración teocrática ni la democrática extendieron las facultades del gobierno a vigilar la percepción o el estado de ánimo [...] Para ser exactos, todavía no existen en una sola Constitución del planeta preceptos donde se diga que el Estado asume dicha supervisión en general

---

<sup>21</sup> Aparte del pacto, el maridaje del estamento terapéutico y el prohibicionismo debe mucho a la fuerte impronta del puritanismo fanático incluso entre algunos líderes forjadores de EE.UU.; el caso más notorio es el de B. Rush, médico considerado fundador de la psiquiatría y firmante como compromisario de la Declaración de Independencia, que en 1785 publica un estudio sobre el alcohol y su abuso, y que afirmará: “En lo sucesivo será asunto del médico salvar a la humanidad del vicio tanto como hasta ahora lo fue del sacerdote. Concibamos a los seres humanos como pacientes en un hospital; cuanto más se resistan a nuestros esfuerzos por servirlos, más necesitarán nuestros servicios” [Escohotado, 1989, II: 124].

y por derecho propio, pues incluso las más afectas a esquemas totalitarios reconocen derechos subjetivos incompatibles con una tutela llevada a tal extremo. [...] lo que acontece en materia de drogas debe considerarse una *excepción* a la regla que defiende la autonomía de la voluntad individual. [Ibíd.: 22-3]

Comoquiera que este régimen excepcional no puede aplicarse en democracia legítimamente acudiendo sólo a la dicotomía entre el bien y el mal morales, las autoridades recurren al amplio sector de la profesión médica que se aviene al pacto referido, desde el que se construyen los conceptos espurios de *estupefaciente* y *psicotropo*, i. e., sustancias que afectan negativamente la conciencia y convierten a quienes las consumen en adictos, y por lo tanto en enfermos; estamos así ante lo que T. Szasz denominó el paso de un Estado teocrático a uno *terapéutico* [Escohotado, 1989, II: 121], por sus fundamentos teológicos antes que científicos, donde las normas de conducta y conciencia emanan de un estamento médico revestido con caracteres divinos, o en todo caso infalibles. Sin embargo, este planteamiento encontrará dificultades al exportarse desde EE.UU., “cuando toxicólogos de todo el mundo coincidieron en declarar insostenible el concepto oficial de estupefaciente, y el propio comité de expertos de la OMS se desentendió de él por considerarlo ‘acientífico’”, pues “nadie pudo precisar en términos biológicos, neurológicos o psicológicos por qué se llamaban estupefacientes ciertas sustancias y por qué no eran consideradas del mismo modo otras” [1989, III: 370]<sup>22</sup>. En un primer momento, la reacción del prohibicionismo fue plantear “clasificaciones supuestamente más rigurosas como, por ejemplo, la de drogas que crean toxicomanía, drogas que crean mero hábito y drogas inocuas”, en un intento por preservar la dimensión terapéutica del asunto y seguir señalando al consumidor como enfermo, postura igualmente acientífica, “porque una droga inocua no sería droga, mientras la diferencia entre toxicomanía y mero hábito constituye un juego verbal” [1989, I: 21]<sup>23</sup>. Sin embargo, lo insostenible de

---

<sup>22</sup> Concretamente, la declaración se debe al Jefe de la División de Toxicología de la OMS en 1963, H. Halbach, quien juzgó el asunto acientífico “por no conciliarse los datos biológicos con las necesarias medidas administrativas”, sugiriendo así clasificar las drogas únicamente en *lícitas* e *ilícitas* desde la administración internacional. [Escohotado, 1989, I: 21]

<sup>23</sup> La batalla en el terreno léxico es evidente, ya que un toxicómano es, literalmente, un “maníaco consumidor de venenos”, de donde la toxicomanía pasa a ser una afección, como refleja el *DRAE* en su definición: “Hábito patológico de intoxicarse con sustancias que producen sensaciones agradables o que suprimen el dolor” [Ed. digital]. Si en ésta, aún

estos planteamientos fuerza lo que Escohotado llama el paso del argumento *antiguo* al *moderno* en el discurso prohibicionista [1989, III: 371, y I: 24]:

Según el argumento antiguo, los llamados estupefacientes eran medicinas de administración delicada, que sólo ciertas personas podrían dispensar o investigar. Luego se convirtieron en sustancias siempre indeseables, ya superadas por los progresos en la química de síntesis, que en ningún caso podrían quedar libradas al criterio de médicos y científicos. Su concepto pasó a ser estrictamente ético-legal, reflejado en un sistema de elencos o Listas que marcaban la transición del simple control previo a la prohibición ulterior. En adelante, las leyes no necesitarían –ni en el periodo de deliberaciones previas ni en sus exposiciones de motivos– aclarar farmacológicamente cosa alguna. [...] Al quedar en un segundo plano lo farmacológico con respecto a lo penal, la antigua incumbencia de químicos y médicos pasó a ser atributo de jueces y brigadas policiales, alimentando un progresivo divorcio entre la lógica discursiva y el conjunto del problema.

Puede entonces decirse que, en el tratamiento del fenómeno por parte del prohibicionismo, el usuario de sustancias ilícitas es considerado sucesiva o superpuestamente un pecador, un enfermo mental y un delincuente, si bien, en contra de las razones morales y sanitarias aducidas al principio, prevalece la dimensión jurídico-policial, de suerte que “el conflicto sanitario es también un destacado problema político, donde para el hombre contemporáneo no sólo está en juego la salud propia, sino un determinado sistema de garantías jurídicas”, en tanto que “una guerra eficaz contra las drogas no se concilia con el cuadro tradicional de derechos, ni con la separación de funciones constitucionalmente consagrada, porque requiere intervención del ejército en tareas civiles, presunción de culpa en vez de inocencia, validez para mecanismos de inducción al delito, supresión de la inviolabilidad del domicilio sin orden de registro, fin del secreto bancario, etc.” [1989, I: 16]. Más que en un *Estado terapéutico*, el proceso desemboca pues en uno *policial*, donde, al

---

persistiendo el matiz de lo enfermizo, se admiten propiedades ventajosas de las sustancias, la del diccionario de Espasa-Calpe de *estupefaciente*, que reza “sustancia que tranquiliza o deteriora la sensibilidad, o que produce alucinaciones, y cuyo consumo, no controlado médicamente, generalmente crea hábito, como la morfina o la cocaína” [Ed. digital], es ilustrativa de la falta de rigor al amparo de la propaganda prohibicionista, pues, aparte de apelar al control médico y supeditar a éste la contracción de un hábito, las drogas que aduce como ejemplo no son alucinógenas, y sólo la morfina tranquiliza, mientras que la cocaína, al contrario, estimula, y, en todo caso, ninguna de las dos, ni cualquier otra droga, “deterioran la sensibilidad”, sino que la modifican puntualmente según sus propiedades, dándose el deterioro, como sucede con toda sustancia y a todos los niveles fisiológicos, si existe abuso. Escohotado insiste: “Usando categorías biológicas, o simplemente lógicas, no es sostenible que el usuario de drogas ilícitas sea un ‘toxicómano’, mientras que el usuario de drogas lícitas constituye un ‘bebedor’ o un ‘fumador’” [1989, III: 373].

ya de por sí frágil concepto de *salud pública* en términos sanitarios y legales, se impone la *razón de Estado*, “el arbitrio legitimado por excelencia” en afinada definición de Astorga, que le atribuye un “discurso performativo, que crea las cosas al nombrarlas”, y un “lenguaje de autoridad” que “no explica, determina, impone un cierto sentido con pretensiones universales”, con lo que “en este dominio epistemológico no hay debate posible sino circularidad y disciplinamiento intelectual, orden en el terreno simbólico, complemento del orden buscado en el terreno social”. [1995: 10-1]. La réplica en la esfera internacional del enfoque que aduce la razón de Estado es la *seguridad nacional*, “fórmula conceptual detrás de la cual está la idea de un poder corruptor externo que mina las instituciones políticas y civiles”. [Ibíd.].

Mas así como el pacto que la comunidad científica suscribe con los impulsores puritanos del prohibicionismo para forjar la abstracción de la *salud pública* acaba conllevando su instrumentalización a cambio de una limitada parcela de poder, en el modelo político que hace del narcotráfico una cuestión de Estado, tanto la moral religiosa como el criterio médico suponen un simple anclaje ideológico de las autoridades, que se valen igualmente de ellos, y de la misma represión jurídico-policial, para ejercer un control social cuyo fin último no es tanto regular la conciencia como la conducta privada y pública de los ciudadanos, o sea, su ocio y su trabajo: “como medios para sentir y pensar de forma desacostumbrada, los vehículos ilícitos de ebriedad son capaces de afectar la vida cotidiana, y en un mundo donde la esfera privada se encuentra cada vez más teledirigida, cualquier cambio en la vida cotidiana constituye potencialmente una revolución”, máxime cuando las drogas “amenazan con difundir costumbres y actitudes indeseables que podrían trastornar la distribución de labor y pasatiempo programada para el cuerpo social” [Escohotado, 1989, I: 16, 19].

### **1.1.2.3. La prohibición en EE.UU.: legislación y represión**

Examinadas las bases y objetivos del prohibicionismo que engendra y sostiene el narcotráfico, la jerarquía que en ellos se configura, en cuya cúspide se sitúa el control político y social, invita a un breve recuento de su materialización en el derecho positivo y la práctica política. En EE.UU., el prohibicionismo hace valer sus tesis a principios del siglo XX merced al

intenso cabildeo ejercido por misioneros, sectas y asociaciones diversas en Washington, que mueve al presidente T. Roosevelt a incorporar el impulso censor a su agenda, de donde no saldrá ya bajo ninguna presidencia, convirtiéndose en un activo estándar de la moralidad política en el país. Con todo, el primer fruto legislativo de la prohibición, la Harrison Tax Act (Ley Fiscal Harrison), aprobada hace un siglo (1914), es, como su nombre indica, una norma fiscal, que regula el comercio de opio, morfina y cocaína e impone sanciones sin penar el consumo, pues ello habría exigido una enmienda constitucional como la aprobada en 1919 para poder promulgar la National Prohibition Act (1920), la *Ley Seca*, que aun así regulaba igualmente sólo el comercio, aunque era ya de carácter penal sustantivo. Tras derogarse en 1933, dejando tras de sí la conocida estela de mafias y mercado negro y sin reducir el consumo de alcohol, la siguiente disposición restrictiva se centra en el cáñamo, que vuelve a revestir carácter esencialmente fiscal (Marihuana Tax Act, 1937)<sup>24</sup>. Mas la ausencia de rigor penal en el espíritu de estas leyes

---

<sup>24</sup> El del cáñamo (*cannabis sativa*) es el episodio más escandaloso de la prohibición, dada su relevancia económica al margen de la dimensión psicoactiva: desde tiempos inmemoriales, fue esencial en la producción de aceites, tejidos y papel, estos dos últimos de incomparable resistencia y calidad, al punto de que la fibra textil y el papel más antiguos preservados son de cáñamo; que hasta el siglo XIX, cuando se perfeccionó el tratamiento del algodón, era el tejido más usado del mundo; y que las primeras biblias y mapas eran de cáñamo, así como, significativamente, el primer ejemplar de la Constitución de EE.UU., conservado hasta hoy por ello. Aparte de la resistencia, su valor ecológico es enorme, pues de una superficie cultivada de idéntica extensión a la de un bosque se obtiene 4 veces más papel, a lo cual se suma que no precisa del contaminante procesado químico que requiere la pulpa de madera; hacer papel con cáñamo evitaría así la deforestación del planeta, razón por la cual el Departamento de Agricultura de EE.UU. anunció en 1916 que en unos años se extraería exclusivamente de esta planta. También su calidad de combustible y material alternativo al plástico y otros industriales es excepcional; el primer modelo de automóvil Ford lo tenía por combustible y estaba hecho en un 70% de cáñamo. Mas estas propiedades únicas fueron justamente la causa de su caída en desgracia: W. Hearst, el gran magnate de la prensa y acaso el hombre más rico y poderoso de EE.UU. en la primera mitad del siglo XX, se había convertido también en el mayor fabricante de papel con el fin de controlar todo el proceso productivo de sus diarios, poseyendo vastos espacios forestales al efecto; amenazado su negocio por la excelencia del cáñamo, inició en los años treinta una feroz campaña contra la planta, centrándose en su secundaria faceta farmacológica, al tiempo que tergiversándola, pues omitía que muchas variedades apenas contienen THC, su constituyente psicoactivo (presente sobre todo en la cannabis índica), y difundía sin base científica que su consumo suscita violencia y maldad, que ligaba además con sesgo racista a la cultura mexicana en tiempos de crisis y animadversión hacia las minorías. En el embate colabora la gran empresa petroquímica DuPont, que proveía a Hearst de los contaminantes ácidos para su industria de celulosa y, de otro lado, producía materiales como el nylon o el rayón y era un actor clave en la industria petrolífera, intereses ambos también amenazados por el cáñamo en virtud de su potencial textil y combustible, según ilustra el caso de Ford. La cercanía de Hearst y DuPont al poder les permite atraerse al Secretario del Tesoro a la sazón, A. Mellon, tarea fácil al tratarse del principal accionista de DuPont; Mellon nombra a su sobrino político, H. Anslinger,

no impide la constante extralimitación policial desde 1914 en su interpretación (especialmente desde la creación de la Federal Bureau of Narcotics –FBN– en 1930, núcleo duro de la política represiva, dirigida 32 años por el mismo hombre, H. Anslinger<sup>25</sup>), a lo que se oponen el estamento terapéutico y la judicatura, según consta en numerosas sentencias de tribunales estatales y federales, incluido el Supremo. Tan alarmante situación para los derechos fundamentales se agravará aún tras el fin de la II Guerra Mundial, sobre todo en los años cincuenta, en paralelo a la vena inquisitorial que florece al calor de la Guerra Fría y encarna el Comité de Actividades Antiamericanas; en 1951 se aprueba la Ley Boggs, que impone “condenas mínimas a dos años de cárcel por primera implicación (consumo y simple tenencia, en cualquier cantidad), descartando el perdón de Sala o la libertad condicional en caso de reincidencia”, lo que equivale de hecho a “suprimir la discrecionalidad judicial” [Escohotado, 1989, II: 367]; y, en 1956, la Narcotics Control Act, “la más severa de cuantas se hayan promulgado a nivel federal en los Estados Unidos” [Ibíd.: 368], en la que las garantías legales se veían conculcadas hasta extremos incompatibles con el Estado de Derecho, pues

se borraba la diferencia entre el resultado efectivo de una acción y su resultado posible [...] Era irrelevante que lo vendido fuese puro o adulterado, que el comprador fuese inducido o no a comprar, que contrajese o no contrajese hábito a consecuencia de esa venta, que resultara víctima de un sucedáneo tóxico, etc. Por eso mismo, quedaban suprimidas las diferencias

---

director de la nueva oficina antinarcóticos, quien impulsa la campaña ante el Congreso aportando informes manipulados que rechazan la comunidad científica y sectores de la Administración, p. e. el ejército, donde el uso de la marihuana estaba muy extendido; aún así, fuerza la aprobación de la ley de 1937, que, a pesar del argumentario farmacológico y moral, fiscaliza la producción y el comercio, según los intereses de sus inspiradores. Aunque no existan documentos probatorios de las reuniones secretas entre ellos y se dude de la existencia de una conspiración, afirmada entre otros por D. Yurchey [2005] en su artículo de referencia donde documenta los datos aquí ofrecidos (y donde sugiere que la difusión en EE.UU. de la voz *marihuana* es obra de los magnates y Anslinger, que eligen “una oscura palabra de argot mexicano” para potenciar la propaganda negativa de la planta), son hechos innegables la historia y múltiples virtudes del cáñamo; su percepción favorable hasta el siglo XX en casi todo el mundo, incluidos los EE.UU.; la campaña amarillista de Hearst; y la no menos falaz de Anslinger. Todo ello revela la hipocresía del prohibicionismo y, sobre todo, su nefasto legado, que en este caso excede la cuestión del atropello de la conciencia individual: si la inclusión de la marihuana en la lista de drogas prohibidas más peligrosas constituye una aberración científica, el boicot al cáñamo y sus industrias sin relación alguna con la ebriedad bien puede considerarse uno de los mayores crímenes ecológicos de la Historia.

<sup>25</sup> Sorprende que todo cargo político, desde el Presidente, y los judiciales, estén sujetos a límite temporal, mientras que los policiales sean casi vitalicios, como en el caso de J. Hoover en la FBI, quien la dirigió desde su creación en 1924 hasta que murió en 1972. El título de *Zar de las Drogas* aplicado a Anslinger es ilustrativo de esta perpetuación del poder policial.

jurídicas esenciales entre delito consumado, frustrado y en grado de tentativa, entre autores, cómplices y encubridores. Al igual que en los crímenes políticos, y al igual que en los delitos de lesa majestad siglos antes, resultaba innecesario presentar una víctima real para ese crimen. A falta de otra servía como víctima el propio sujeto acusado de posesión ilícita. Por otra parte, todas esas irregularidades –en contraste con el régimen vigente para el robo, el asesinato, la violación, etc.– eran policialmente imprescindibles, pues la inmensa mayoría de tales delitos no resultaban denunciados jamás, y para encontrar culpables las fuerzas del orden debían literalmente provocarlos, montando variadas operaciones de inducción. [Ibíd.: 369]

La siguiente ley cardinal, de Sustancias Controladas (Controlled Substances Act, 1970)<sup>26</sup>, no introduce grandes cambios respecto a las aprobadas en los cincuenta, distinguiéndose por la confección de listados de las sustancias prohibidas ordenadas en grupos por su nocividad, y así por su grado de represión penal<sup>27</sup>. Lo mismo puede decirse de las sucesivas, la mayoría enmiendas a la de 1970, en las que se amplía enormemente la nómina de sustancias. Escohotado compendia el resultado de la prohibición jurídica en EE.UU. [1989, I: 22]:

Durante los años veinte la ley prohibía en Estados Unidos la difusión libre del opio, la morfina, la cocaína y el alcohol, siendo indiferentes para el derecho penal las demás drogas psicoactivas. Hoy están prohibidas un millar de sustancias y, aunque el alcohol ha dejado de ser una de ellas, es evidente que no preocupan unos productos u otros; ya de modo expreso, el principio de que lo no expresamente prohibido está autorizado dejó de regir en Estados Unidos desde la reciente Designer Drugs Act<sup>28</sup>, por la cual todo psicofármaco no autorizado previamente debe entenderse inmerso en el mismo régimen de prohibición que los ilegales.

Si el grueso de la legislación represiva surge en los años cincuenta, debe señalarse que también en este ámbito constituyen los setenta un punto de

---

<sup>26</sup> De hecho, se trata del capítulo penal de la Ley Integral para la Prevención y el Control del Abuso de Drogas (Comprehensive Drug Abuse Prevention and Control Act).

<sup>27</sup> Resulta curioso que la justificación de esta ley sea la trasposición al derecho interno de la convención internacional de 1961, que, como la mencionada Ley de 1956, representa el espaldarazo definitivo al prohibicionismo estadounidense. La razón puede estar en que, a diferencia del clima social y político de los años cincuenta, el de los setenta, tras la libertaria década anterior, no es propicio para la prohibición férrea, de modo que, en lugar de aducirse la razón de Estado, se remite a la legislación internacional, no obstante igualmente represiva y, claro está, producto de la imposición de las tesis de EE.UU. Sea como fuere, el mismo argumento se usa para introducir las leyes siguientes, presentadas todas como aplicación de los convenios suscritos en el marco de la ONU.

<sup>28</sup> Tampoco es esta una ley independiente, sino, como en el caso previo mencionado, un capítulo de la Anti-Drug Abuse Act (1986), puesta al día de la ley de 1970 y fundamentada asimismo en los acuerdos internacionales que se examinan a continuación.

inflexión coincidente con el del corrido, no tanto por la ley de 1970 como por la agudización de la política represiva que impulsa el presidente R. Nixon a escala nacional e internacional y con una repercusión decisiva en México, como se verá. En efecto, además de sancionar dicha ley, Nixon declara en 1972 la “guerra contra las drogas”, en principio porque ni las duras leyes internas de los cincuenta ni la internacional clave de 1961 habían contribuido a reducir, no se diga ya a suprimir, el consumo y tráfico de estupefacientes, que experimenta el consabido auge en los sesenta merced al movimiento contracultural en EE.UU.; retomando la línea de intolerancia máxima a pesar del fracaso, Nixon hace su célebre declaración de guerra y, en 1973, crea la DEA (*Drug Enforcement Administration*)<sup>29</sup> en sustitución de la FBN, cuyo historial de violaciones de derechos y las propias leyes es harto conocido tanto en EE.UU. como en el plano exterior, donde las injerencias en Estados soberanos estarán a la orden del día. Así, conviene tener presente que, junto con el decenio de 1920 en el que rige la *Ley Seca*, y el de 1950 con sus cazas de brujas ideológicas y farmacológicas, el de 1970 es un punto álgido en el planteamiento jurídico-policial de la cuestión, que pasa a llamarse sin ambages *guerra* y se mantiene con inalterada intensidad hasta hoy día.

#### **1.1.2.4. La prohibición a escala mundial**

El recorrido internacional del prohibicionismo está estrechamente ligado al interno de EE.UU., por la mencionada importancia del entorno misionero en las primeras presiones políticas ante Washington, y la condición de cruzada o instrumento de expansión mundial que reviste para la potencia el tratamiento del fenómeno de las drogas. Es por ello que la asunción de T. Roosevelt de las tesis prohibicionistas se traslada de inmediato al exterior, convocando EE.UU., a instancias de los misioneros en el Oriente y bajo la dirección del obispo de Filipinas, C. Brent, una conferencia internacional en Shangai en

---

<sup>29</sup> El nombre resulta extraño: si *enforcement* significa “ejecución” o “imposición”, en el sentido de “hacer cumplir una ley”, la traducción literal sería “Administración para la imposición (o el cumplimiento forzoso) de la droga”, y no de las leyes sobre drogas, lo cual revela hasta qué extremo ha adquirido la prohibición carta de naturaleza, identificándose la sola mención de las drogas con su restricción legal; en todo caso, una mejor traducción podría ser “Autoridad ejecutiva (o represiva) de las drogas”.



1909 para prohibir el comercio del opio y así *socorrer* a China<sup>30</sup>, donde sus tesis encontraron la incompreensión o el rechazo de las potencias europeas y las productoras de opio<sup>31</sup>. No obstante, su poder creciente y su insistencia forzaron otra conferencia en La Haya en 1911, de la que surgió el primer convenio internacional sobre drogas, limitado al opio (1912), si bien sólo participaron 12 países y 4 firmaron bajo reserva; tras el paréntesis de la Gran Guerra, el ardid jurídico de anexar ese convenio al Tratado de Versalles de 1918 hizo que “prácticamente todos los gobiernos del planeta suscribieran las cláusulas acordadas por unos pocos en 1912” [Escohotado, 1989, II: 261]. El siguiente paso es el Convenio de Ginebra sobre Restricción en el Tráfico del Opio, la Cocaína y la Morfina (1925), en el que la delegación estadounidense “acariciaba ya lo que habría de cumplirse más adelante: una política de deportación de agricultores, destrucción de cosechas y exfoliación de zonas inaccesibles. Se trataba de decirle a 15 ó 20 países cuánto podían cultivar de ciertas plantas, fuesen cuales fuesen sus tradiciones. El motivo alegado era que tales cultivos representaban una amenaza para gentes a miles de kilómetros de distancia” [Ibíd.: 330]. Dado que la iniciativa tampoco cuajó, limitándose los acuerdos una vez más al comercio de las sustancias fuera del control gubernamental y médico, EE.UU. lanzó la Convención de Ginebra de 1931, ya bajo los auspicios de la Sociedad de Naciones, a la que aportaba la mayor parte de los fondos, lo que propició la primera limitación de la producción por países, supervisada mediante evaluaciones periódicas de un

---

<sup>30</sup> Junto a los varios elementos apuntados, Escohotado considera un factor constitutivo del prohibicionismo el antecedente del “conflicto chino-inglés a propósito del opio, que crea una importante colección de estereotipos y define nuevas pautas coloniales” [1989., II: 121]. Mas recuérdese que el imperio británico emprende las guerras del opio en respuesta a la prohibición china, que afecta a un gran negocio regentado por la cúpula política colonial, de modo que su fin es fomentar el comercio, mientras que el de EE.UU. es restringirlo, si bien no cabe descartar intereses económicos de este último: como planteaba el obispo Brent, “nuestra iniciativa de ayudar a China en su reforma del opio puede usarse como aceite para suavizar las aguas revueltas de nuestra agresiva política comercial allí” [Ibíd.: 247].

<sup>31</sup> “Los delegados europeos no lograban entender que el más antiguo y extendido remedio para tantas afecciones fuese ‘maligno e inmoral’ [...]. Cuando el representante alemán propuso que los Estados Unidos tomaran las oportunas medidas domésticas, Wright expuso lo que sigue siendo el lema americano: que sólo un control mundial ‘defendería a EE.UU. de la invasión’” [Escohotado, 1989, II: 249]. En suma, y aparte de que algunos de los principales productores no asistieron, la conferencia y la celebración de otras sucesivas para ahondar en la línea propuesta por EE.UU. toparon con “el absoluto desinterés mostrado por Francia y Alemania, la falta de entusiasmo de Inglaterra y [con] que el mayor productor en aquellos años –Turquía– prometiera formalmente no asistir en lo sucesivo a reuniones con misioneros para hablar de economía y farmacia” [Ibíd.: 251].

organismo creado *ad hoc*. Poco después, el Convenio para la Supresión del Tráfico Ilícito de Drogas Nocivas (1936) constituye “el comienzo de una perfecta identidad entre los criterios imperantes en EE.UU. y los defendidos por la autoridad internacional”, pues “a pesar de su nombre, obliga a los Estados a perseguir no sólo el tráfico sino cualquier implicación en ‘drogas nocivas’, y recomienda crear ‘servicios especializados de policía’”; como casi todos los miembros de la Sociedad de Naciones lo suscribieron, “desde 1937 la mayoría de las naciones se comprometen a castigar ‘severamente’ la tenencia o el tráfico de ciertas sustancias. Nominalmente al menos, la cruzada americana se había convertido en cruzada mundial” [Ibíd.: 337-8]. Tras el paréntesis de la II Guerra Mundial y la firma de algún protocolo adicional en los cincuenta, las Naciones Unidas suscriben la Convención Única sobre Estupefacientes (Nueva York, 1961), el instrumento jurídico internacional más importante en la materia, que integra las disposiciones de los tratados anteriores y refuerza la línea prohibicionista, lo que comporta un control estricto de la producción en cada país, la confección de listas de sustancias prohibidas y la penalización desproporcionada de la tenencia y consumo acorde al enfoque policial y carcelario, al tiempo que, por eso mismo, se dedica una atención mínima a la dimensión sanitaria y social.

La siguiente convención relevante (sobre Sustancias Psicotrópicas, Viena, 1971) supone cierto punto de inflexión, no tanto respecto al rigor prohibitivo, que persiste como se vio en la cita de Escohotado donde los gobiernos se arrogan ya el control del estado de ánimo, como por las sustancias a las que afecta la regulación, muchas de ellas productos de la industria farmacéutica de los países desarrollados (en especial ansiolíticos y antidepresivos), de suerte que la convención “representó un debilitamiento de las estructuras de control debido a la abrumadora influencia de los intereses farmacéuticos europeos y norteamericanos”, que defienden para estos fármacos el trato opuesto al aplicado a las sustancias orgánicas y sus derivados producidas en los países en desarrollo, esto es, “controles laxos, nacionales en lugar de internacionales, y prevalencia de la soberanía nacional frente a un organismo

supranacional fuerte del sistema de las Naciones Unidas” [J. Sinha, 2001]<sup>32</sup>. En el viraje se revela así en toda su fuerza la dimensión económica, presente desde un principio según se anotó, pero subordinada en el discurso oficial al aspecto jurídico-moral, mientras que asoma ahora el poder de una industria legal que explota las mismas sustancias ilegales con la cobertura de los fines sanitarios. En fin, una última convención se firma en Viena en 1988, contra el Tráfico Ilícito de Estupefacientes y Sustancias Psicotrópicas, que integra con las anteriores la tríada de los principales tratados internacionales sobre la materia auspiciados por la ONU y supone la culminación de casi un siglo de *cruzada*, que Sinha evalúa y resume así [Ibíd.]:

Initiado en una época de racismo imbuido de tintes morales y guerras comerciales coloniales, el control de las drogas basado en la prohibición cobró proporciones internacionales merced a la insistencia de los Estados Unidos. Estos y las potencias coloniales se enfrentaban internamente a los efectos del abuso y la adicción, pero, en lugar de abordar tanto la demanda –la naturaleza socio-médica del problema– como la oferta, se centraron únicamente en la última, tratando de cortar de raíz el flujo de drogas hacia sus territorios. De ese modo, atesoraban capital político domésticamente y trasladaban los costes y la responsabilidad del control de las drogas a los países en desarrollo, predominantemente asiáticos y latinoamericanos, sin inclinación cultural ni recursos para acometer tan intrusiva tarea, y sin poder económico ni militar para rechazar lo que se les imponía. El énfasis en la prohibición de los promotores del control también estimuló el crecimiento y desarrollo del comercio global de drogas ilícitas. E irónicamente, el sistema ha tenido en general una reducidísima eficacia a la hora de controlar la oferta en origen.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> “Represented a weakening of the control structure because of the overwhelming influence of European and North-American pharmaceutical interests throughout negotiations”; “weak controls, national as opposed to international controls, national sovereignty taking precedence over a strong supranational U.N. body”. Sinha acomete un análisis detallado de la historia de los acuerdos multilaterales desde la conferencia de Shangai en un informe (sin paginar) para el parlamento canadiense, tratándose pues de una mirada experta disidente desde dentro del sistema, que remite además a otras varias destacadas de igual carácter.

<sup>33</sup> “Beginning in an era of morally tainted racism and colonial trade wars, prohibition-based drug control grew to international proportions at the insistence of the United States. America and the colonial powers were confronted with the effects of drug addiction and abuse at home, but rather than address both demand – the socio-medical nature of such problems – and supply, they focused uniquely on the latter and attempted to stem the flow of drugs into their territories. In doing so, they earned political capital back home and shifted the cost and burden of drug control to predominantly Asian and Latin American developing countries with no cultural inclination or resources to take on such an intrusive task –and no economic or military power to refuse what was imposed on them. The Western control advocates’ prohibition focus also stimulated the growth and development of the global illicit drug trade. And ironically, the system has had very little overall success in controlling the supply of drugs at the source”.

En este ámbito internacional deben también considerarse las relaciones bilaterales de EE.UU., que experimentan igualmente un tránsito hacia 1970 con la llegada de Nixon a la presidencia, cuya “guerra contra las drogas” está muy ligada al intervencionismo exterior, y que se agudizará en los ochenta bajo el mandato de R. Reagan, en particular con respecto a Iberoamérica, siendo su principal hito la aprobación por el Congreso en 1986 del sistema de *certificaciones* a terceros países, por el cual EE.UU. se arroga la potestad de juzgar la política antidrogas de Estados soberanos, aplicando cuando no se ajusta a sus criterios fuertes sanciones económicas y ejerciendo toda clase de coacciones<sup>34</sup>; productos notables de esta política son el Plan Colombia (1999), acuerdo bilateral con el país sudamericano revestido de cooperación internacional para la pacificación y estabilidad, que en la práctica ha supuesto la intervención directa de la DEA y la destrucción tóxica y militarizada de cultivos, y el más reciente Plan –o Iniciativa– Mérida (2008), diseñado según el modelo del colombiano para México.

#### **1.1.2.5. Dimensión socioeconómica**

Si las bases ideológicas y la aplicación jurídico-política y policial de la prohibición, que Astorga define sintéticamente como “una construcción social incorporada como una segunda naturaleza e impuesta mediante un trabajo continuo y tenaz en forma de código ético con pretensiones universales, plasmado particularmente en el derecho y la utilización de la violencia legítima” [1995: 24-5], resultan de por sí inaceptables aplicando los más laxos criterios racionales y científicos, humanistas y democráticos, sus efectos socioeconómicos no lo son menos, aún asumiendo las metas represivas del prohibicionismo, cuyos resultados han sido nulos, habiendo en cambio generado múltiples perjuicios graves, que no sólo revelan el fracaso de tales políticas, sino también su trasfondo hipócrita y la existencia de otros intereses velados que animan o benefician subsidiariamente a sus impulsores, y por extensión a cuantos participan del narcotráfico en sus diversas facetas.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Para una visión crítica de la cuestión, véase C. López Montaña [2001].

<sup>35</sup> La evaluación de estos efectos topa con la dificultad señalada de que la mayoría de las cifras disponibles procedan únicamente de organismos estatales, en cuya parcialidad huelga insistir. Es el caso, p. e., de la fuente global más conocida, el Informe Mundial sobre Drogas

Observando la cuestión desde la perspectiva económica de la oferta en origen, parece claro que el objetivo de suprimirla ha sido infructuoso, así como la mera disminución del volumen, expresado en términos de superficie cultivada y referido al opio y la coca, que no ha dejado de crecer globalmente desde la aprobación de la Convención Única de 1961, para disminuir sólo tímidamente en el primer decenio de este siglo [Informe mundial sobre las drogas, 2012: 5]; las reducciones de un cultivo dado en determinada región suelen deberse a plagas u otras causas naturales, e incluso cuando las cosechas han mermado por la erradicación, se ha producido el llamado *efecto globo*, como reconoce la misma UNODC en su informe de 2008, esto es, el desplazamiento geográfico de la producción, de modo que el volumen total no disminuye. De otra parte, la propia lógica de esta línea de acción, que, de acuerdo con la ortodoxia económica, presume que reducir la oferta hace subir los precios con la consiguiente disminución de la demanda, la desmiente C. Resa para el caso de las drogas: “A nivel microeconómico no ha podido verificarse la existencia de un solo empresario de drogas que, ante crecientes niveles de expropiación, es decir, de una elevación de sus costes, optase por aumentar sus precios de venta. Más bien al contrario: la respuesta es un aumento de la producción de modo que pueda satisfacer la misma demanda a los mismos precios” [2005a: 4]. La consecuencia más palpable de la política basada en la represión de la oferta estriba pues en los cuantiosos daños medioambientales provocados por la exfoliación con herbicidas, cuya toxicidad alcanza los niveles de las armas biológicas, afectando a la salud de los pobladores, la fauna y la flora de zonas que además atesoran una enorme

---

(*World Drug Report*), que elabora anualmente desde 1997 la Oficina de Naciones Unidas para la Droga y el Delito (UNODC, por sus siglas en inglés), en el que los datos provienen de un cuestionario cumplimentado por los gobiernos de los Estados miembros, lo cual no impide que se tomen como base fiable para extraer conclusiones y recomendar políticas, a pesar de que se reconozcan sus limitaciones. Con todo, los estragos de la prohibición han generado críticas y propuestas alternativas notorias, destacando en nuestro ámbito las de la Comisión latinoamericana sobre drogas y democracia, liderada por los expresidentes Cardoso (Brasil), Gaviria (Colombia) y Zedillo (México) e integrada por “17 personalidades independientes”, entre ellas Mario Vargas Llosa, que en 2009 publicó el informe “Drogas y democracia: hacia un cambio de paradigma”, encabezado por una declaración titulada “Una guerra perdida”, y donde se propugna “romper el silencio, abrir el debate” y se señalan los “límites y efectos indeseables de las estrategias represivas”. En la misma línea destaca la iniciativa *Count the Costs*, que, con ocasión del 50 aniversario de la Convención Única (1961), publicó el “Alternative World Drug Report” [Rolles *et al.*, 2012], informe en el que se abordan todas las caras del fenómeno, se contrastan datos oficiales e independientes, se cita a múltiples autoridades y se enuncian propuestas.

biodiversidad, a lo cual hay que sumar que la desregulación y clandestinidad impuestas por la prohibición propician el uso de fertilizantes lesivos para la tierra en aras de una mayor y más rápida producción, así como la extensión del cultivo a zonas naturales protegidas [Rolles *et al.*, 2012: 43-51]. Los costes medioambientales, la ineficacia en la reducción del cultivo y su nula incidencia en la demanda hacen estupefaciente el mantenimiento de estas políticas, sólo explicable por su fondo de dominación neocolonial, ya que, naturalmente, todo el material exfoliante lo venden EE.UU. y otras potencias occidentales a los países en desarrollo a los que imponen las prácticas devastadoras, a los cuales se presta además asesoría para ello, a menudo con presencia militar sobre el terreno: no es casualidad que Colombia, el país más intervenido de Sudamérica merced al conocido Plan diseñado para ella, mantenga a día de hoy la fumigación tóxica, mientras que países como Perú, Bolivia y Ecuador, menos sometidos, hayan prohibido el empleo de agentes químicos para la erradicación de cultivos [Rolles *et al.*, *Ibíd.*: 45]. En este mismo sentido, existe un agudo doble rasero en el tratamiento de la oferta, pues las prácticas de devastación perjudican a los países productores de las plantas que contienen las sustancias naturales, y su objetivo declarado es proteger la salud de los ciudadanos de los países ricos consumidores, pero éstos son al tiempo productores de fármacos sintéticos legales que exportan a los menos desarrollados sin preocuparse de la salud de sus destinatarios; dicho con Escohotado [1989, III: 373-4 ], se trata de

un negocio propiamente imperial a nivel planetario, que se exhibe sin el menor recato en todo el Tercer Mundo. [...] Es allí donde se venden en masa hoy los agentes psicoactivos lícitos, desde el tabaco y el alcohol a estimulantes y sedantes patentados, con una propaganda dirigida a fulminar cualquier competencia de sus fármacos tradicionales. Allí el tabaco –desde luego, norteamericano– es cinco a diez veces más barato que en el sector “civilizado” del mundo –aunque el dentífrico o las sulfamidas valgan el triple–, y no lleva adherida la leyenda de que puede perjudicar la salud; allí también el valium y las demás benzodiacepinas se venden por cartones de envases, si el comprador lo desea, indicando sus prospectos que no son drogas sino decentes medicinas.

A los costes ecológicos y sanitarios en los países productores se suman los socioeconómicos, pues la prohibición genera la aparición de organizaciones delictivas que “tratan de operar en regiones marginales y subdesarrolladas,

donde la vulnerable población puede ser explotada y las frágiles instituciones mantenerse a raya. La corrupción, la violencia, el conflicto y la inestabilidad subsiguientes minan el desarrollo social y económico [...] desalentando la inversión y el turismo, creando volatilidad sectorial y competencia desleal (derivada del lavado de dinero), así como otras profundas distorsiones macroeconómicas desestabilizadoras” [Rolles et al., 2012: 9]<sup>36</sup>.

Del lado de la demanda los resultados negativos son muy similares, en tanto que el consumo, como es manifiesto desde la *ley seca* y se recoge en los informes de la UNODC y cualquier otra fuente estadística para distintas sustancias, aumenta con la represión, o bien se desplaza por el mismo *efecto globo* a productos de propiedades psicoactivas semejantes aún no sometidos a control, o a uno menos estricto. Más graves que el fracaso en la disuasión del consumo son, desde el punto de vista de la salud pública que inspira supuestamente la prohibición, la adulteración y la abundancia de sucedáneos tóxicos en el mercado ilegal, lo que implica asimismo discriminación social, puesto que los productos más baratos y nocivos los consumen los sectores marginales de la población. Puede entonces decirse, como W. McAllister en referencia a las convenciones de la ONU, pero cuyas conclusiones sirven para la prohibición en general, que

la meta principal del régimen internacional de control de la droga nunca ha sido eliminar el consumo de drogas ilícitas. El objetivo más importante de los delegados de las convenciones de 1961 y 1971 fue la protección de diversos intereses económicos, sociales, culturales, religiosos y/o geopolíticos. El tiempo de hecho dedicado en las conferencias a discutir los problemas de los adictos, cómo ayudarlos y cómo evitar que más gente engrose sus filas, fue mínimo. Hasta que no cambien esas prioridades, los problemas del extendido abuso de las drogas, y los costes derivados en capital humano y material, persistirán.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> “seek to operate in marginal and underdeveloped regions, where vulnerable populations can be exploited and weak authorities kept at bay. The corruption, violence, conflict, and instability that follow undermine social and economic growth [...] deterring investment and tourism, creating sector volatility and unfair competition (associated with money laundering), as well as wider, destabilizing macroeconomic distortions”.

<sup>37</sup> “the primary goal of the international drug control regime has never been to eliminate illicit drug use. The most important objective of the delegates to the 1961 and 1971 conventions was to protect sundry economic, social, cultural, religious, and/or geopolitical interests. The amount of time actually spent at the conferences discussing the problems of addicted individuals, how to help them, and how to prevent more people from joining their ranks was minimal. Until these priorities change, problems with widespread drug abuse, and the attendant cost in human and material capital, will continue”. Citado en Sinha [2001] sin indicar texto de procedencia ni página, si bien se trata probablemente del clásico *Drug Diplomacy in*

Esbozados los geopolíticos, religiosos y socioculturales, antes de indagar en los intereses económicos reales que subyacen a la retórica prohibicionista debe subrayarse la ineficacia de sus políticas en el mismo campo económico, comprobable, además de en los costes para los países en desarrollo donde se reprime la oferta, en el gasto global de la *guerra* contra las drogas, que ascendía en 2010 a unos cien mil millones de dólares, casi un tercio de lo que generaba el narcotráfico [Rolles *et al.*, 2012: 9]; ahora bien, la ineficacia puede sólo imputarse a esas políticas asumiendo que su fin es solucionar un problema social, lo cual se hace muy difícil a la luz de los hechos y los datos, porque, de ese enorme gasto público, los principales beneficiarios son “los presupuestos militares, policiales y carcelarios, y los intereses tecnológicos y de infraestructuras a ellos vinculados”, sin olvidar que el sesgo detrae recursos que podrían destinarse a actuaciones policiales más apremiantes, además de a la faceta sociosanitaria [Rolles *et al.*, *Ibíd.*]. Cabe así concluir con Astorga que la intensidad de la política prohibicionista es “inversamente proporcional al resultado de sus objetivos explícitos, paradoja de una guerra cuyas batallas perdidas consolidan el poder de la burocracia más interesada en mantenerla con vida. En realidad, no se trata de ganar una guerra, sino de que ésta sea permanente” [2003: 359]<sup>38</sup>.

---

*the Twentieth Century* [2000]. McAllister es un reputado experto estadounidense en política exterior, director de proyectos de investigación del Departamento de Estado y asesor del Wilson Center, cobrando su crítica gran valor al formularse desde el corazón ideológico de la *cruzada*. Al desinterés por la salud pública se suma su manipulación, consistente en agigantar el problema del consumo para justificar su combate: según el *Informe mundial sobre las drogas* [2012, “Resumen ejecutivo”: iii], en 2010 había en el mundo 27 millones de consumidores “problemáticos” de drogas ilícitas, cifra equivalente al 0,6% de la población e irrisoria comparada con las de quienes padecen hambre, guerras, vulneración de derechos, etc. La desproporción entre la magnitud real del *problema* y el coste humano y material derivado de enfrentarlo por la vía policial y penal es tan obvia como increíble resulta la asunción sin fisuras de esa vía por las autoridades del mundo entero sin distinción de credos o sistemas políticos, cuyas raíces históricas y motivos dilucida Escohotado: “La cruzada farmacrática fue el invento de un solo país [...] que se exportó al Tercer Mundo mediante una política de sobornos y amenazas. Las naciones del bloque occidental y soviético adoptaron el modelo cuando no sufrían problemas sociales o individuales derivados de las drogas, y cuando la iniciativa norteamericana –vista a distancia– parecía algo exclusivamente humanitario. Una vez creado el problema, todos los gobiernos comprendieron las distintas rentas políticas y económicas que se derivaban de mantener la cruzada” [1989, III: 384].

<sup>38</sup> Como apunta C. Resa: “La evidencia más fehaciente de construcción interesada de un enemigo con el que justificar los recursos burocráticos lo proporcionan los militares estadounidenses. La inicial reticencia de éstos a intervenir en la regulación de un fenómeno que se aducía debía afrontarse con medios civiles se transformó en un re-enfoque de la



El discurso de la *economía de guerra* explica la aceptación de los altos costes sociales de la prohibición en términos tanto de reclusión carcelaria como de violencia armada. El número de personas encarceladas en EE.UU. por delitos relacionados con las drogas ha pasado de unas 40.000 en 1972 a cerca de 500.000 en 2002 [Rolles *et al.*, 2012: 76], lo que suponía el 25% de la población reclusa total<sup>39</sup>; dejando a un lado el incontestable axioma jurídico de que una ley reiterada y ampliamente violada no refleja la realidad social y es pues injusta por naturaleza, así como las graves implicaciones de este encarcelamiento masivo para los derechos humanos y la salud pública<sup>40</sup>, el crecimiento en paralelo de la represión penal y el negocio de las cárceles privadas desde los años ochenta en EE.UU. deja poco lugar a la duda respecto a los intereses económicos gregarios en este terreno. Otro tanto sucede con la espiral de violencia generada por la prohibición, que, incluso prescindiendo también fríamente de los estragos sociales, como hacen sus rectores, acarrea cuantiosos gastos al Estado –y así al contribuyente–, al

---

estrategia militar en el que el crimen organizado y las drogas se situaban en lo alto de las amenazas a la seguridad nacional [...] En 1990, el general Maxwell Thurman, entonces comandante en jefe del Comando Sur con base en Panamá, lo expresó de manera diáfana: ‘es la única guerra que tenemos’ disponible” [2005: 80-1].

<sup>39</sup> Rolles *et al.* [Ibíd.] estiman que, sumando a esa cifra la de los adictos encarcelados por delitos indirectamente vinculados con las drogas, más de la mitad de los reos en EE.UU. en 2011 tenía algún vínculo con los estupefacientes. Al margen de éstos y a título comparativo, EE.UU. tenía en 2009, según Eurostat, 2.385.000 presos en cifras redondas (una tasa de 779 por cada cien mil habitantes), mientras que en la UE había 631.500, teniendo más población (tasa de 127 por cada cien mil). Otro dato ilustrativo está en el hecho de que, representando el 5% de la población mundial, EE.UU. tiene hoy el 25% de la reclusa, lo que le hace justo acreedor a la etiqueta de “encarcelador de masas” que le atribuyen Rolles *et al.*

<sup>40</sup> La criminalización de la tenencia y consumo minúsculos ha llegado a tal extremo que la mayoría de los códigos penales del mundo prevén condenas mayores para dichos supuestos que para el homicidio o la violación, p. e., y algunos incluyen la pena de muerte. En EE.UU., la prohibición conlleva además discriminación racial: en 2005, los reos por delitos vinculados a las drogas eran en un 45% de raza negra, en un 20% hispana y en un 28% blanca, aunque los niveles de consumo sean similares en todas ellas y la población total comprendiera un 13% de negros y un 15% de hispanos [Rolles *et al.*, Ibíd.: 76]; en 2008, el Comité para la eliminación de la discriminación racial de Naciones Unidas expresó su “preocupación por las persistentes desigualdades raciales que se constatan en el sistema de justicia penal [...] en particular el porcentaje desproporcionado de personas pertenecientes a minorías nacionales, étnicas o raciales entre la población reclusa”, y recomendó a EE.UU. adoptar “todas las medidas necesarias para garantizar el derecho de toda persona a la igualdad de tratamiento en los tribunales” [Human Rights Watch, “Informe anual (EE.UU.)”, 2008]. En cuanto a la dimensión sanitaria, la desatención a los adictos en prisión suscita pésimas condiciones de salubridad: “La prevalencia de enfermedades relacionadas con el consumo de drogas por vía intravenosa como el VIH/SIDA y la hepatitis C es significativamente mayor entre la población reclusa que entre la general. Sin embargo, las prisiones y cárceles estadounidenses siguen resistiéndose, e incluso muestran hostilidad, a la implementación de prácticas con resultados demostrados como la distribución de condones o la terapia con metadona” [Ibíd.].

tiempo que beneficia al sector privado de la seguridad, en especial al armamentístico, que dota tanto a los gobiernos como a las organizaciones de traficantes en la lucrativa guerra permanente.

Otro aspecto esencial es el financiero, que constituye no sólo el motor de la industria ilegal, sino también de su fuerza corruptora del sistema. La propia UNODC admite que “el sistema de fiscalización ha tenido consecuencias imprevisibles”, siendo la principal “la creación de un mercado negro delictivo”, puesto que “no faltan delincuentes interesados en competir en un mercado en el que no es poco habitual que los precios se multipliquen por cien desde la fase de producción a la de la venta al por menor” [“Informe mundial...”, 2008: 219]. Si el reconocimiento, aunque sea hecho tímidamente al cabo de 200 páginas de fe prohibicionista, es sorprendente, no sorprende menos que la expansión del mercado ilegal se considere un imprevisto, porque el más rudimentario conocimiento en la materia, y el antecedente de la ley seca, sin ir más lejos, permitían preverlo, como también la corrupción que propicia, pues “el poder inherente a semejantes recursos permite a los cárteles de la droga consolidar y expandir sus intereses comerciales realizando pagos a funcionarios en todos los niveles de la policía, la judicatura y la política” [Rolles *et al.*, 2012: 26]<sup>41</sup>. Con ser cierto que la corrupción se agrava cuando existen instituciones y economías frágiles, las acusaciones de EE.UU. a los países productores y de tránsito conllevan la idea de que aquélla no se da en el primer consumidor del mundo, adonde afluyen grandes cantidades de drogas que precisan distribución en un vasto territorio, lo cual es a todas luces imposible, como aclara J. Fernández Menéndez [2005: 24]:

El grave error que tienen las autoridades de ese país es creer que, cuando la droga cruza la frontera, [...] “se pulveriza”, o sea, que pasa directamente de los grandes cárteles a las redes de distribución minorista, tratando de ignorar que existen etapas intermedias, tantas como las que se pueden imaginar por el simple hecho de que la distancia para llevar la droga, por ejemplo, de El Paso a Nueva York es mucho mayor que la que se debe transitar para hacerla llegar desde la costa norte de Colombia al Caribe mexicano.

---

<sup>41</sup> “The power that comes with such resources enables drug cartels to secure and expand their business interests through payments to officials at all levels of the police, judiciary and politics”.

La variedad corruptora puramente financiera, el *lavado* del dinero, se lleva a cabo mediante diversos métodos: “empresas tapadera, paraísos fiscales, apuestas por Internet, servicios de transferencia internacional de dinero, casas de cambio, mercados transnacionales de metales preciosos, mercados inmobiliarios y negocios con alta facturación en líquido, como pizzerías y casinos” [Rolles *et al.*, 2012: 26]<sup>42</sup>. Pero también aquí cunde la hipocresía, abundando los informes oficiales y estudios (vid., p. e., D. Farah [2010]) que señalan sólo los elementales, en particular las casas de cambio o la salida de EE.UU. con grandes sumas en metálico, cuando, dado el volumen de capital que se mueve, son obviamente insuficientes: “según la Casa Blanca, noventa centavos de cada dólar generado por la droga en EE.UU. entran en el sistema financiero de ese país<sup>43</sup>, lo cual implica que miles de millones de dólares deben ser lavados y, evidentemente, eso no puede realizarse, como se ha dicho muchas veces, a través de las casas de cambio fronterizas” [Fernández Menéndez, *Ibíd.*]. Por ello, Rolles *et al.* señalan también el papel de las “corporaciones bancarias internacionales, muchas supuestamente desconocedoras de la procedencia de los fondos, si bien en ocasiones los bancos han sido cómplices o partícipes en las prácticas delictivas” [*Ibíd.*]<sup>44</sup>; es más, puesto que, salvo algún pequeño negocio sin registrar, todos los de la lista se insertan en la economía legítima, parece innegable, como reconoce la Casa Blanca, que el grueso de las ganancias del narcotráfico revierte en el sistema financiero estadounidense e internacional. Sin embargo, sucede en este punto lo mismo que con el mercado ilegal señalado por la UNODC, que el reconocimiento no lleva a las autoridades a cambiar sus políticas, cautivas de los intereses creados, y menos en el contexto neoliberal que fomenta la

---

<sup>42</sup> “front companies, tax havens, internet gambling, international money transfer services, bureaux de change, transnational precious metal markets, real estate markets, and businesses with a high cash turnover, such as pizzerias and casinos”.

<sup>43</sup> El dato procede del informe de la Comisión Presidencial sobre Delincuencia Organizada de 1985 (President’s Commission on Organized Crime Interim Report to the President and the Attorney General) titulado “The Cash Connection: Organized Crime, Financial Institutions and Money Laundering”, citado y comentado por M. Ruiz-Cabañas al examinar el lavado de dinero procedente del narcotráfico [1989: 58-61], quien, a los negocios indicados por Rolles *et al.* añade la distribución de alimentos y licores, hoteles y clubes (discotecas y bares).

<sup>44</sup> “international banking corporations. Many are seemingly unaware of the origins of these funds, yet in some cases banks have been complicit or implicated in criminal activity”. Los autores del informe mundial alternativo aportan los ejemplos de los bancos Wachovia (en 2010) y HSBC (2012), condenados ambos en EE.UU. por lavado de dinero procedente del narcotráfico, si bien las sanciones fueron proporcionalmente irrisorias.

desregulación y arrecia en paralelo a la guerra contra las drogas en los años ochenta, que no es el más favorable para fiscalizar el origen del dinero de las omnipotentes instituciones financieras.

En fin, y a pesar de la relevancia de la dimensión económica, es de notar que, así como la ortodoxia prohibicionista ha exagerado la peligrosidad de las drogas manipulando los datos científicos y médicos, ha hecho lo propio con la economía, ofreciendo cifras astronómicas de las ganancias del narcotráfico. El caso más flagrante, indica Resa [2005: 29-36], está en la cifra mítica y redonda de los quinientos mil millones de dólares, ofrecida por el periodista J. Mills [1986] remitiendo a documentos oficiales nunca presentados, de la que se hicieron eco inmediato no sólo los medios, sino todos los organismos y autoridades vinculados a la represión en EE.UU., así como la ONU desde que su Secretario General la utilizase en 1990, y que persistiría en el discurso político y mediático hasta que la UNODC, ante la clamorosa falta de base económica y estadística, aplicó un nuevo cálculo y ofreció en su informe de 2005 la de los 320.000 millones que rige desde entonces a título orientativo. Para Resa, la estimación “no es inocente ni decorativa. Aunque en principio pueda ser el resultado de la fiebre cuantitativista generalizada y del deseo de los medios de comunicación por dar verosimilitud a sus artículos sobre la base de que las cifras son más objetivas que las palabras, en multitud de casos quienes las producen y expanden obtienen réditos burocráticos con la exageración” [Ibíd: 36]<sup>45</sup>. Más allá del fin de justificar el coste de la guerra contra las drogas, de por sí fraudulento porque, como se dijo, la represión enriquece a los traficantes y el gasto público a la industria armamentística y de la seguridad, con esta postura se riza el rizo de la hipocresía, si se asume con la Casa Blanca que sólo el 10% de las ganancias retorna a los países productores, y se fortalece el discurso etnocéntrico, pues junto a la idea de que esos países generan el problema al exportar las sustancias naturales, se difunde la falacia de que son los principales beneficiarios del negocio. En la

---

<sup>45</sup> Valiéndose de estudios económicos más rigurosos, “y, lo que es más importante, con una metodología disponible para la crítica”, Resa [Ibíd.] estima el volumen global en 150.000 millones de dólares, lo que no permite situar al narcotráfico, como suele hacerse al aportar las cifras hiperbólicas, casi a la par que el petróleo o las armas en la jerarquía del comercio internacional (lícito o ilícito). Llamativamente, la comparación no suele hacerse nunca con su referente natural, la industria farmacéutica, cuyo volumen anual de negocio mundial ronda los 700.000 millones, más del doble de la cifra ya artificialmente duplicada de 320.000.

misma dirección apunta el interés de los medios por retratar la opulencia obscena –y kitsch, como corresponde a su origen tercermundista– de los traficantes, cuya manifestación reciente más notable se halla en la inclusión por la revista *Forbes* en su famosa lista anual de las personas más ricas del mundo del líder del *cártel* de Sinaloa, Joaquín *El Chapo* Guzmán: aunque el 10% del negocio siga siendo un monto enorme, descontados los gastos de compra de la materia prima, infraestructura operativa y seguridad (sobornos y sicarios), y transporte, parece imposible que los cabecillas del narcotráfico, no se diga ya los subordinados, puedan permitirse algo más que ciertos lujos, lo cual dista mucho de la imagen de multimillonarios que regentan imperios comerciales legalizados capaces de competir con las grandes empresas a escala global. Un último ejemplo elocuente de esta argumentación interesada se encuentra en el marchamo de *cárteles* aplicado a las organizaciones de traficantes, de cualquier tamaño, que Resa desmonta [2005a: 5]:

Azuzado al calor de las agencias de seguridad estadounidenses sin mayor conocimiento sobre la terminología económica y con un recuerdo simplón sobre los *trusts* de principios de siglo, el concepto ha hecho tanta fortuna que el Diccionario de la RAE terminó recogiendo esta acepción de *cártel* como equivalente de “organización ilícita dedicada al tráfico de drogas”, cualquiera que sea su tamaño. En la ciencia económica por *cártel* se entiende una agrupación de productores que, a través de acuerdos de obligado cumplimiento, controlan los niveles de producción y de precios en un determinado mercado al efecto de maximizar los beneficios del conjunto de los participantes. Sin embargo, la evidencia disponible permite afirmar que ni siquiera las empresas colombianas que dieron lugar a ese nombre fueron *cárteles*, sino que se trataba, con más propiedad, de un grupo de empresas independientes que realizaban operaciones conjuntas en varias áreas pero sin ningún tipo de organización superior. En realidad, la única vez que este modelo de organización empresarial se ha dado en el ámbito de las drogas fue a principios del siglo XX en Europa, cuando la cocaína aún era legal. Desde que son ilegales, no ha existido ningún *cártel* de drogas. A lo más han existido coaliciones o fraternidades empresariales bastante laxas. Entre otras cosas, porque, por carencias de información propias de un mercado ilegal, es imposible evitar el *free riding*.

Llegados a este punto, conviene recordar que, aparte de al imperativo humanista y académico de contrarrestar el dogma impuesto por la formidable maquinaria de propaganda prohibicionista, el detenimiento en sus claves responde, de un lado, a la necesidad de abordar la realidad objetivamente –si no imparcialmente–, que se sitúa entre la producción simbólica dominante descrita y la expresada en los corridos, y de otro, a conjurar la percepción de

que esta última, por el poder omnímodo que sustenta a la primera, resulta menos válida para comprender el fenómeno y es inferior a ella en términos éticos y políticos. Esto no significa que la causa de los traficantes y sus cantores se juzgue mejor que la de los señores de la guerra prohibicionista, sino meramente homóloga en tanto que fabricación mítica a la cual subyacen determinadas convicciones ideológicas y socioculturales, así como intereses económicos. Ahora bien, dado que dicha causa ocupa una posición marginal, y que nuestro fin es contextualizar la marginalidad distintiva de un vehículo de expresión popular como es el corrido, una cierta empatía con sus creadores y su público resulta tan inevitable como natural, máxime considerando que la componente ideológica nacionalista y racial se desarrolla en respuesta a la agresión previa estadounidense de idénticos presupuestos; que la violencia y los perjuicios sociales del narcotráfico son producto de la prohibición y de menor alcance que los generados directa o indirectamente por ésta; y que la hipocresía es ajena al corrido, donde no se oculta que el contrabando se debe a necesidades económicas de supervivencia, mientras que el dogma oficial omite los beneficios para las corporaciones y grandes industrias, ni tampoco esconde sus principios tradicionales de recurso a la violencia para la solución de conflictos, atávico honor familiar y social o religiosidad, mientras que el discurso dominante apela a la salud pública o la seguridad nacional cuando éstas son puestas de hecho en jaque por un planteamiento religioso y social igualmente atávico y su imposición mediante una violencia asimismo censurable, por más que legitimada.

Mas es preciso insistir en que la oposición al discurso prevalente no se hace en el género con arreglo a principios ilustrados, sino a los propios de su cultura tradicional: en sus contenidos no se denuncian la raíz fundamentalista que anima la prohibición, la intromisión en la conciencia y la autonomía del individuo con perspectiva moderna, la merma de derechos y libertades en unos Estados en teoría democráticos, el desinterés por la dimensión social y sanitaria que se enarbola, ni las implicaciones económicas globales. No obstante, existe una percepción intuitiva del trasfondo de dominación política internacional que conlleva la prohibición, de los tintes racistas o de pretendida superioridad moral y cultural de dicha política, y también del doble rasero que la caracteriza; tal intuición propicia el traslado de la guerra contra las drogas

al plano simbólico del conflicto intercultural con el vecino anglosajón, o de conflicto local con el gobierno propio que lo secunda, si bien el desencuentro es tan agudo que no sólo aflora en los productos culturales populares y marginales, sino que ha arraigado en la opinión pública iberoamericana, e incluso en la ideología y práctica políticas más allá de las componendas de los gobiernos, como plantea Escobar [1989, III: 226-7]:

En América central y meridional la situación no puede equipararse a la europea o la norteamericana, ni cualitativa ni cuantitativamente. No es lo mismo cerrar los ojos –por dinero, desde luego– al tráfico de un bien que se exporta y cerrar los ojos al de un bien importado, pues lo primero proporciona divisas y lo segundo las enajena. Tampoco es análogo prohibir algo espontáneamente que prohibirlo en virtud de chantajes políticos. La peculiar relación que guardan América del Norte y América del Sur a partir del primer Roosevelt perpetúa un cuadro de rencores y desprecios, apoyado a nivel estadounidense por el esquema de comprar materias primas baratas y devolverlas en forma de manufacturas caras, sosteniendo gobiernos de fuerza que impidan movimientos políticos de signo socialista o radical en su vecindad. [...] La cruzada imperial contra ciertas drogas ofrece a los débiles un imprevisto ojo por ojo, que entienden de igual manera Bolivia y Nicaragua, Cuba y Costa Rica, Colombia y Panamá, México y Brasil. Latinoamérica es sencillamente ajena a la constelación *wasp*, ajena al apostolado de Brent y sus sucesores, lo cual significa que se aprovechará de ella tal como aprovechó Inglaterra la prohibición china.

#### **1.1.2.6. El fenómeno en México (hasta 1970)**

Por razones obvias de vecindad, México ocupa un lugar central en la historia de la guerra contra las drogas desarrollada por EE.UU. a lo largo del siglo XX; sin embargo, ni la vertiente política o diplomática del conflicto ni su entidad como principal exportador de sustancias ilícitas al vecino norteamericano eclosionan hasta los años setenta, lo cual viene a confirmar una vez más la fiel coincidencia entre el contexto histórico y la evolución del corrido. Con todo, conviene trazar un esbozo del desarrollo del fenómeno previo a ese punto de inflexión, no sin antes hacer recuento de las principales sustancias objeto de producción y/o tráfico, que son cuatro: dos extraídas de vegetales cultivados en el país, la marihuana (cáñamo) y el opio (de la adormidera); una contenida en la planta de coca, autóctona y peculiar de Sudamérica, la cocaína, que los traficantes mexicanos se limitan a importar preparada para transportarla a EE.UU.; y un compuesto sintético de producción mucho más reciente y modesta, la metanfetamina. Dado que la adormidera y el cáñamo

son de origen euroasiático, habiéndolas introducido los colonizadores, resulta que ninguna de las drogas exportadas desde México pertenecen a su flora originaria, ni a su cultura tradicional, una prueba más de que la prohibición y la demanda estadounidenses son las desencadenantes del narcotráfico<sup>46</sup>.

Si la visión antagonista iberoamericana que señala Escobedo prevalece en la opinión pública y el sentir popular mexicanos, como refleja el corrido, e incluso entre buena parte de la clase política, la historia de la prohibición es en México una réplica fiel de la estadounidense. A principios del siglo XX no existía la percepción de que ciertos fármacos fuesen malignos: “el consumo de opio en forma de láudano y otros compuestos opiados era legítimo y usual”, y “los vinos (cordiales) con coca y los cigarrillos de marihuana [...] formaban parte de los productos que se ofrecían normalmente en las farmacias”, siendo las únicas preocupaciones “las dosis a partir de las cuales esas sustancias provocan intoxicaciones, así como las adulteraciones realizadas por personas ajenas a la profesión farmacéutica”; en suma, “el uso terapéutico no se pone en duda y los juicios morales están todavía muy lejos de la orientación actual” [Astorga, 2005: 17-8]. Pero la rápida penetración del prohibicionismo bajo la presidencia de T. Roosevelt (1901-9) tiene efecto casi inmediato en México, aunque el contexto bélico revolucionario no fuera el idóneo para ocuparse del asunto: un representante mexicano acudió a La Haya en 1911, donde se firma la primera convención prohibitiva del opio, y en 1916 V. Carranza dicta, todavía en campaña, prohibiciones sobre el fármaco,

---

<sup>46</sup> Es cierto que, si la adormidera se empieza a cultivar en los años veinte a raíz de la prohibición, el cáñamo se encuentra ya en la flora a inicios del siglo XIX, y su consumo en Norteamérica se ha ligado a la cultura mexicana, como demuestra el arraigo mundial de la denominación *mariguana*, que es, original y propiamente, *marijuana*, siendo *marihuana* su adaptación fonética al inglés, de donde regresa al español como *mariguana*, grafía adoptada por la RAE, que acepta también *marihuana*; como no lo hace con el original, se usa aquí *mariguana* por obediencia, al no aspirarse la h en español, si bien la opción de *marihuana* tiene su lógica, porque la jota (/x/) se aspira a veces al pronunciarse en México, como en otras partes de América y España. La etimología es incierta, pero la hipótesis de F. Navarro, que recoge la popular, parece la más plausible [2002: 190]: “El origen real de estos vocablos (mariguana o marihuana) sigue siendo un enigma para los etimólogos mejicanos, que han propuesto diversas voces, desde precolombinas hasta una derivación directa del árabe, ‘*marwana*’ (‘dura’, ‘valiente’), supuestamente llevada a la Nueva España por los moriscos enviados desde la península ibérica a mediados del siglo XVI. Para el hablante común, en cambio, la cosa está bien clara. Si (un) ‘juan’ es en México cualquier soldado raso, y ‘juana’ o ‘marijuana’ la prostituta cuartelera y la soldadera o mujer que acompañaba a los soldados en campaña, nada más lógico que llamar marijuana a una droga, como el hachís, especialmente difundida en ámbitos castrenses y cuarteleros”.



lo cual, dadas las circunstancias, “no podía tener otro significado que el de mostrar a Estados Unidos una buena disposición a cooperar con ellos en asuntos que les interesaban” [Astorga, 2003: 353]. Desde entonces y hasta hoy, ésta será la tónica en materia legislativa y en la práctica represiva.

En 1923, el Gobierno aprueba sendos decretos prohibiendo el cultivo de marihuana y la importación de *narcóticos* (morfina y opio y sus derivados, y cocaína); en 1925 sanciona el consumo y el tráfico; en 1927 prohíbe exportar opio y marihuana; en 1931, el Código Penal introduce el título “Delitos de tráfico de drogas y toxicomanía”, que castiga producción, tráfico y consumo, y se aprueba un Reglamento de Toxicomanías; a esta reforma seguirán otras muchas acordes a las leyes del vecino y, a partir de la Convención Única (1961), por transposición al derecho interno de los tratados internacionales suscritos, lo cual, dicho queda, viene a ser lo mismo<sup>47</sup>. La única excepción al entreguismo está en la gestión del Dr. L. Salazar al frente del Departamento de Salubridad Pública (1938-9), quien, basándose en múltiples estudios, denunció los mitos sobre la nocividad general de las drogas, y en particular del cáñamo, apuntó el fracaso de la prohibición, y propuso la legalización y dispensa controlada por el Estado, la consideración del adicto como enfermo y orientar la acción penal contra los traficantes en lugar de los consumidores, lo cual se reflejó en el Código Penal y el Reglamento de 1940, “derogado poco después por ser incompatible con la doctrina estadounidense sobre el tema”, y por el inmediato embargo de productos farmacéuticos impuesto a México, lo que, unido al cese de Salazar tras sólo 2 años en el cargo, “mostró claramente los límites reales a los que se enfrentarían las opciones heterodoxas” [Astorga, 2003: 354].

---

<sup>47</sup> Un minucioso estudio de las reformas penales (las más importantes fueron las de 1947, 1968, 1978, 1994, éstas tres tras la ratificación de las grandes convenciones, y 2009), con énfasis en su impacto en los derechos humanos y la situación carcelaria en México, se halla en Hernández Pontón [2010]. De otra parte, si el sistema legal se apoya sobre todo en estos cambios en el Código Penal, desde los años ochenta se dictan leyes específicas, la Ley General de Salud Pública (1984), la Ley Federal contra la Delincuencia Organizada (1996) y la Ley de Seguridad Nacional (2005), en las que se aprecia cómo el enfoque evoluciona desde el concepto de salud pública al de seguridad nacional, evolución que M.<sup>a</sup> L. Lima analiza en su artículo “De la política criminal a la seguridad nacional” [2011]; en el mismo sentido pero desde la perspectiva del lenguaje político, ejemplificado en los discursos presidenciales desde C. Salinas hasta F. Calderón, ahonda el recomendable trabajo de M. Norzagaray [2010].

La represión tiene asimismo desde los años treinta, cuando se crea la FBN, la impronta estadounidense, notable en “la presencia de agentes antidrogas de Estados Unidos en México, incluso armados, para hacer investigaciones y colaborar para efectuar detenciones de infractores de la ley”, lo que “fue una constante hasta los años sesenta en que los gobiernos de ambos países comenzaron a tratar de formalizar acuerdos de cooperación antidrogas” [Astorga, 2003: 354]. Antes y después de esa formalización, es bien conocida la acción encubierta de agentes de EE.UU. haciéndose pasar por traficantes o consumidores para sorprender a unos y otros, práctica ilegal en México por tratarse de inducción al delito, a pesar de lo cual “muchas de las capturas se hacían de esa manera”, pues “lo que importaba eran las estadísticas de decomisos y aprehensiones, independientemente del respeto a las leyes mexicanas” [Ibíd.: 355]. Junto a este énfasis en el consumo y el pequeño tráfico, que contrasta con la laxitud del combate al tráfico a gran escala y a la corrupción política y financiera, lo más destacable es la sumisa aplicación de los programas de erradicación de cultivos, básicamente de adormidera en los estados de Chihuahua, Sonora, Sinaloa y Durango, cuyas prácticas y resultados resume Astorga [Ibíd.]:

Los agentes estadounidenses, con base en el conocimiento previo del terreno, determinaban cuáles eran las zonas de cultivo que debían ser destruidas. Las autoridades mexicanas proporcionaban la cobertura legal – solicitando la asistencia técnica de los estadounidenses– y la mano de obra policiaca y militar. Así se realizó la primera campaña con participación de las fuerzas armadas en Sonora, en 1938. [...] Los resultados de tales campañas, medidos según los índices oficiales de destrucción de cultivos, decomisos de droga y aprehensiones, fueron desiguales, y en términos generales se producía cada vez más, en zonas más inaccesibles y en una mayor parte del territorio nacional. [...] Los capturados en la sierra eran pequeños productores.

La cooperación entre ambos gobiernos se reforzará tras la II Guerra Mundial, particularmente en los años cincuenta en paralelo al recrudecimiento del prohibicionismo en EE.UU., sustentada en buen grado en la relación personal de H. Anslinger con el representante mexicano en la Comisión de Narcóticos de la ONU, O. Rabasa, al extremo de que México recibió reiteradas felicitaciones de Washington, y de que, cuando ciertos grupos de presión desataron una campaña acusando al país de envenenar a la juventud

estadounidense, el *zar* “Anslinger y otros funcionarios federales y locales consideraron que las críticas no eran justas y desconocían o minimizaban los avances graduales que la diplomacia estadounidense había logrado en la cooperación con México, así como las muestras de buena voluntad que funcionarios de alto nivel del gobierno mexicano habían dado para hacer cumplir las leyes antidrogas” [Astorga, *Ibíd.*: 358]<sup>48</sup>. No obstante, la armonía debe mucho a que las políticas se orientan a presentar resultados positivos a la opinión pública, no tanto cuantitativos como representativos de la idea de que existe un combate denodado contra *el mal*, pues lo prioritario para los norteamericanos es la asunción del dogma en México más allá de los frutos concretos, donde, en correspondencia, se antepone al logro de tales frutos la apariencia de acatamiento mediante el dictar de leyes y la escenificación de actuaciones policiales prácticamente simbólicas.

Este divorcio entre discurso oficial y realidad se constata en primer lugar en la escasa entidad del narcotráfico a EE.UU. desde México hasta entrados los años sesenta. Respecto al opio, éste era importador neto de los productos opiáceos de las empresas farmacéuticas europeas hasta los años veinte, cuando despegó el cultivo propio para la exportación ilegal a raíz de la prohibición, exportación que, aún así, era de pequeña escala en las ciudades fronterizas para cubrir la demanda de adictos, y sólo cobra volumen durante la II Guerra Mundial al perder EE.UU. los proveedores farmacéuticos tradicionales; no es casual que el grueso de las campañas de erradicación se diese en los años cuarenta, remitiendo una vez que dichos proveedores se recuperan, para repuntar en los setenta. En cuanto a la marihuana, aunque hay constancia de exportaciones desde el siglo XIX, las cantidades eran mínimas y, sobre todo, su consumo no se juzgaba una amenaza en EE.UU., porque se asociaba a la minoría mexicana [Ruiz-Cabañas, 1989: 47], a la que los *cruzados* no tenían ningún interés en *salvar*, y porque sus prioridades

---

<sup>48</sup> El constante apoyo en Astorga se debe a que su obra *Drogas sin fronteras* [2003] está documentada enteramente en archivos oficiales estadounidenses desclasificados a petición del propio estudioso, que revelan “la acumulación y organización del conocimiento del gobierno estadounidense sobre el tema en todo el territorio nacional; [...] los argumentos que emplearon y las estrategias que pusieron en práctica para inscribir de manera permanente el tema de las drogas en la agenda bilateral [...] la visión de Estados Unidos sobre México en los asuntos de drogas y el *modus operandi* de sus agencias especializadas y su diplomacia en nuestro país” [2003: 11].

eran el opio y el alcohol, como demuestra el que la ley sobre la marihuana se promulgase veintitrés años después de la reguladora de opio y cocaína, y obedeciese a intereses económicos, según se ha anotado.

La producción simbólica de ambos gobiernos no sólo deforma la realidad y tergiversa conceptualmente el asunto, sino que hace también omisión interesada de la mecánica del narcotráfico en México, que se caracteriza por su peculiar relación con el poder político. En efecto, de forma simultánea a la primera interdicción del opio concedida por Carranza a EE.UU., el entonces Gobernador de Baja California, coronel E. Cantú, se valía del “tráfico de opio como medio para financiar gastos de su administración, la adquisición de armamento, etc., violando las disposiciones prohibicionistas que él mismo había decretado, en consonancia con las de Carranza. Era claro que nadie podía negociar con opio donde gobernaba Cantú sin su consentimiento y bajo sus propias reglas”; de ahí la conclusión de que “el poder político local, subordinado al nacional que empezaba a formarse, le imprimió sus características al campo del tráfico de drogas” [Astorga, 2003: 353]. Mas aunque la distancia entre la retórica y actitud del Gobierno federal y la práctica en el ámbito local parezca equivalente a la que existe entre la cultura dominante y la popular reflejada en los corridos, no puede atribuirse a este sistema marginalidad respecto del poder central, pues su configuración está ligada a la del Estado mexicano surgido de la Revolución, caracterizado por “un poder ejecutivo con atribuciones excepcionales” y “un partido de Estado” que “no dejaban lugar al surgimiento de poderes ajenos a sus mecanismos institucionales de control, menos fuera de la ley, si no era posible integrarlos en posición subordinada y dependiente”. Así, “el campo del tráfico de drogas en México no nació ni se desarrolló de manera autónoma y en autarquía” [Ibíd.: 14], sino que “desde el interior de algunas instituciones, especialmente las orientadas a la coacción, se ha organizado sin ‘contaminación’ exterior el funcionamiento exitoso de lo que se combate” [1995: 11].

Junto a la dimensión puramente política, el sistema responde también, y en el fondo principalmente, a factores económicos, cuyas claves detalla Resa desde su campo de especialidad [2005: 100]:

La competencia abierta o subterránea por los recursos de todo tipo a través de mecanismos informales, la centralidad del sector público en la economía, la preponderancia del ejecutivo, la falta de controles sociales sobre el ejercicio público, la virtualidad de los derechos de propiedad frente a decisiones arbitrarias y la trascendencia de la configuración de grupos políticos como medio de movilidad social ascendente son todos factores que indujeron una gran permisividad hacia la utilización del cargo público con fines privados por múltiples medios, desde los cooperativos con el sector privado, ya fuese legal o ilegal, hasta simples actos predatorios.

Por tanto, la peculiaridad mexicana no reside en un enfoque distinto del fenómeno del narcotráfico por parte del Gobierno, que lo aborda como “una réplica de otros vectores legales de la economía”, sino en que tal enfoque, en el marco general de las relaciones entre narcotráfico y Estado, constituye un particular “modelo mexicano”, según sostiene J. Chabat, que se opondría al colombiano, el más común, donde “la iniciativa privada es preponderante en la industria [de las drogas] y su posición con respecto al sistema económico legal es de confrontación” [Resa, *Ibíd.*: 99]<sup>49</sup>.

Si esta forma de relación representa sin duda un fenómeno de corrupción, no lo es en el sentido primario del “beneficio personal e ilegítimo que obtiene un funcionario encargado de combatir el narcotráfico por mirar hacia otro lado cuando pasa un cargamento de droga” [Chabat, 2005: 14], circunstancia que se da en el mundo entero y todo tipo de actividad económica generadora de grandes sumas de dinero; lo distintivo del *modelo mexicano* reside en que la imbricación es más profunda y compleja, como precisa Chabat [*Ibíd.*: 15]:

La corrupción que genera el narco va más allá: también se paga para no ser detenido, para, en caso de serlo, no ser condenado y, en caso de serlo,

---

<sup>49</sup> Chabat define tres formas básicas de relación entre narcotráfico y estado: la confrontación, que es sobre todo armada; la corrupción, en cuyo contexto, sin perjuicio de la violencia siempre constante, las relaciones son principalmente económicas; y la coexistencia pacífica, que se daría cuando el Estado no combate al narco por incapacidad o conveniencia, no en el sentido del lucro de funcionarios públicos, sino en el de tolerancia por los réditos económicos del comercio de drogas para un país (divisas, puestos de trabajo, inyección económica en zonas poco desarrolladas, etc.) [2005: 15-6]. La última categoría doble es discutible; del lado de la incapacidad, dejando al margen que ésta implica en el fondo una confrontación, aunque fallida, no hay organización de traficantes capaz de imponerse a un Estado por la vía de las armas, a menos que se dé el supuesto extremo de uno por completo penetrado por el narco, en cuyo caso se trata igualmente de un escenario de corrupción; de otro lado, ésta distingue también a la coexistencia, pues tampoco existen Estados que, obteniendo beneficios colaterales del narcotráfico, declaren abiertamente que se abstienen de reprimirlo por ello, de modo que la tolerancia implica renunciar al deber de persecución contraído con la comunidad internacional y la propia ciudadanía, lo cual, por la presencia de intereses velados, constituye al fin una variedad de la corrupción. Ésta y la confrontación, en suma, serían los tipos de relación principales, que suelen combinarse y presentan en sí mismos múltiples facetas.

poder escapar de la prisión. Se paga por información sobre operativos policíacos, para poder eludirlos, y también por información sobre “traidores” y sobre las actividades de las bandas competidoras. Incluso se paga para usar al Estado en contra de las bandas competidoras. Más aún, el Estado trabaja en ocasiones para los narcos: no sólo no los persigue, sino que les da protección.

Con la *protección* sucede lo mismo que con la corrupción, a saber, que puede entenderse como su manifestación más conocida –en este caso, la presencia de agentes policiales en labores de vigilancia o choque armado al servicio de traficantes–, o como rasgo general; así lo plantea Resa cuando la define como “venta de protección privada”, privada porque quienes la brindan lo hacen a título personal al margen de la legalidad que representan: “Las empresas especializadas en este servicio que viven en el interior del sector público han proporcionado a la industria de las drogas, a cambio de un precio, una serie de servicios específicos que son de capital importancia para determinar el éxito o fracaso de un intermediario concreto de drogas” [2005: 1055]. Así, los demás elementos que señalaba Chabat constituirían aspectos concretos de este particular mecanismo de corrupción, que se materializa en dos *servicios* principales, la transmisión de información y el ejercicio de la violencia [Resa, *Ibíd*: 1059]. La primera tiene por fin “evitar la intromisión del aparato estatal en las actividades de los empresarios de drogas” [*Ibíd.*: 1055-6], avisándose al cliente de operativos y planes policiales, delaciones, etc.; la segunda exhibe una jerarquía inversa, pues, más allá de la participación de policías en acciones armadas junto a los traficantes amigos, consiste sobre todo en la represión selectiva, i. e., en practicar incautaciones y arrestos arbitrarios en beneficio de los protegidos y detrimento de los contrarios.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Resa dedica un capítulo de su colosal obra [2005: 811-1035] al análisis económico de este fenómeno, resumido en unas conclusiones [1055-64] donde, junto al detalle de la mecánica, observa que la protección se da en todos los países, pero en la mayoría sus gestores ocupan puestos bajos en la Administración, mientras que en México son altos cargos; que la práctica es monopolística del lado de la oferta, mas no del de la demanda, protegiéndose a varios clientes; que ejercer tal monopolio requiere información, obtenida tanto mediante una red de informantes como a través de la tortura, que no es “una forma precaria de realizar las tareas propias de los organismos de seguridad pública, sino que forma parte de la estrategia comercial de los empresarios de protección privada para la obtención rápida de información”; que, a pesar de la situación de monopolio, existe fuerte competencia para acceder a los cargos que lo garantizan, y para ejercer una violencia publicitaria y disuasoria, aunque, a diferencia de en las empresas de traficantes, hay pactos reglados próximos a la forma del cártel, al menos en ciertos momentos; que el sistema tiende al largo plazo y la estabilidad, siendo la extorsión nociva para el mercado; y un largo e interesante etcétera.

El sistema de protección, con ser peculiar, no convierte a México en un *narcoestado*, como vienen propagando desde los años setenta las agencias de seguridad y los políticos encargados del asunto en EE.UU., y casi desde principios del siglo XX los medios de comunicación de ambos países<sup>51</sup>. Si el modelo se distingue por la represión arbitraria, ésta caracteriza asimismo la política prohibicionista de EE.UU.: En el plano internacional, se antepone la represión de la oferta exterior a la de la demanda doméstica, al tiempo que se protege el comercio de drogas producidas por las farmacéuticas occidentales, ambivalencia ciertamente arbitraria. En la política bilateral con México, si, de acuerdo con Astorga [2003: 355-6],

los traficantes incluidos en las listas negras de EE.UU. y los archivos de las autoridades de México no vivían en la clandestinidad, era fácil encontrarlos, puesto que no se ocultaban. Algunos ocupaban o habían ocupado puestos de autoridad o eran miembros distinguidos de la comunidad local. Otros respondían al perfil más clásico del criminal [...] Estos eran los candidatos naturales y preferidos a ser objeto de investigación [...] A mayor jerarquía e importancia política y social, menor la probabilidad de ser capturado, o simplemente señalado [...] Era el caso de algunos gobernadores y jefes policíacos, de traficantes con fuerte protección política, de políticos cercanos al presidente y de grandes agricultores innombrables.

y dado que la coerción en México se dictaba desde EE.UU., o, al menos, su práctica y resultados eran de sobra conocidos por sus agentes, es obvio que

---

<sup>51</sup> En *El siglo de las drogas* [2005] Astorga traza la historia del narcotráfico en el país en el siglo XX según la prensa, o con su versión a modo de contraste, mostrando que sigue el dictado de los medios estadounidenses y la propaganda de ambos gobiernos, lo cual se manifiesta en la insistencia moralista en la malignidad de las drogas y en las acusaciones de corrupción a políticos y policías, que generan “un panorama de ocultamiento, de invención y de múltiples episodios sin continuidad ni explicación confiable”, pues “las acusaciones [son] tal vez verdaderas o falsas, pero raras veces comprobadas o desmentidas” [2005: 14]. Por su parte, Resa afirma que los medios “han tenido hasta tiempos muy recientes una fuerte dependencia económica del gobierno”, lo que ha suscitado que su única fuente sea la oficial; “en esta cultura de reciprocidad, la visión de los funcionarios públicos, algunos participantes activos en la industria, con su particular interés por esconder algunas historias y ensalzar otras, es la preponderante”; así, las “denuncias acerca de la participación de algunos actores públicos en el mercado de drogas son las más de las veces versiones interesadas de opositores a sus protagonistas y, con frecuencia, simples fantasías de los periodistas”, tendencia reforzada por “el hecho de que los políticos en México no presenten demandas contra los medios por difamación” y por el “rédito personal y empresarial en la invención de historias” [2005: 108-9]. Excepciones notables son los semanarios *Proceso* (D.F.) y *Zeta* (Tijuana), que ejercen un riguroso periodismo de investigación; prueba de ello es que los fundadores de *Zeta*, H. Félix y J. Blancornelas, fueron respectivamente asesinado (el corrido “El Gato Félix”, de E. Franco, narra su muerte y lo homenaja) y tiroteado por sus molestos artículos sobre el narcotráfico y la corrupción; Blancornelas publicó además una monografía [2002] sobre el cártel de Tijuana de los hermanos Arellano Félix, obra de referencia para conocer la organización y los entresijos del narco en el noroeste de México.

ha existido una anuencia de Washington con el *modelo mexicano*, a cambio de la cual ha obtenido unas leyes y una propaganda oficial gemelas, así como el permiso de injerencia directa sobre el terreno; más aún, a pesar del recrudecimiento de la *guerra* desde los setenta, es bien sabido que casi todos los capos de los ochenta y noventa han tenido propiedades e incluso residido temporadas en EE.UU., como acredita Blancornelas respecto a los hermanos Arellano Félix y sus lugartenientes [2002: 208-12, 305, 315], p. e., y que, en contradicción con el conocimiento que exhibe la DEA sobre la infraestructura y movimientos de las bandas, ningún narco mexicano prominente ha sido detenido en territorio estadounidense. A escala interna, aparte de los muchos casos de corrupción y participación de agentes fronterizos y policías en el tráfico, escasamente aireados por la prensa y discretamente castigados por las autoridades, el énfasis en la represión del consumo y el comercio menor llega al extremo de que no se conozca a los capos del país<sup>52</sup>, y de que se ignore la producción propia, como ilustra Fernández Menéndez [2005: 25]:

Resulta asombroso que la oficina para el control de drogas de la Casa Blanca apenas el año pasado haya “descubierto” que los narcotraficantes mexicanos están presentes en la producción de drogas dentro de Estados Unidos. Y es asombroso porque, desde hace ya varios años, la mitad de la marihuana que se consume en Estados Unidos se produce dentro del país, [...] buena parte de los parques nacionales están siendo utilizados para producir marihuana a gran escala [...] El jefe de la oficina antidrogas de la Casa Blanca y exdirector de la DEA, John Walters, dijo que esa producción se daba en áreas remotas, protegidas en forma casi militar por grupos de narcotraficantes, pero el hecho es que están presentes en lugares mucho más accesibles y con mucha menor protección de la que dicen las autoridades estadounidenses. ¿Por qué no existe una labor de erradicación como la que se realiza, por ejemplo, en México o Colombia? Por dos razones: el gobierno no tiene una fuerza militar destinada para esa labor, y tampoco parece decidido a utilizar la Guardia Nacional [...] Además, los gobiernos locales y los poderosos grupos ecologistas se niegan a que se utilicen los mismos desfoliantes, como el *paraquat*, que el gobierno proporciona a países como México o Colombia para realizar ese trabajo: los consideran altamente tóxicos, dañinos para el medio ambiente e incluso peligrosos para los potenciales consumidores de la droga allí producida.

---

<sup>52</sup> Fernández Menéndez afirma [2005: 26]: “No faltan nombres, aunque para la opinión pública sean desconocidos, sobre los principales capos de muchos de esos cárteles que funcionan dentro de EE.UU. La justicia estadounidense tiene una lista de unos 300 jefes de esas redes, pero la mayoría están prófugos. Su ‘contenido étnico’ es discutible: un tercio son estadounidenses y anglosajones, y la enorme mayoría está en libertad”.



La arbitrariedad protectora es también llamativa, como se apuntó, en la casi nula represión del lavado de dinero, al imponerse sanciones mínimas a las instituciones financieras a pesar de la relevancia de este proceso para el sostenimiento del negocio. En fin, y aunque no se trate de protección estricta, el sistema de *lobby*, i. e., el pago de agentes privados a políticos para que legislen a su favor, implica la parcialidad de la Administración y beneficia a asociaciones o empresas legales pero en ocasiones vinculadas a mercados ilegales, caso manifiesto del sector armamentístico, que se lucra con la guerra contra las drogas fomentada por el Gobierno no sólo vendiéndole armas legalmente, sino también ilegalmente a su enemigo<sup>53</sup>.

Todo ello no hace menos corrupto el modelo mexicano de las relaciones entre Estado y narcotráfico, pues, por mucha falsedad que pueda existir en las acusaciones periodísticas y de la DEA, es innegable que las más altas autoridades políticas y policiales, incluso las especializadas en combatir el narcotráfico, han tenido entre sus filas protectores del mismo<sup>54</sup>; lo discutible es que resulte más corrupto que el estadounidense y, es preciso insistir, que el Estado mexicano esté en manos del narco, como pretende la producción simbólica que ha exagerado su penetración en el sistema hasta extremos que Chabat rebate certeramente [2005: 15-6]:

Es falso que el narco busque la desaparición del Estado. Incluso es falso que prefiera un tipo de régimen. Pero sí prefiere un gobierno estable [...] un gobierno eficiente que es discretamente corrompido es mucho más útil al narco [...] Un gobierno abiertamente vinculado con él resulta disfuncional, pues atrae la atención de la opinión pública y la presión internacional. [...] Un aspecto de la narcocorrupción que ocupa con frecuencia las primeras planas de los periódicos es el dinero ilícito en las campañas políticas. [...] es difícil de probar por la sencilla razón de que un dólar producto del narcotráfico es igual a uno producto de un negocio legítimo. Pero hay casos. Algunos, como el de la campaña del ex presidente colombiano Ernesto

---

<sup>53</sup> Para una síntesis crítica de este aspecto, véase Lumpe [1997]. Para una muestra de su tratamiento oficialista, véase Goodman y Marizco [2010].

<sup>54</sup> La nómina citada de Astorga (gobernadores, jefes de policía, etc.) se completa con delegados de la Procuraduría General en los Estados, cuando no con algún Procurador General, y con más de un jefe militar de la lucha antidrogas, cuyos nombres y casos no se incluyen por motivos de extensión y temor a secundar difamaciones, si bien los mencionados en los textos del *corpus* se abordan en los comentarios. Lo mismo vale para los presidentes, pues, aunque no exista prueba de conexión directa ni se trate de protección estricta o de pertenencia al negocio, sino de arreglos en la tradición de padrinazgo político apuntada, no es casual que el cambio de partido gobernante en 2000 haya suscitado, primero, el hostigamiento a ciertas bandas y la captura de sus líderes, con el consiguiente ascenso de otras, y después la decisión de una guerra total sin acuerdos aparentes.

Samper, salen a la luz pública. La mayoría no. Sin embargo, ¿cuál es el propósito de estos apoyos? Obviamente tener influencia, comprar protección [...] No es más que eso. Al narcotráfico no le interesa comprar “todo” el Estado. No le interesa definir las políticas públicas. [...] Los narcotraficantes no quieren el poder político. No lo necesitan. No tienen proyecto político. Quieren solamente un Estado que los deje operar, que los proteja, que trabaje para ellos.

La idea de que el narcotráfico permea por completo las instituciones del Estado mexicano se complementa con otras dos para formar el complejo propagandístico según el cual el fenómeno representa una amenaza para la seguridad nacional, i. e., para la sociedad toda y el mismo Estado. La primera es aquella que vincula el narcotráfico con los índices de violencia en el país, que Resa desmiente [2005a: 6-7]:

La teoría más aceptada dice que los mercados de las drogas son proclives al ejercicio de la violencia por tres tipos de causas. La primera sería la farmacológica, referida a la permisividad a la violencia contra terceros que genera el consumo de drogas. La segunda sería la violencia compulsiva, unida al deseo inmediato de obtener financiación para un consumo caro. Dados los bajos niveles de consumo y precio de las drogas en México, existen escasos incentivos para que se produzcan actos de violencia bajo estas premisas. El último tipo [...] es de naturaleza económica. La ilegalidad libera a los empresarios de drogas de costes fiscales y otros gastos anexos, pero a cambio impugna la posibilidad del recurso a la seguridad pública para garantizar los derechos de propiedad y el cumplimiento cabal de los contratos. Están desprotegidos frente a estafas y robos. La violencia aparece entonces como el sustitutivo más económico de un tercero imparcial que ayude a resolver disputas comerciales [...] El prestigio adquirido en la utilización de métodos brutales contra estafadores, defraudadores y ladrones ayuda a inhibir estos comportamientos en potenciales clientes y proveedores. Pero, más allá de la causalidad que establezca la teoría, el hecho cierto es que no existe ninguna correlación ni regresión que haga depender la violencia en México de la industria de las drogas con más intensidad que otros muchos factores [...] De hecho, las tasas de homicidio y la mayor o menor presencia de la industria de las drogas correlacionan bastante mal, ya sea en el ámbito estatal o municipal. Entre los estados con mayor incidencia del ejercicio de la violencia letal se encuentran algunos donde la actividad de la industria de las drogas es escasa o inexistente, tales como Chiapas o México. En otros casos, la propensión a matarse por encima de la media es bastante anterior a la presencia de las drogas, como es el caso de Guerrero o Oaxaca. Por el contrario, estados como Durango o Baja California, con su extenso acervo en materia de drogas, figuran en los últimos lugares.

Mas elocuente aún es la evolución de la tasa nacional de homicidios por cada 100.000 habitantes entre 1985 y 2003, periodo álgido del tráfico en México, que, refiere Resa [Ibíd.], pasa de 19,7 ese primer año, alcanzando su cota en

1986 (20,7), a 9,6 el último, lo que supone un descenso que llega al 50% en el periodo. El infundio del indiscutido vínculo entre el narcotráfico y el aumento de la violencia, además de a la propaganda gubernamental, debe mucho, según se dijo también con Resa, a la visión exagerada de los medios y la industria cultural, siempre dispuestos a explotar el aura de la mafia, y recuérdese que, en opinión del estudioso, ha resultado útil a los traficantes a efectos de reputación temible y disuasoria. Pero el mito no sólo deforma la realidad, sino que impide una comprensión cabal del funcionamiento del fenómeno, ya que, a pesar de su utilidad relativa para resolver conflictos, “el ejercicio de la violencia tiende a ser contraproducente para los fines comerciales” [Resa, 2005: 1047], pues, como afirma Chabat, “si la violencia se sale de control y deja de ser recurso de última instancia para volverse el mecanismo cotidiano de relación con el Estado y otros grupos, las presiones de la opinión pública interna y externa aumentan demasiado”, generando una visibilidad perjudicial [2005: 17]. Ello no significa que la violencia disuasoria o retributiva no abunde en el contexto del narcotráfico; simplemente, responde a razones terroristas pragmáticas antes que al natural sanguinario de sus actores, y está sujeta a límites dentro de la lógica que rige el negocio. De otra parte, importa distinguir entre su ejercicio en este marco profesional y las prácticas callejeras, que obedecen mayoritariamente, una vez más, a las condiciones impuestas por la prohibición, en particular a la abundancia y accesibilidad de las armas de fuego –que produce y exporta EE.UU.– y a la ilegalidad en sí misma, que atrae a las filas del narco a individuos marginales procedentes de entornos conflictivos; combinados ambos factores, y sumado a ellos el hecho de que, por su falta de formación, tales individuos son propensos a reproducir el mito del forajido terrible que explotan los medios, la violencia cotidiana se hace tan inevitable como la manipulación de su enfoque por parte de esos mismos medios<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Como a la protección, Resa dedica un vasto capítulo de su estudio [2005: 495-808; 1041-54 –conclusiones] a las “empresas de comercialización de drogas ilegales en México”, que contiene numerosos apuntes relevantes para conocer la mecánica real del narcotráfico, entre los que destaca de nuevo la importancia de la información, que es la clave para: Acceder al *negocio*, ya que nadie se aventura a producir o importar drogas para exportarlas si no tiene de antemano comprador, conocimiento difícil en un entorno delictivo de opacidad informativa; Su funcionamiento, pues los traficantes, intermediarios entre productores y consumidores, manejan la información procedente de unos y otros, posibilitando las transacciones; Y para

El segundo bulo difundido para hacer del narcotráfico el mayor problema y amenaza para el país, ligado al de su fuerza corruptora, es el de su poderío económico, que ya se desmintió de la mano de Resa a propósito del volumen global de ganancias falsamente estimadas por la prensa, la ONU y EE.UU., y que se reproduce en México. El economista [2003, 2005: 123-403], tras una revisión crítica exhaustiva de los cálculos del tamaño del mercado de drogas ilegales en México entre 1961 y 2000, donde evidencia la pobreza de las fuentes y la falta de metodologías mínimamente rigurosas en todos ellos, y tras elaborar la suya propia<sup>56</sup>, refuta la idea de que el mercado de las drogas esté en permanente expansión, pues presenta altibajos en función de la demanda estadounidense de las distintas sustancias y los competidores de otros países, y hace hincapié en la modesta contribución del narcotráfico al PIB de México, que no alcanza nunca el 3% del mismo, ni siquiera en el periodo más boyante de los años ochenta y noventa, lo que implica su inferioridad, por ejemplo, respecto a la contribución del petróleo a la riqueza del país, con el que se suele comparar de modo hiperbólico para agrandar el problema, y más todavía respecto al conjunto de las exportaciones legales<sup>57</sup>.

---

su fisonomía y dimensiones, porque las dificultades de intercambio informativo exigen una estrecha convivencia entre los miembros de la industria, razón por la cual las fiestas son fundamentales, no respondiendo a la ostentación ni al exceso sino a la necesidad de generar el intangible de la confianza interpersonal (que, precisamente, se prefiere a la violencia para la resolución de conflictos), y razón también del carácter local y a menudo familiar de las organizaciones de traficantes, así como de su reducido tamaño, que no suele exceder los 30 miembros para evitar fugas de información; en términos logísticos, esto supone que las bandas emplean personal sólo en los ámbitos de la información, la reputación y el trato con los clientes, externalizando el resto de las tareas, en particular la producción y la protección; y al margen del lenguaje económico especializado, significa que los traficantes no son ni agricultores ni policías o políticos, sino intermediarios entre los primeros y los clientes y socios puntuales de algunos de los últimos.

<sup>56</sup> Resa advierte de que la poca información fehaciente, debida a la ilegalidad y los cálculos interesados de las autoridades, hace a lo sumo orientativas las más rigurosas estimaciones. Por lo demás, dado que los datos oficiales en México presentan escasa fiabilidad y precisión, el cálculo del valor de las exportaciones mexicanas debe basarse en los estadounidenses de incautaciones y consumo, sobre todo en los últimos por prestarse menos a manipulaciones; a partir de ahí, es preciso estimar la participación mexicana en las cifras totales de EE.UU., método que sigue no sólo Resa, sino la mayoría de los investigadores, como el citado Ruiz-Cabañas [1989], de entre los someramente consultados.

<sup>57</sup> De hecho, Resa sostiene que el narcotráfico en México ha prosperado por su vecindad privilegiada con EE.UU., y no por una particular eficacia: "Los industriales mexicanos de las drogas han aprovechado la ventaja situacional de estar junto al principal mercado de consumo del mundo. Esta circunstancia tan favorable ha inhibido una dinámica propia y más propositiva de generación de competitividad en un mercado global, una pasividad que se encuentra en las antípodas de la gran capacidad de innovación de sus homólogos colombianos" [2005: 1040].

Si esta revisión a la baja permite calificar de fantasías las afirmaciones de que la economía mexicana depende en gran medida de la riqueza generada por el narco, que ésta es crucial para el saldo positivo de su balanza comercial, que con ella podría cancelarse la deuda externa, etc., téngase presente que las cifras menguadas que aporta Resa están todavía lejos de su valor real para la economía mexicana, considerando el dato citado de la Oficina antidrogas de la Casa Blanca de que sólo el 10% de los ingresos obtenidos retornan desde EE.UU. a los países exportadores. Ahora bien, si tal retorno es insuficiente para aceptar que el narcotráfico goce de un vigor financiero equiparable al del propio Estado, resulta indudable que sus ganancias alcanzan para revitalizar las maltrechas economías rurales de las zonas de producción –de donde proceden también los traficantes–, no por la producción misma sino por la derrama de dinero que deja en múltiples sectores, y que beneficia asimismo a una legión de políticos, funcionarios, policías y militares, lo cual explica la empatía de las clases populares y la connivencia de buena parte de las autoridades.

En suma, antes de exponer los principales hechos en la historia reciente del narcotráfico en México y presentar a sus principales figuras, importa tener muy presente, además de su origen y contexto largamente desbrozado, que los traficantes no han tenido nunca poder para corromper el Estado ni para disputarle el monopolio de la violencia, prevaleciendo más bien un sistema de entendimiento oficioso con múltiples matices, tolerado por EE.UU., y que no se trata de personajes malignos ni excepcionales empresarios, sino más bien de notables o modestos delincuentes que han sabido aprovechar las circunstancias para prosperar con el peligroso y lucrativo negocio generado por la combinación de demanda y prohibición estadounidenses.

#### **1.1.2.7. Breve historia del narcotráfico mexicano (desde 1970)**

Como se anticipó, a pesar de la ferocidad prohibitiva estadounidense, especialmente aguda en los años cincuenta, o justamente por ello, a lo largo de los sesenta se produce un espectacular aumento del consumo de drogas ilegales en EE.UU., en particular de marihuana y fármacos alucinógenos. Si éstos, de fácil producción en cualquier lugar, no repercuten en el tráfico

internacional, la marihuana se hace protagonista del mismo, al no existir previamente tradición de consumo en EE.UU. fuera de las minorías raciales, sobre todo la mexicana, y por tanto producción local. Así, “la marihuana mexicana se mantuvo estable en alrededor del 90% de las importaciones estadounidenses a lo largo de los sesenta y principios de los setenta. En los últimos años de esa década se redujo abruptamente la participación [...] hasta niveles por debajo del 10% en los primeros años de los ochenta. Desde entonces se recuperó, hasta que a finales de esa década ya se habían alcanzado de nuevo cotas cercanas al 90% del total de las importaciones estadounidenses [...] Los años noventa han sido de casi constante descenso” [Resa, 2003: 82-3], situándose dicha participación en el 56% en el 2.000, tendencia que ha continuado en el primer decenio del siglo XXI<sup>58</sup>. Pero estas cifras cobran sólo sentido considerando también el volumen total: “esta evolución se traduce en que, entre 1961 y 1974, las exportaciones mexicanas de marihuana a EE.UU. pasaron de una cantidad inapreciable hasta las 850 toneladas métricas”, y, tras el descenso, cuando “en apenas un lustro se pasa a niveles por debajo de las 200 toneladas métricas anuales”, la rápida recuperación hace que “en la segunda parte de los ochenta las exportaciones superen por primera vez en la historia las mil toneladas métricas” [Resa, *Ibíd.*]; dicho de otro modo, que en los sesenta México sea el mayor proveedor resulta irrelevante por las escasas cantidades traficadas, mientras que en los años setenta conlleva la aparición de las redes que más adelante exportarán también el opio-heroina y la cocaína, configurando los célebres *cárteles* contra los que se libran las guerras que canta el corrido.

El peso de la heroína procedente de México en EE.UU. pasa sólo del 12% del total en 1961 al 18% en 1972, año en que Turquía, principal productor del

---

<sup>58</sup> Resa [*Ibíd.*] atribuye la caída desde mediados de los setenta al temor de los consumidores a la contaminación de cosechas por la erradicación mediante fumigaciones, como hace Ruiz-Cabañas [1989: 48] desde la perspectiva oficial, al hablar del “aumento de los esfuerzos prohibitivos y el refuerzo de unas campañas de erradicación que siguen en vigor hasta hoy” sin reparar en los daños para los consumidores y la naturaleza. La mengua del suministro mexicano, dice el mismo Ruiz-Cabañas, la cubre el colombiano, que en ese periodo supone en torno al 75% del consumo en EE.UU., al que se suman proveedores caribeños como Jamaica y Belize. En cambio, el descenso desde los noventa obedece a la producción propia estadounidense, que alcanza a principios de siglo el 50% de la marihuana disponible en el país, como se dijo citando a Fernández Menéndez y señalan también Resa y Ruiz-Cabañas. Para una tabla con las cifras anuales de los principales conceptos (marihuana disponible, aportación mexicana, incautaciones, precios, etc.) de 1961 a 2000, véase Resa, 2003: 93-4.

opio que la mafia corso-marsellesa envía a EE.UU. convertido en heroína a través de la italiana, prohíbe su cultivo y exportación, lo cual, sumado a la remisión del tráfico desde Asia oriental organizado por la CIA y el ejército en el marco de la Guerra del Vietnam, por la progresiva retirada desde 1968<sup>59</sup>, brinda la oportunidad de diversificar el negocio a los traficantes mexicanos de marihuana, que se salda con el hecho de que, en 1977, el 79% de la heroína consumida procediera de México. Aunque esta situación remitirá merced a las campañas de erradicación y el auge de nuevos competidores tanto del sureste asiático como del Oriente Medio, en los ochenta la media anual de participación mexicana en el mercado supera el tercio, y luego hasta 2000 se sitúa en un promedio del 30% aproximado. Como sucede con la marihuana, el volumen total del comercio es un dato revelador, porque la década dorada de exportación mexicana, los setenta, coincide con la de mayor consumo en EE.UU.; dado que esto se repetirá en los ochenta y noventa con la cocaína, se confirma la tesis de Resa mencionada de que los traficantes mexicanos, antes que audaces empresarios y pistoleros, son hábiles oportunistas que medran en función de la demanda y vecindad con EE.UU.

La respuesta estadounidense al crecimiento del tráfico desde México para suplir su propia demanda creciente de marihuana y heroína tiene lugar bajo la presidencia de R. Nixon (1968-73), que lanza la Operación Intercepción en

---

<sup>59</sup> La historia del tráfico de heroína a EE.UU. es ejemplar de la cara oculta de la Prohibición estadounidense, no, como en el caso de la marihuana, en su vertiente de falsa propaganda acientífica y moralista para lograr una prohibición al servicio de ciertos intereses económicos privados, sino en otra aún más oscura: la de la utilización por la CIA y el ejército del tráfico de drogas prohibidas como instrumento de política internacional. La mafia italiana liderada por S. *Lucky* Luciano, tras perder su mayor fuente de ingresos con el fin de la *Ley Seca* en 1933, estableció una red de tráfico internacional de heroína en colaboración con la mafia corso-marsellesa, que manejaba el opio turco, y con los traficantes chinos amparados por Chiang Kai-Shek; en 1942, los servicios secretos recurren a Luciano para preparar el desembarco de Sicilia, ignorando a cambio sus redes de importación de heroína; acabada la guerra mundial, el vínculo persiste por el interés de EE.UU. en utilizar a los sindicatos mafiosos controlados por los socios de Luciano en la contención de los movimientos obreros del sur de Europa y, sobre todo, en dar apoyo a los contrarrevolucionarios chinos opuestos a Mao Zedong, que se financiaban con el opio traficado por Luciano, llegando la CIA a operar dos compañías de transporte aéreo de la heroína con sedes en Taiwán y Bangkok. La práctica se reproduce en la Guerra de Vietnam, financiándose a los anticomunistas del mismo modo, ya sin mediación de la mafia. A diferencia del caso de la marihuana, donde, más allá de las burdas campañas de Hearst y Anslinger no existen pruebas materiales, se trata aquí de hechos probados en documentos secretos oficiales desclasificados y declaraciones y publicaciones de ex agentes de la CIA y militares (para una síntesis documentada, véase Escohotado, 1989, II, 356-61). Igualmente probada es la reproducción de esta política en los ochenta bajo la presidencia de Reagan, cuando se financia la contrainsurgencia centroamericana con el tráfico de cocaína.

1969, consistente en extremar los registros a cada vehículo en la frontera y que supuso el práctico cierre de la misma, con el consiguiente perjuicio para los exportadores mexicanos –de productos legales–, lo cual, unido a los frecuentes tratos vejatorios en los registros, suscitó una oleada de protestas de comerciantes, gobernadores y alcaldes de ciudades fronterizas que trascendió a la diplomacia y situó las relaciones bilaterales en horas bajas tras el clima de cooperación sostenido durante decenios; esta política de confrontación no sólo recibió duras críticas del lado mexicano, sino también de políticos y muchos medios estadounidenses, siendo ilustrativo al respecto el editorial del *New York Times* del 10 de octubre de 1969, que “calificaba la Operación Intercepción como ‘una torpeza política mayúscula’, decía que ‘el pobre capital político’ de Nixon en América Latina se había reducido aún más, [y] señalaba que la detención del tráfico en 31 puntos fronterizos era ‘otro ejemplo de la disposición de Washington para encarar una necesidad política doméstica sin consideración al efecto en sus vecinos del hemisferio’” [Astorga, 2003: 349-50]<sup>60</sup>. Aunque la torpeza de la apuesta resulte discutible, pues su fin evidente no era requisar grandes cantidades de droga en la frontera sino presionar a México para que llevase a cabo la política de represión del tráfico y erradicación de cultivos dictada por Washington, sus efectos sí fueron contraproducentes, porque, más allá del malestar generado en las relaciones bilaterales, que perjudicó la cooperación intergubernamental en la materia, provocó una reacción nacionalista en la opinión pública mexicana que marcaría desde entonces la percepción de la guerra contra las drogas estadounidense en clave de atropello de la potencia, percepción que se traslada a la producción simbólica popular donde el corrido ocupará un lugar prominente desde los años setenta, en la que los traficantes

---

<sup>60</sup> Astorga [Ibíd.: 346-51] ofrece un incisivo análisis de la operación, afirmando que “fue una decisión unilateral, desesperada, de presión política a México ante la fuerte y aparentemente inesperada demanda de drogas en el mercado estadounidense, la rápida y eficaz respuesta de los productores mexicanos y de otros países, la evidente incapacidad de los gobiernos de México y EE.UU. para controlar la parte del negocio que afectaba con mayor fuerza a cada uno de ellos, y una falta de visión y de voluntad para la autocrítica y para modificar la lógica prohibicionista de la política sobre las drogas ilícitas” [Ibíd.: 348]. Además, es de notar que Nixon, antes de erigirse en el presidente campeón de la guerra contra las drogas, había sido uno de los congresistas asistentes de McCarthy en el inquisitorial Comité de Actividades Antiamericanas, así como abogado de M. Lansky, gerente de la mafia italiana, mano derecha de *Lucky* Luciano desde los años treinta.



representarán sin matices la insurgencia nacional y otros rasgos del carácter patrio exaltados en el marco del conflicto intercultural, o bien la pureza de esos rasgos en clave interna y escala regional frente al Gobierno central y sus agentes, marcados por el servilismo a EE.UU.

Precisamente, la manifestación más palpable del servilismo se encuentra en la Operación Cóndor (1977-8), el primer hito de la historia reciente del narcotráfico en México<sup>61</sup>, que consistió en una brutal ofensiva del ejército en el noreste del estado de Sinaloa, región limítrofe con los de Chihuahua y Durango llamada el *triángulo dorado* por concentrarse allí el grueso de los cultivos de adormidera y cáñamo, con asesoramiento y financiación de la DEA; durante casi dos años, unos 10.000 soldados acometieron incursiones en la zona arrasando indiscriminadamente todo cultivo (con apoyo de fuerzas aéreas que arrojaban gases exfoliantes) y deteniendo arbitrariamente a miles de pequeños campesinos que fueron interrogados y a menudo torturados en un operativo militar cuasibélico que no se ha repetido en sus dimensiones y formas<sup>62</sup> hasta la guerra total declarada por el presidente F. Calderón desde 2006, la cual, aún así, no ha ido acompañada de la destrucción con agentes químicos a tal extremo, tratándose principalmente de la ocupación militar de zonas rurales, pueblos y ciudades. La operación tuvo efectos catastróficos en la sociedad civil, habiéndose estimado el éxodo de campesinos desde la zona devastada en unos 100.000, que inundaron los barrios marginales de las ciudades sinaloenses, y el abandono de pueblos en más de 2.000 [Wald, 2001: 59]. Sin embargo, aparte de las declaraciones triunfalistas de políticos y militares anunciando el fin del narcotráfico, y de que, como se ha anotado, las exportaciones mexicanas se resintieron por el temor de los consumidores estadounidenses a la contaminación del producto, en especial la marihuana, la incidencia real fue casi nula, pues no se detuvo a traficantes de peso ni se tocó la infraestructura –de transporte, financiera, etc.–; es más, la principal consecuencia fue el desplazamiento de los capos a la cercana Guadalajara

---

<sup>61</sup> E inspiradora, en consecuencia, del primer narcocorrido histórico del periodo, “La mafia muere”, de Pepe Cabrera, incluido y analizado en el *corpus*.

<sup>62</sup> Revelador de las formas y espíritu del operativo es el hecho de que su dirección militar correspondiese al general J. Hernández Toledo, “veterano de la masacre de estudiantes en Tlateloco y la toma de universidades como la UNAM, la Nicolaíta en Morelia y la de Sonora en Hermosillo” [Astorga, 2005: 115].

(Jalisco), donde perfeccionaron su organización al desvincularse físicamente de las zonas de producción, se orientaron al tráfico de cocaína (que sólo precisaba ser recibida y exportada con suma movilidad y más ganancias), pudieron blanquear mejor los beneficios en una ciudad de mayor dinamismo financiero, y ampliaron los pactos de protección con autoridades corruptas, en particular agentes de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), todo lo cual supuso la creación del llamado Cártel de Guadalajara, que, cártel o no, fue el primer núcleo poderoso y articulado del narcotráfico mexicano<sup>63</sup>.

Además de constituir el enésimo ejemplo de que la prohibición represiva fortalece el narcotráfico, la operación revela un rasgo notorio en su desarrollo en México, a saber, la mayoritaria procedencia sinaloense de sus actores protagonistas. Si ésta podría atribuirse a la señalada impronta local y casi familiar de los grupos de traficantes por motivos de confianza, sumada a su aparición inicial en las zonas de cultivo, los estados vecinos de Durango, Sonora o Chihuahua comparten esas condiciones propicias, y los dos últimos gozan además de la ventaja de ser fronterizos con EE.UU., sin haber por ello aportado semejante cantidad de líderes al negocio. Así, la hipótesis más plausible parece ser que en Sinaloa se ha dado históricamente una más profunda compenetración entre traficantes y autoridades, ya desde los años cuarenta según ilustra Astorga, y más intensamente a partir de los setenta, lo cual supone una prueba más de que el éxito de los primeros depende en gran medida de la acción de las segundas, por supuesto no sólo en México a pesar de su peculiar modelo, como se ha anotado respecto a EE.UU. en el caso de la heroína. Sea como fuere, salvo en el noreste del país (estados de Tamaulipas y Nuevo León, básicamente) debido a su lejanía del Pacífico, e

---

<sup>63</sup> Aunque no quiera darse pábulo a las muchas notas periodísticas que, sin aportar fuentes, denuncian la participación directa de destacados agentes de la DFS en la construcción del cártel, que habrían avisado a los cabecillas de la inminente Operación Cóndor y diseñado su traslado a Guadalajara, varios investigadores, al ocuparse de la figura de C. Aguilar Garza, director policial de la Operación Cóndor, sugieren lo cierto de las denuncias: Resa lo pone de ejemplo de obtención de información mediante torturas de los empresarios de protección al narcotráfico, señalando que Aguilar se aplicó a tal práctica durante la operación para conocer a fondo su clientela potencial de protegidos [2005: 892], y lo incluye luego entre los nombres destacados que, desde 1982, integraron dentro de la DFS una de las dos estructuras de protección más organizadas que ha habido [Ibíd.: 966]; por su parte, J. Blancornelas, quien lo conoció personalmente en su breve paso por la Delegación de la Procuraduría General de la República (PGR) en Tijuana, refiere datos y episodios de sus conexiones con el narco, que a la postre conducen a su *ejecución* en 1993 [2002: 256-7].

inicialmente en Ciudad Juárez y otros puntos fronterizos de Chihuahua por su tradición casi secular de foco de contrabando, es un hecho que los líderes del narcotráfico desde los años setenta, sobre todo los del seminal *cártel* de Guadalajara de los ochenta y los de los surgidos de éste (Tijuana, Juárez y Sinaloa) y dominantes hasta hoy en diverso grado y momento, proceden sin excepción de Sinaloa. No menos llamativa es la analogía del fenómeno en el corrido contemporáneo, cuyos intérpretes señeros, Los Tigres del Norte y Los Tucanes de Tijuana, son sinaloenses, como también casi la mitad de los principales compositores aquí estudiados, lo que no debe achacarse, como suele hacerse, a vínculos directos entre artistas y traficantes.

Aunque no cabe aquí desplegar la larga lista de nombres de traficantes y organizaciones que han destacado en los últimos decenios en México, sí se hace imprescindible indicar los protagonistas y principales hechos del narco, que constituyen los héroes –o villanos– y temas del corrido estudiado. A tal fin, recuérdese que el conocimiento sobre *capos* y *cárteles* procede de las agencias de seguridad especializadas en combatir el narcotráfico, sobre todo de la DEA estadounidense, o bien de fuentes periodísticas cuyas fuentes son a su vez, casi siempre, dichas agencias, resultando difícil discernir cuánto hay de realidad y cuánto de propaganda o sensacionalismo interesados en las informaciones, y fundándose por ello las aquí ofrecidas en el trabajo del puñado de periodistas e investigadores académicos que han filtrado los datos con cautela rigurosa. Por otra parte, téngase en cuenta que los apuntes consignados ahora se amplían en los comentarios a los textos del *corpus* que hablan de estas figuras y hechos, textos en los que aparecen asimismo otros de menor prominencia que se ilustrarán allí puntualmente.

De los traficantes sinaloenses beneficiados por el punto de inflexión que supone la Operación Cóndor, integrantes del núcleo del primigenio *cártel* de Guadalajara, los más relevantes para las agencias de seguridad y los medios son al menos tres. El principal sería Miguel Ángel Félix Gallardo (Buenavista, Culiacán, 1946), arquetipo del capo en México, pues se inició en la policía judicial de Sinaloa, donde fue escolta del gobernador L. Sánchez Celis, quien fuera padrino de su boda, como Félix lo sería después en la del hijo de Sánchez; con tales contactos y antecedentes profesionales, sumados a una

reconocida capacidad para los negocios y las relaciones sociales, su ascenso desde finales de los sesenta hasta 1989, año de su detención, es el más fulgurante y sólido, y su figura la que mayores elogios ha recibido incluso de los periodistas de investigación más serios; Blancornelas afirma que “jamás un narcotraficante en México tuvo tanto poder y mando” ni hubo “en la historia mexicana del narcotráfico alguien como él para operar”, porque “era hombre de palabra, de trato antes que de disparos”, y discreto, que “desparramó silenciosamente billetes entre los policías de todas las escalas” y, “si ya tenía controladas a las policías, mejor sería a los ministerios públicos o jueces”, práctica que alternó con la batalla en el terreno legal, llegando a “tener los mejores abogados del país” [2002: 53], a todo lo cual se añade la hábil diversificación de las ganancias mediante la titularidad de múltiples empresas, habiendo sido incluso consejero de banca. Acaso debido a su discreción y habilidades políticas y comerciales, virtudes ajenas a la valentía y violencia puras de los héroes del corrido, Félix no protagoniza ninguno de los incluidos en el *corpus*, ni ningún otro hasta donde sé<sup>64</sup>, lo que contrasta con su prevalencia en el discurso oficial y periodístico, como acaba de verse, donde se le tiene por el gran líder de los años ochenta, al extremo de que los *cárteles* dominantes de los noventa suelen considerarse obra suya, en el entendido de que habría organizado desde la prisión un cónclave –en 1989– y repartido las distintas *plazas* del país –salvo las del noreste– entre los miembros de la familia sinaloense<sup>65</sup>. Sin embargo, hay quien señala a

---

<sup>64</sup> Si bien el célebre corrido “Jefe de jefes” (T. Bello), autorretrato de un capo en abstracto, se ha creído por doquier dedicado a él, aunque el compositor lo haya desmentido y el mismo Félix Gallardo haya expresado, refiere un hijo suyo, gratitud ante estos homenajes pero desvinculándose al tiempo de la imagen ofrecida y declarando incluso no escuchar ni gustar del corrido. El dato se halla en la entrevista que D. Osorno [2009] hizo al traficante en prisión, consistente de hecho en apuntes que redacta para el periodista ante la imposibilidad de entrevistarse, y que, en contra del escaso valor que Resa atribuía a estas declaraciones, relata los pormenores de su detención y, sobre todo, refleja nítidamente el trasfondo político y las estrechas relaciones de Félix con las autoridades políticas y policiales.

<sup>65</sup> Tanto Blancornelas [2002: 52-55] como R. Ravelo [2005: 95-6] ofrecen detalles sobre la reunión en Acapulco e identifican a los partícipes del famoso reparto, sin señalar fuentes. En la nómina están cuantos liderarán el negocio en los noventa y otros varios personajes, la mayoría héroes de corridos a quienes se aludirá en los comentarios. La jerarquía establecida en la información oficial y periodística depende mucho del grado de violencia y acciones espectaculares atribuidos a cada personaje, lo cual no guarda necesariamente relación con su importancia real. Huelga además recordar que los datos son a menudo erróneos o imposibles de verificar; p. e., es común la afirmación de que Félix Gallardo era tío de los hermanos Arellano Félix, lo cual desmiente el primero en su diario-entrevista con precisa firmeza, esbozando su árbol genealógico y el de los Arellano a modo de prueba.

Ernesto Fonseca Carrillo, *Don Neto* (Badiraguato, 1942), como el verdadero *padrino* de esa familia seminal, tal vez por su mayor edad y por tratarse de uno de “los viejos capos formados desde abajo, es decir, desde el control de la siembra de drogas hasta su comercialización”, y que “tenía amplio dominio sobre los territorios más fértiles para el cultivo” [Ravelo, 2005: 91]; pero dado que la identificación de una estructura más organizada en torno a un llamado *cártel* responde precisamente al alejamiento de los capos de la zona de producción, y su creciente fortaleza al tráfico de cocaína, desvinculado del cultivo y centrado en la logística del transporte a través de una red de contactos internacionales, parece lógico presumir que, sin perjuicio de la mayor y más antigua jerarquía de Fonseca en los setenta, Félix Gallardo fuera en efecto el cerebro organizativo y el líder modernizador del negocio ya desde finales de esa década<sup>66</sup>. El último integrante de la terna es Rafael Caro Quintero (La Noria –Badiraguato–, 1954), a quien por la edad y los datos conocidos de su actividad no cabe atribuir el liderazgo del grupo, lo cual se ha hecho empero en ocasiones debido a una celebridad muy superior a la de sus pares, fundada, primero, en el haber sido señalado por EE.UU. como principal responsable del asesinato de un agente encubierto de la DEA que daría lugar al crucial Caso Camarena, y a raíz de éste, en las circunstancias que rodearon su captura en Costa Rica por la policía del país y la DEA, donde se encontraba además con una conocida heredera de la alta sociedad de Guadalajara, quien, frente a las afirmaciones de que había sido raptada, declaró encontrarse allí por voluntad propia y amor al traficante; si a estos ingredientes de leyenda (caída espectacular del héroe, dimensión de conflicto intercultural con EE.UU., historia amorosa) se suma el hecho de que el Caso Camarena surge del hallazgo en un rancho de Chihuahua propiedad de Caro

---

<sup>66</sup> De hecho, Ravelo [Ibíd.] plantea con acierto la comparación en términos de modelos de gestión: “Veterano del oficio, su formación, heredada a los hermanos Carrillo Fuentes –sus sobrinos– era rígida; no le gustaba arriesgar y prefería concentrar todo el poder, a diferencia de Félix Gallardo. Eran, pues, dos esquemas distintos, dos formas de operar: la pirámide y el rectángulo, el jefe absoluto y el consejero comercial”. Cabe añadir que el parentesco de Fonseca con quienes serían líderes del Cártel de Juárez sí parece ser cierto en este caso; y también que, por su carácter, apegado a la tierra y las formas tradicionales de regentar el negocio, se le han dedicado corridos, constando uno en nuestra discografía, “Don Neto Fonseca” [interpretado por El Puma de Sinaloa, Disc. 91, A8], compuesto tras su detención en 1985 con intenso tenor laudatorio: “En el Reclusorio Norte/un gallo se oye cantar,/es Don Ernesto Fonseca,/que es el rey en el penal. [...] ¡Viva don Neto Fonseca,/el Gallo de Culiacán!/Aunque les pese a muchos,/preso no se va a quedar”.

Quintero de la mayor plantación de marihuana jamás detectada en México, se comprende su incomparable popularidad tanto en la producción simbólica política y mediática como en la corridera, siendo probablemente el personaje más cantado de la historia contemporánea del género<sup>67</sup>.

El referido Caso Camarena no sólo constituye el cimiento de la fama de Caro Quintero, sino también el punto de partida de la investigación y difusión de información sobre la estructura y los líderes del narcotráfico en México; de hecho, la identificación de la tríada de capos obedece a que fueron ellos los señalados como instigadores –Caro y Fonseca habrían además participado directamente– del secuestro, tortura y asesinato del agente de la DEA Enrique *Kiki* Camarena y el piloto de aviación civil mexicano Alfredo Zavala. Según la versión oficial, en noviembre de 1984, este último descubrió, durante un vuelo rutinario de avistamiento de plantíos ilícitos en Chihuahua, “un gran complejo de procesamiento de marihuana de unos 12 kilómetros cuadrados conocido como El Búfalo, [...] donde trabajaban aproximadamente doce mil jornaleros procedentes de Sinaloa en su mayoría” [Astorga, 2005: 133]; Camarena habría comunicado el hallazgo a las autoridades mexicanas y estadounidenses, y aquéllas enviaron a la policía y el ejército al rancho, cuya propiedad o regencia se imputó a Caro Quintero, decomisándose “cerca de once mil toneladas en un momento en que el kilo en México costaba cuarenta mil pesos” [Astorga, *Ibíd.*: 133-4], lo que implica un valor total de unos 27 millones de euros, y a su vez que se trató del mayor decomiso y

---

<sup>67</sup> En el *corpus* analítico hay un corrido (“R-1”, de P. Vargas, el decano de los autores contemporáneos) sobre el personaje, en cuyo comentario se transcribe también “Rafael Caro Quintero” (otras veces llamado “Corrido a Caro”, del tradicional y también relevante corridista R. Martínez), a los que se suman varios más presentes en la discografía y otros muchos al margen de ésta. Su relevancia es tal que Astorga, en *Mitología del narcotraficante en México* [1996], incluye 4 piezas sobre Caro de las 39 que transcribe y comenta, siendo la serie más numerosa acerca de un mismo tema o figura, y Ramírez-Pimienta dedica en su monografía [2011] todo un capítulo a “Caro Quintero en el narcoimaginario mexicano”, como dedica otro a Los Tigres del Norte o al mítico autor *Chalino* Sánchez. En el comentario al texto de Vargas se recogen los apuntes de los estudiosos, se mencionan y transcriben total o parcialmente otros corridos relativos al personaje, y se detallan aspectos de su carácter y su vida, si bien en este apartado de contextualización histórica conviene apuntar que, en agosto de 2013, un tribunal colegiado de Jalisco anuló la sentencia impuesta a Caro basándose en un conflicto de jurisdicciones y lo puso en libertad tras veintiocho años en prisión, lo cual fue contestado de inmediato por la Procuraduría General, que revocó el fallo y emitió una orden de busca y captura tratando de congraciarse con EE.UU., que montó en cólera y situó a Caro en la cúspide de la lista de los criminales más buscados, dando así continuidad a las presiones que han caracterizado la postura estadounidense en materia de narcotráfico desde que estallara el Caso Camarena.

golpe económico al narcotráfico en la historia de México. En febrero de 1985, Camarena y Zavala fueron secuestrados a plena luz del día a las puertas del consulado de EE.UU. en Guadalajara, hallándose sus cadáveres casi un mes después en un rancho de Michoacán.

Resa afirma que “desde entonces se institucionalizó en los organismos estadounidenses de seguridad un deseo de revancha nada larvado en lo que interpretaban como un intento del gobierno mexicano por proteger a los asesinos, lo cual era una sola de las causas posibles de lo que en sí misma sí fue una desafortunada investigación, tanto en México como en EE.UU.” [2005: 116]. Mas aún siendo indudable ese espíritu de revancha de la DEA, que el caso supone un pretexto para desatar una política agresiva buscada de antemano lo pone de manifiesto el hecho de que sólo cinco días después del secuestro, sin tiempo para sopesar cómo se desarrollaba la investigación, el embajador de EE.UU. y el director de la DEA dieron una conferencia de prensa en México D.F. en la que, además de ofrecer una recompensa por información sobre el paradero de su agente, señalaron a Guadalajara como el principal centro nacional e internacional del narcotráfico, denunciaron el protagonismo de México en éste y sugirieron la pasividad de las autoridades [Astorga, 2005: 134-5]; Resa recoge varias declaraciones de altos cargos del gobierno estadounidense afirmando la corrupción de los políticos y policías mexicanos, siendo acaso la más elocuente la del propio Secretario de Economía, R. Rubin, que dijo públicamente de los funcionarios mexicanos que “son todos unos corruptos” [Ibíd.: 119]; más aún, el diputado estatal de Jalisco, Rubén Zuno, acusado de participar en los hechos y condenado en EE.UU. en 1989 en un juicio sin garantías, refiere en sus respuestas escritas desde la cárcel a preguntas de Blancornelas que, tras su condena, agentes de la DEA le ofrecieron un trato consistente en exonerarlo si se avenía a implicar en el narcotráfico mediante falso testimonio nada menos que a los ex presidentes Echeverría, López Portillo y de la Madrid [2002: 157], lo cual da una idea del alcance pretendido de la campaña de desprestigio<sup>68</sup>. Esta tuvo

---

<sup>68</sup> Aunque Blancornelas afirma que “en gran parte fue una maniobra del presidente Carlos Salinas de Gortari para fortalecer su influencia moral o poder político” [2002: 146], el hecho de que no sólo la DEA, sino también la cúpula del poder ejecutivo de EE.UU. participasen de la campaña y apuntasen a las más altas instancias mexicanas, demuestra que se trataba de

en la prensa estadounidense la principal caja de resonancia, pues divulgó todo infundio de sedicentes testigos que buscaban obtener beneficios del gobierno, y las falsedades de políticos y funcionarios, práctica que no se limitó a las presiones vinculadas al asunto Camarena, sino que estuvo a la orden del día desde 1985 hasta entrado el siglo XXI, cuando no hasta hoy<sup>69</sup>.

El tenor difamante de la estrategia estadounidense no quiere decir, claro está, que no existiese en México, máxime en torno al *Cártel* de Guadalajara, una densa trama de corrupción, sobre todo en su variedad de protección, que el gobierno federal procedió a dismantelar ante las presiones del vecino, bien que parcialmente, un tanto al modo en que funciona dicha protección, i. e., mediante el cese arbitrario de ciertos responsables policiales mientras que otros permanecieron en sus cargos, sin que pueda saberse si todos los despedidos estaban implicados y si los que conservaron su cargo eran ajenos a la corrupción<sup>70</sup>. Lo que sí se desprende sin duda de este caso es el

---

una política de Estado que excedía con mucho el ámbito del Caso Camarena. La ferocidad fue tal que el embajador estadounidense cuando estalló el caso, J. Gavin, el mismo que dio la mencionada rueda de prensa, dimitió en 1986 y declaró: “Elementos del departamento de Justicia y de la DEA han decidido que todos los políticos mexicanos son culpables. [...] Es un punto de vista genérico que todos son traficantes. En mi opinión, esta actitud es fascista, nazi, y no es la manera en que trabaja el sistema americano” [Resa, *Ibíd.*: 119].

<sup>69</sup> Resa aporta una nutrida lista de casos, siendo el más escandaloso el de dos individuos que se decían cadetes de la Marina mexicana y habrían asistido a fiestas en las que altos cargos políticos, incluidos dos gobernadores en activo, recibían directamente su cuota por protección de manos de conocidos capos; fracasado su intento de falsa denuncia en México, donde se comprobó que ni habían pertenecido al ejército ni las fechas y lugares indicados coincidían con la agenda de los políticos denunciados, acudieron a Felipe Jordan, antiguo compañero de Camarena y director a la sazón de un centro de inteligencia *antinarcóticos* en El Paso, Texas, quien filtró sin comprobación los supuestos datos al *New York Times*, que, también sin confirmación, publicó (febrero de 1997) una pretendida exclusiva que supuso una verdadera bomba mediática y política. “La falacia de la historia en su conjunto no impidió que a sus calígrafos, los entonces corresponsales de *New York Times* en la Ciudad de México, [...] se les concediese el premio Pulitzer de periodismo de 1998 en la categoría de mejor reportaje internacional [...] La evidencia de que la publicación de historias falsas sobre la industria de las drogas en México y sus promiscuas relaciones con el poder político no sólo no la censuraban en su país con el despido sino que la premiaban [...] provocó una avalancha de difamaciones en la prensa estadounidense”, de todos modos anterior a la divulgación de la patraña, pues “los reportajes sobre drogas y malos manejos públicos en México en *New York Times*, *Washington Post* y *Wall Street Journal* casi se duplicaron entre 1991 y 1996”, alcanzando ese último año la cifra de 515 [Resa, 2005: 118].

<sup>70</sup> En este contexto hay que destacar el cese del Comandante de la Policía Judicial Federal (PJF) que dirigía el llamado Grupo Águila, marcado con un largo historial de violaciones de los derechos humanos, por el a la sazón responsable de Interpol en México, comandante F. Ventura, cuya fama de insobornable y el supuesto protagonismo en el arresto de Caro en Costa Rica le valieron el nombramiento, lo cual le ha granjeado la dedicatoria de varios corridos, uno presente en nuestra discografía, “La muerte del comandante Ventura” (Disc. 91, A3), a los que deben sumarse al menos dos que recoge Astorga [1996: 108-9], quien lo baja del pedestal de la producción simbólica: “Se le adjudican las capturas de traficantes



subrayado vínculo entre el éxito de los traficantes y la intervención del poder policial y político, y en especial con la cúspide de este último, desde la cual se resolvió intervenir en el ámbito local ante la dimensión internacional que cobró el asunto, corrigiéndose la ayuda prestada a Caro Quintero por sus protectores –que facilitaron su salida del país con credenciales de policía– mediante la cooperación con la DEA y la policía costarricense en su arresto, y deteniéndose acto seguido a *Don Neto* Fonseca y algunos de sus principales subalternos. En cambio, aunque el papel de Félix Gallardo en la organización era bien conocido igualmente, su mejor posicionamiento político y comercial que el de sus colegas, traficantes más clásicos apegados a la tierra y al tráfico de opio y mariguana, le permitió sustraerse a la criba hasta que, tras asumir la presidencia de Carlos Salinas en 1988, se produce un cambio de orientación en la represión arbitraria, siendo detenido en Guadalajara en 1989; como apunta y sugiere Astorga: “Lo curioso es que durante casi veinte años el individuo, que según la PGR era ‘el más buscado del mundo’, vivió públicamente como hombre de negocios y circulando tranquilamente en las esferas económicas, políticas y sociales de Sinaloa y otras entidades. [...] No fue sino hasta mayo de 1994 –en los días en que se desarrollaba otra más de las reuniones bilaterales México-Estados Unidos, con la presencia del secretario de Estado, Warren Christopher– que fue sentenciado por el caso Camarena” [2005: 146], dilación probablemente debida, además de a sus altos vínculos políticos y económicos, a la mencionada solidez de su defensa legal, como apunta Blancornelas: “Lo capturaron más por necesidad política que por sorprenderlo con las manos en la masa; dio la lucha legal; la ganó, pero no se la reconocieron” [2002: 54].

---

como Caro y Matta, cuando en realidad quienes las realizaron fueron la DEA y la policía costarricense en el primer caso (abril 1985) [...] Caro se refiere a Ventura y su gente como ‘asesinos a sueldo’, y agrega, ‘lo conozco bien, lo he sufrido en carne propia: me ha torturado con tehuacán y chile. Ha secuestrado a mi familia y a mis hijos’” [Ibíd.: 110-1; la cita procede de la entrevista de I. Ramírez [1988] a Caro en prisión]. En el *corpus* textual hay otros ejemplos de este grupo temático dentro del narcocorrido, en el que, para desvincularse del estigma de promotores del narco, algunos corrideros le cantan a jefes policíacos, la mayoría corruptos y partícipes del negocio, y en todo caso de métodos brutales inaceptables como Ventura. De otra parte, destaca también la supresión el mismo año de 1985 de la DFS, organismo de contrainsurgencia inspirado en la CIA (creado en 1947), de historial corrupto y criminal aún más negro que el de la PJF, en cuyo seno identifica Resa uno de los dos verdaderos cárteles de protección que se han dado, y que fue particularmente señalada durante la campaña estadounidense del caso Camarena, esta vez no sin fundamento.

En fin, si este caso resulta paradigmático para ilustrar la agudización en los años ochenta de la política estadounidense hacia México en materia de drogas iniciada por Nixon en los setenta con su declaración de guerra y la creación de la DEA, así como la decisiva influencia del poder político en el desarrollo del narcotráfico, contiene asimismo las claves que permiten inferir que la confluencia de ambos elementos determina la historia reciente del fenómeno en México, i. e., que la política internacional de EE.UU. –para toda Iberoamérica– lo moldea y explica en mucho mayor grado que el contexto interno mexicano o la naturaleza de los grupos de traficantes, como se constata en el ámbito primordial del tráfico de cocaína.

Tras ser señalada como droga maligna ya al inicio de la *cruzada*, sólo por detrás del opio en estigmatización, la cocaína dejó de consumirse en EE.UU. desde los años veinte, salvo en la comunidad afroamericana, para reaparecer a principios de los setenta debido a una serie de causas, que Escohotado cifra en cuatro [1989, III: 211-15]: la inclusión de sus competidores legales (anfetamina y estimulantes similares) en las listas de sustancias controladas de la legislación estadounidense e internacional (Convenio de 1971); “cierta lentitud o negligencia de las fuerzas represivas, que desde 1965 concentran sus esfuerzos en combatir la circulación de cáñamo y LSD”, factores ambos que suponen un ejemplo más del *efecto globo*, i. e., la sustitución de unos productos por otros dependiendo del rigor y prioridades de la prohibición; el estado de opinión en los rebeldes años sesenta, es decir, “la crítica de los postulados prohibicionistas hecha por la contracultura y la psiquedelia”; y “la creación de una poderosa red de contrabando y distribución apoyada en los anticastistas, que se extiende a otros latinoamericanos de distintos puntos del país [EE.UU.] y conecta con los grandes fabricantes peruanos, bolivianos y colombianos”.

El último factor es el fundamental, por lo que tiene de político y porque es el que propicia la voraz expansión de la cocaína el último tercio del siglo XX. Escohotado desentraña el sorprendente fenómeno [Ibíd.: 213-4; 229-31]:

Estos clanes funcionan profesionalmente, no vacilan en recurrir a toda suerte de violencias, adulteran fuertemente el producto y emplean formas de soborno a todos los niveles [...] Los primeros traficantes de consideración son altos funcionarios del gobierno de Batista en el exilio, que por su condición conocen a las grandes familias de la América andina y sirven de

punto entre ellas y los importadores en EE.UU. Poco después empieza a sugerirse una intervención de la CIA, que como en el sureste asiático sigue aquí la política de apoyar directa o indirectamente a grupos de reconocida lealtad americana, fueren cuales fueren sus negocios y métodos. [...] La investigación quizá más importante de toda la década —el caso de la World Finance Corporation—, donde se hallaban comprometidos docenas de agentes federales y estatales, se sobreescribe al cabo de un tiempo por quejas de la CIA al Departamento de Justicia; se alega que perjudica el “interés nacional” y que una docena de destacados criminales son “importantes” para el servicio secreto. [...] Allí donde ha sido posible descubrir redes de grandes traficantes, han aparecido embarazosas conexiones no sólo de esos *gangs* con los más altos peldaños políticos de sus respectivos Estados, sino con servicios secretos que llegan en sus ramificaciones hasta la Casa Blanca. [...] Quien montó las primeras operaciones en relación con cocaína y financiación del anticomunismo fue T. Shackley, director de la división de operaciones secretas de la CIA y segundo de W. Colby en este organismo. Ambos habían intervenido en operaciones semejantes cuando estuvieron destinados en Saigón [...]. El siguiente director general fue G. Bush, cuyo asesor particular para asuntos de seguridad nacional ha sido acusado de actuar como contacto entre Washington y el cártel de Medellín, en un intercambio de financiación a la *contra* nicaragüense por salvoconductos para introducir cargamentos de cocaína desde Colombia a EE.UU. Una extraña empresa llamada Arms Supermarket —donde participaban, entre otros, el Mossad israelí, el general Noriega y el teniente coronel O. North, miembro del selectísimo Consejo de Seguridad Nacional americano— fue el primer proveedor de la guerrilla antisandinista, antes de montarse la famosa conexión Irán-*Contra*. Se conserva, por ejemplo, una nota autógrafa de North —del 12 de junio de 1985— con las palabras: “Cuando Supermarket termina mal, \$14 M[illones] para financiar de droga”. [...] el senador Kerry ha dicho que tiene varios testimonios “comprobados” sobre las operaciones hechas antes y después del *Irangate*. Según Kerry, “está muy claro que en el abastecimiento a la *contra* hubo dólares del narcotráfico”. Los pilotos identificados hasta ahora introducían en EE.UU. —utilizando itinerarios y pistas facilitados por la CIA— avionetas cargadas con 500 kilos de cocaína en cada viaje. Desde 1982, Bush dirige el plan llamado *Estrategia Federal contra las Drogas*.

En este contexto plenamente acreditado<sup>71</sup>, dos personajes, el cubano Alberto Sicilia Falcón y el hondureño Juan Ramón Matta Ballesteros, son

---

<sup>71</sup> A raíz del escándalo de la financiación ilegal de la *contra* nicaragüense mediante la venta de armas a un Irán en guerra sujeto a embargo internacional, se inició otra investigación del Senado estadounidense sobre dicha financiación a través del narcotráfico, que culminó con el informe “Drogas, cuerpos de seguridad [*law enforcement*] y política exterior” [1988], dirigido por el entonces Senador y hoy Secretario de Estado J. Kerry; a pesar de la ligereza de la crítica, planteada como un conflicto de intereses entre la política exterior (y la seguridad nacional) y la represión prohibicionista, y defendida la importancia de ésta con recurso a los preceptivos dogmas, las acusaciones a la CIA y los organismos de seguridad nacional son demoledoras, destacando el desenmascaramiento del teniente coronel North (que destruyó la mayor parte de sus célebres diarios e informes comprometedores, a pesar de lo cual se conservan algunas notas, como la citada por Escohotado y otras que no dejan lugar a dudas de la financiación de la *contra* con el narcotráfico); la colaboración entre la CIA y el general panameño A. Noriega, socio a su vez del cártel de Medellín; los vuelos organizados primero

clave en el proceso que convierte a México en el principal puente entre la cocaína sudamericana y EE.UU. El primero “participó en tiempos de Kennedy en la estrategia para invadir la isla habanera y sacar a Castro. Fracasado el plan de Bahía de Cochinos y muerto el presidente estadounidense, se metió de lleno a la mafia” [Blancornelas, 2002: 25], asentándose en Tijuana, desde donde comenzó a traficar opio y marihuana a finales de los sesenta y cocaína a partir de los setenta, al tiempo que “invertía en bancos suizos y rusos, estaba infiltrado por la CIA y se movía con perfecta impunidad en México con un carnet de agente especial de [la Secretaría de] Gobernación” [Escohotado, 1989, III: 229], extremo que confirma Blancornelas, a quien le dijo Sicilia que “lo traicionó el ex secretario de Gobernación, licenciado Mario Moya Palencia, dando a entender que estaba de acuerdo con él” [Ibíd.: 26]. Y en efecto, un traficante extranjero difícilmente podría prosperar en México, incluso en una ciudad fronteriza como Tijuana, en principio menos sujeta al control de narcos y protectores locales, sin la anuencia de éstos, o, en su probable defecto, sin la cobertura del Gobierno federal, instado a su vez a la protección por la CIA. Ello explica tal vez que, detenido en 1975, escapara con facilidad de prisión el mismo año; que, una vez recapturado, gozase en el penal de los beneficios de los capos<sup>72</sup>; y, sobre todo, que EE.UU. no reclamase –como ha hecho con todo traficante de relieve sugiriendo así de paso desconfianza en el sistema mexicano– su inmediata extradición, como si se tratara de un caso menor. Sea como fuere, el cubano no sólo campaba a sus anchas en Tijuana y la

---

desde Honduras y luego desde otros países, México entre ellos, que llegaban a EE.UU. cargados de cocaína y volvían a Centroamérica con armas y material para los paramilitares; las interferencias de la CIA en la labor de la DEA y la Justicia en EE.UU.; y la ayuda de la primera, incluso armada, a grupos de traficantes contra las fuerzas de seguridad de varios países americanos. Aunque este informe y otros muchos documentos desclasificados son prueba suficiente e irrefutable de la política estadounidense en el continente en los ochenta, existen además numerosas monografías que pintan todavía con mayor crudeza la realidad, pues inciden en la consecuencia más grave, la brutal inundación de cocaína y el mortífero *crack* que padeció el país en los ochenta y noventa; Escohotado remite a menudo a la de J. Kwitny [1987], siendo también notables las –posteriores a la obra del investigador español– de M. Levine [1993], agente de la DEA que habla con conocimiento de causa, y G. Webb [1998], periodista que compendia su serie de artículos de 1994, que le valieron el premio Pulitzer, y tal vez la muerte en 2004, a menos que se crea la versión oficial de un suicidio con dos disparos en la cabeza.

<sup>72</sup> Según testimonio de Blancornelas, quien no realizó una entrevista al uso sino que fue convocado por el propio Sicilia desde prisión para proponerle escribir un libro sobre su vida, oferta que el periodista rechazó, aunque sí refiere en un capítulo de su monografía sobre el *Cártel* de Tijuana el encuentro y el poder absoluto de que gozaba en la cárcel [2002: 24-7].

Ciudad de México, sino que, según declara un antiguo asesino a sueldo de la CIA al periodista J. Mills, “lo de Sicilia era increíble: toda la ciudad en la nómina de un hombre. Guadalajara comprada por Sicilia Falcón”.<sup>73</sup> Aún restando a la declaración su porcentaje obligado de exageración, el vínculo de Sicilia con Guadalajara lleva a la figura de Matta Ballesteros, que toma en esa ciudad el testigo del cubano, como sintetiza Aguilar Camín [2007]: “Sicilia es aprehendido en 1976, pero los que están en el secreto saben cómo seguirla usando [su red]. Matta Ballesteros conoce la red de Sicilia. También la conocen los policías que lo han servido, a los que Sicilia ha sobornado. Félix Gallardo hereda las dos vertientes e inicia una mudanza de Culiacán a Guadalajara”. Pero el papel de Matta es mucho más relevante en el proceso, pues mientras que Sicilia fue primero agente contrarrevolucionario de la CIA y después narcotraficante, Matta fue simultáneamente ambas cosas, o, más bien, un traficante reclutado por eso mismo por la agencia, como detalla el informe del Senado aludido [1988: 42-4]:

El Departamento de Estado seleccionó cuatro compañías que poseían y dirigían narcotraficantes para proveer de ayuda humanitaria a los *contras*. Las compañías eran: SETCO Air, fundada por el narcotraficante hondureño Ramón Matta Ballesteros; [...] SETCO fue la principal compañía utilizada por los *contras* en Honduras para transportar personal y suministros para la FDN [Fuerza Democrática Nicaragüense, el mayor grupo *contra*, con base

---

<sup>73</sup> Cita de un artículo de Aguilar Camín [2007] donde, manejando textos de Astorga, Mills y numerosos periodistas mexicanos, sobre todo de la revista *Proceso*, hace una útil síntesis de la historia del narcotráfico en México, con especial incidencia en los capos de los setenta y ochenta y el caso Camarena. Es de notar que Mills, el mismo que difundió la mencionada cifra hiperbólica de las ganancias globales del narco, construye su libro sobre el fenómeno a partir de tres personajes, cada uno representativo del tráfico de una sustancia, siendo Sicilia el paradigma del traficante de cocaína; como había trabajado en una unidad especializada en la desarticulación de bandas de narcos y lo citan múltiples autores, incluido Escohotado, su obra [1986] parece interesante a pesar de la exageración cuantitativa, particularmente el relato de unas conexiones políticas que, más allá del mismo secretario de Gobernación, alcanzan a la esposa del presidente Echeverría, lo que explicaría la pretensión de la DEA de implicarlo en el narcotráfico a través del diputado Zuno, su cuñado, aunque ya se dijo que se pretendía implicar a todo presidente desde 1970 y debe precisarse que el vínculo de Sicilia con la familia Zuno estribaba en tratos para el tráfico no de drogas sino de armas, por cierto con ramificaciones en España, donde Sicilia pasó un tiempo gestionando una venta para la CIA. Si a ello se suman su reputada elegancia y relaciones con la élite no sólo política, sino también cultural, p. e. con la mecenas Dolores Olmedo, resulta tal vez el traficante más glamoroso y novelesco de la historia del narco en México, que seguramente no tiene su corrido o corridos por ser foráneo, aunque sí se menciona en alguno. Por cierto, llegó a publicar el libro que declinó escribir Blancornelas, que no he consultado, si bien el título (*El túnel de Lecumberri* [1979]) sugiere que renunció a referir sus conexiones políticas en EE. UU., limitándose a narrar su fuga de la prisión, decisión juiciosa que le permitió preservar la vida, pues fue liberado en 1999 con 54 años, perdiéndose su pista desde entonces.

en Honduras], habiendo transportado al menos un millón de cargas de munición, alimentos, uniformes y otros materiales militares entre 1983 y 1985. Según el testimonio ante los Comités del caso Irán/Contra del líder de la FDN, Adolfo Calero, SETCO recibía fondos para las operaciones de abastecimiento a la *contra* de las cuentas creadas por Oliver North. [...] En un Informe de Investigación de Aduanas de 1983 se afirma que “SETCO está dirigida por Juan Ramón Matta Ballesteros, clasificado por la DEA como infractor de clase I”. En el mismo informe se dice que, según la DEA, “SETCO Aviación es una corporación fundada por empresarios estado-unidenses que tienen tratos con Matta y están introduciendo narcóticos de contrabando en los Estados Unidos”.<sup>74</sup>

Por si esto fuera poco, Matta había sido ya detenido en 1973 en el aeropuerto de Washington con 24 kilos de cocaína, habiendo escapado al poco tiempo nada menos que de la base de la Fuerza Aérea de Florida donde estaba encarcelado para, siempre según la DEA, instalarse a tiempo parcial en México hacia 1975 [Astorga, 2005: 146], donde conoció a Félix Gallardo y se asoció con él para exportar a EE.UU. la cocaína que el mismo Matta recibía de Colombia merced a su estrecho vínculo con Gonzalo Rodríguez Gacha, lugarteniente de Pablo Escobar en el *Cártel* de Medellín, quien también le proporcionaba la mercancía que transportaba SETCO desde Honduras en el marco de la financiación de la Contra. Aunque no consta que la sociedad Matta-Félix estuviera integrada en dicho marco, la presencia del hondureño en ambas tramas lo sugiere, y, dado que el gran salto cuantitativo del cártel de Guadalajara en términos de envíos de cocaína a EE.UU. se produce a partir de los ochenta y en paralelo a la actividad de Matta con SETCO y la CIA, parece claro que el acceso de los narcos mexicanos a la primera línea del tráfico internacional de la más lucrativa sustancia tiene su origen en la política exterior de EE.UU. para Iberoamérica y la mediación de las mafias pioneras caribeña y centroamericana. Por lo demás, Matta fue incluido por la

---

<sup>74</sup> “The State Department selected four companies owned and operated by narcotics traffickers to supply humanitarian assistance to the Contras. The companies were: SETCO Air, established by Honduran drug trafficker Ramón Matta Ballesteros; [...] SETCO was the principal company used by the Contras in Honduras to transport personnel and supplies for the FDN, carrying at least a million rounds of ammunition, food, uniforms, and other military supplies for the Contras from 1983 through 1985. According to testimony before the Iran/Contra Committees by FDN leader Adolfo Calero, SETCO received funds for Contra supply operations from the contra accounts established by Oliver North. [...] a 1983 Customs Investigative Report states that ‘SETCO is headed by Juan Ramón Matta Ballesteros, a class I DEA violator’. The same report states that, according to the DEA, ‘SETCO Aviation is a corporation formed by American businessmen who are dealing with Matta and are smuggling narcotics into the United States’”.

DEA entre los responsables del caso Camarena (la huída de Caro Quintero a Costa Rica la habría organizado él), y, revertidas las fuerzas en el seno del poder estadounidense tras el escándalo de la financiación de la Contra y el caso Camarena, la DEA, tal vez incluso con ayuda de la CIA, lo secuestró en Honduras en 1988, donde se había refugiado, trasladándolo a la República Dominicana, siendo formalmente detenido allí y extraditado a EE.UU.

En suma, el caso Camarena no sólo constituye el resorte inicial de toda aproximación más o menos rigurosa a la ascensión y apogeo del narcotráfico en México desde los años ochenta, ya sea desde las agencias de seguridad, los medios o la investigación académica, sino que sienta además la base desde la que observar el fenómeno, consistente, digámoslo una vez más, en tener presente que su eclosión no se debe al sistema corrupto mexicano de protección policial y connivencia política a escala local o regional, ni a la audacia legendaria de los narcos, y ni siquiera a su hábil aprovechamiento de la demanda estadounidense, sino que esa misma demanda y las estructuras delictivas que proliferan para suplirla, en el caso capital de la cocaína, tienen sus raíces en la más alta política exterior y de *inteligencia* de EE.UU.; en correspondencia, sólo tras el caso Camarena, desde la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, el único en la historia al que se le han comprobado vínculos con el narcotráfico –en la persona de su hermano y en la modalidad de lavado de dinero–, el narco pasa a ser un asunto de Estado, o, más exactamente y sin perjuicio del papel clave de la dimensión local, el máximo poder de la República interviene directamente de un modo u otro en el fenómeno, tanto con arreglo a criterios de relaciones con la potencia vecina como a los de seguridad o interés nacionales.

Antes de ocuparnos de los grandes grupos que han dominado el terreno del narcotráfico en México desde finales de los ochenta, conviene aludir a otro capo fundacional activo desde los setenta, Pablo Acosta Villarreal, apodado *El Zorro de Ojinaga*, ciudad fronteriza chihuahuense al este de Ciudad Juárez y a poco más de cien kilómetros de Chihuahua capital que fue su centro de operaciones; se trata pues del primer gran traficante que operaba en la misma frontera, y que no era sinaloense, si bien tuvo sin duda vínculos con los líderes del *Cártel* de Guadalajara, ya que, recuérdese, el rancho El Búfalo regentado por Caro Quintero se encontraba en Chihuahua,

siendo lo más probable que las ingentes cantidades de mariguana cultivadas allí tuvieran su salida hacia EE.UU. a través de las redes de Acosta; además, R. Ravelo lo considera “un pilar del imperio que en los ochenta encabezaba” Félix Gallardo, y es un hecho comúnmente aceptado, como apunta el mismo Ravelo, que “su feudo es el antecedente del poderoso cártel de Juárez, que actualmente opera bajo el mando de Vicente Carrillo Fuentes, quien junto con sus hermanos Amado y Cipriano fue presentado ante Acosta Villarreal por su tío Ernesto Fonseca Carrillo, *Don Neto*. A partir de entonces, los hermanos crecieron bajo su sombra y aprendieron los trucos, secretos y mañas que les enseñó el legendario narcotraficante” [2005: 80-1]. Dedicado en exclusiva al tráfico de mariguana,

fue un narcotraficante típico de su época: con férreo dominio regional y un cerco de protección local. Tenía todo bajo control, pero la concentración de tanto poder en un territorio tan reducido fue la razón de su caída. Tenía tanto poder en Chihuahua que alcaldes, diputados, comandantes y hasta gobernadores acudían a él en busca de respaldo, consejo o dinero, el cual repartía a manos llenas entre los miserables del pueblo. Dadivoso entre su gente –militares, policías locales y federales formaban parte de su nómina, por brindarle protección–, cobró poder por su valentía. Solía defender su territorio a sangre y fuego; a base de asesinatos y desapariciones [...] impuso su ley en todo el estado; su figura era controversial: se le respetaba tanto como se le temía. [Ravelo, *Ibíd.*]

Esta imagen de narco clásico, fuerte en su territorio natal y triunfante gracias a la corrupción, la generosidad de *padrino* y el recurso a la violencia, explica que el *padre* del narcocorrido actual, P. Vargas, le dedicara un corrido, “El Zorro de Ojinaga”. Contribuye asimismo a la leyenda que muriese matando cuando policías y militares fueron a aprehenderlo, muerte que, por lo demás, muestra su vínculo con el grupo de Guadalajara y el caso Camarena, pues tuvo lugar en 1987, dos años después de estallar éste, y el operativo estuvo a cargo del comandante de la Policía Judicial Federal G. González Calderoni, que detuvo poco después a Félix Gallardo, y a quien Astorga considera clave en la reconfiguración de las relaciones de poder entre policías, políticos y narcos a raíz del célebre caso y el relevo presidencial [2005: 165-8]:

La desaparición de la DFS no implicó la creación de una institución con atribuciones y capacidad similares [...] la Policía Judicial Federal sumó de facto a sus atribuciones legales las especiales que aquella había tenido durante casi 40 años en asuntos de drogas. Fue así como el gobierno mexicano autorizó al comandante de la PJF González Calderoni, originario



de Tamaulipas, a llevar a cabo la persecución de líderes importantes del tráfico de drogas, lo cual implicó una reorganización de las bandas. González Calderoni se encargó de la captura de su compadre Félix Gallardo en 1989, y dirigió también el operativo contra Pablo Acosta en 1987, en el cual murió. Por otro lado, había apoyado a su amigo y paisano Juan García Ábrego. Es decir, disminuía el peso de los sinaloenses con la captura de Félix Gallardo, y resultaba beneficiado un grupo que en términos históricos nunca había tenido un papel preponderante en el tráfico de drogas hacia EE.UU. Eran los tiempos de la administración de Salinas (1988-94). El mismo Calderoni sería perseguido a finales de ese sexenio, en 1993, por “enriquecimiento inexplicable”. Huyó a EE.UU. y se convirtió en testigo protegido de la DEA. Más que por razones de corrupción, Calderoni parece haber sido perseguido porque sabía demasiado sobre el nexo entre el campo político y el tráfico de drogas. Además, por su posición jerárquica y la importancia de las misiones que se le encomendaron, no es posible pensar que actuara por cuenta propia, y menos con un presidente como Carlos Salinas [...] En su administración, el grupo de García Ábrego fue el más poderoso. Había sospechas de que Raúl Salinas, hermano del presidente, lo protegía. Calderoni había realizado espionaje político contra el PAN en Nuevo León por encargo de Raúl [...] A Raúl se le descubrieron cuentas en Suiza bajo nombres falsos por más de cien millones de dólares. Calderoni murió asesinado en McAllen, Texas, luego de salir de la oficina de su abogado, el 5 de febrero de 2003. Las autoridades de EE.UU. todavía no encuentran al homicida.

El mentado Juan García Ábrego (Matamoros, Tamaulipas, o La Paloma, Texas, 1944) es el fundador y líder del *Cártel* del Golfo, o de Matamoros, uno de los cuatro grandes de México, que históricamente ha dominado la frontera noreste, en particular los estados de Tamaulipas y Nuevo León, así como partes de la península del Yucatán y todo el corredor del Atlántico que va de ésta a la frontera con Texas. Si su grupo es el único que no está regido por sinaloenses, ahí acaban las similitudes con Acosta, ya que G.<sup>a</sup> Ábrego no es un capo local exportador de cultivos tradicionales –opio y/o marihuana–, sino que, tras iniciarse “en el tráfico de drogas con el padrinazgo de su tío, el legendario contrabandista tamaulipeco Juan N. Guerra” [Astorga, 2005: 172], activo ya desde los tiempos de la *ley seca*, y a pesar de que su despegue pasa también por la protección local –Ravelo señala la del gobernador de Tamaulipas entre 1981 y 1987 [2005:92]–, no alcanzó verdadero poder ni puso en pie una organización internacional hasta su dedicación al trasiego fronterizo de cocaína entrados los ochenta, sobre todo desde que resultara favorecido por la reconfiguración de fuerzas debida al caso Camarena, la política exterior de EE.UU. y las prioridades del presidente Salinas, según acaba de verse en la cita de Astorga, quien concluye: “Su ascenso meteórico,

al igual que su descenso, fue el más claramente sexenal de todos” [Ibíd.]; prueba de ello es que, a poco más de un año del fin del sexenio de Salinas, en febrero de 1996, fue apresado en Monterrey y extraditado de inmediato a EE.UU., donde purga 11 condenas a cadena perpetua. Tampoco su carácter lo aproxima a *El Zorro de Ojinaga*, sino más bien a Félix Gallardo, pues supo establecer tratos más ventajosos de los existentes hasta entonces con el *cártel* colombiano de Cali, acaparó la distribución de la mercancía una vez colocada del lado estadounidense, diseñó una vasta red de lavado de dinero e invirtió las ganancias en empresas legales en México; aunque en los retratos míticos de los medios se le atribuyen las crueldades y violencias acostumbradas, mantuvo un perfil bajo, rehuyó toda ostentación de riqueza o poder armado y no tuvo grandes choques con otras bandas, por lo cual, como sucede con Félix, no le han dedicado corridos convencionales de forajido valiente. De otra parte, la afirmación de Astorga en el párrafo citado de que la *familia* norestense tiene menor peso en el tráfico de drogas debe entenderse referida a los años fundacionales de los sesenta y setenta y a la marihuana y el opio autóctonos, que apenas se cultivan en el noreste y cuya ruta natural es por tanto la norte-noroeste. No obstante, la larga frontera con Texas ha sido, desde el siglo XIX, la que ha registrado mayor volumen de contrabando, en particular la más oriental, por su proximidad a la costa este de EE.UU., donde, hasta el auge demográfico de California en la segunda mitad del siglo XX, se concentraba casi todo el mercado estadounidense; si a ello se suma que los primeros intermediarios de la cocaína sudamericana son caribeños y centroamericanos, por cuyos territorios, el Golfo de México y la costa atlántica de Norteamérica, pasaba el grueso del género, la ventaja competitiva del *Cártel* del Golfo en términos geográficos es obvia, y explica, con las claves políticas indicadas, su protagonismo en el tráfico de cocaína.

Capturado G.<sup>a</sup> Ábrego, el siguiente líder será Osiel Cárdenas (Matamoros, Tamaulipas 1967), a quien los cronistas han dado el apodo de *mata amigos* porque habría asesinado a su compañero y lugarteniente de G.<sup>a</sup> Ábrego, Salvador *Chava* Gómez, para hacerse con el mando; este presunto hecho, su reputación de crueldad y violencia, y el reclutamiento de ex militares de “los Grupos Aeromóviles de Fuerzas Especiales (GAFES), un cuerpo de élite entrenado en el exterior en labores de inteligencia, lucha contrainsurgente y

combate antidrogas, y que se hacen llamar Los Zetas” [Astorga, 2005: 168], que se convirtieron en temibles sicarios del *cártel*, le han granjeado notable popularidad mediática y el protagonismo de varios corridos (ninguno incluido en nuestra discografía; en cambio, Beto Quintanilla dedica uno a Los Zetas, titulado “Corrido de Los Zetas” o “Escolta suicida”). Sin embargo, dado que la fecha de acceso al poder de Cárdenas es 1998 ó 1999, y su detención se produce en 2003, su tiempo al frente del *cártel* se prolonga a lo sumo un lustro, no pudiéndose comparar en prominencia con las principales figuras sinaloenses de los años noventa y principios del siglo XXI, como sostiene Blancornelas: “Algo debía fallarle a Cárdenas Guillén, y es la experiencia; todo lo ha logrado a punta de balazos. No se maneja con el talento natural de los Arellano, Zambada, ‘Chapo’, Palma, Esparragoza, y los Carrillo” [2002: 311]. Pero el *reinado* de Cárdenas es con todo mucho más largo que el de sus sucesores, habiéndose anunciado a bombo y platillo a lo largo del último decenio la aprehensión de tres o cuatro líderes del *Cártel* del Golfo; si ello es reflejo de la progresiva descomposición del grupo desde la caída de García Ábrego, debe apuntarse que no se debe tanto a la grandeza legendaria de este último frente a las flaquezas de sus herederos como a la reorganización de los grupos y el encarnizamiento de las disputas entre ellos por el control de los territorios tras el arresto de casi todos los capos en torno al cambio de siglo, las consiguientes alteraciones en la protección policial y política, y la inestabilidad resultante de las plazas y rutas de tráfico.

Los nombres mencionados en la última cita de Blancornelas integran, con algún otro relevante, la constelación de traficantes sinaloenses protagonistas de la historia del narcotráfico en México. Tres son los grupos principales que se formaron a partir del núcleo seminal de Guadalajara: el de Juárez, dirigido por los hermanos Carrillo Fuentes, entre quienes destaca la figura de Amado, apodado *El Señor de los Cielos*; el de Tijuana, liderado por los hermanos Arellano Félix, siendo Ramón el más conocido, aunque Benjamín gozaba de tanto mando como él; y el de Sinaloa, que no sólo trasciende el ámbito familiar, sino que ha sido más disperso, tanto en lo relativo al territorio como al liderazgo, atribuido a Joaquín *El Chapo* Guzmán, Ismael *El Mayo* Zambada y Héctor *El Güero* Palma. Astorga observa una notable diferencia en esta

nómina, a saber, que los Arellano “tendrían el capital escolar más alto, pues por lo menos el mayor de la familia pasó por las aulas universitarias”, y que, “nacidos en la clase media de Culiacán”, eran “los más urbanos y los mejor relacionados socialmente desde un principio” [2005: 170]; en cambio, los demás “son originarios de las zonas rurales”, “tienen una escolaridad mucho más baja” y “son gente que se hizo en el terreno como aprendiz en posición privilegiada –por nacimiento, relación familiar o amistad–, o como ‘burro’ [pequeño traficante], gatillero [sicario], secuestrador, robacarros o asaltante”, tratándose así de “los herederos naturales de los traficantes más viejos y experimentados del país” [Ibíd.: 172]. Tal vez esta diferencia explique el enfrentamiento constante de los Arellano con los otros dos grupos, que ha dejado los episodios sangrientos más notorios y explotados mediáticamente de los años noventa, mientras que, salvo algún hecho aislado, los *cárteles* de Sinaloa y Juárez han mantenido buenas relaciones hasta entrado el nuevo siglo, al punto de que han compartido operadores e incluso dirigentes, pues procedían todos del núcleo serrano sinaloense fundacional que se trasladó a Guadalajara bajo la coordinación de Félix Gallardo,<sup>75</sup> y de ahí se expandió a casi todo el país.

En el mítico cónclave de Acapulco de 1989, supuestamente convocado y teledirigido desde prisión por Félix Gallardo, la *plaza* de Tijuana habría sido dada a Jesús *Don Chuy* Labra Avilés (Dolores, Chihuahua, 1948), sobrino del legendario Pedro Avilés (Ciénegas de los Silva, Durango, decenio de 1920), activo en Sinaloa ya desde los cuarenta en el tráfico de opio, precursor y vinculado a partir de los sesenta o setenta con la terna de capos sinaloenses

---

<sup>75</sup> Es el caso de *El Mayo* Zambada, operador primero de Félix, luego de los Carrillo de Juárez en Sinaloa y después colíder simultáneo de los grupos de Juárez y Sinaloa; y el de Juan José Esparragoza Moreno, *El Azul* (Huichiopa, Sinaloa, 1949), otro notable del grupo de Guadalajara que, tras la caída de la terna dirigente a raíz del caso Camarena (en el que también fue implicado), pasó a Juárez para fungir como organizador del *cártel*, llegando a ser el número dos sólo por detrás de Amado Carrillo; reputado negociador, discreto y uno de los pocos dirigentes del narco en México que no ha sido detenido (salvo unos meses en 1989) o muerto por policías o rivales (en junio de 2014 corrió el rumor de su muerte por infarto, y la consiguiente duda de si es un hecho cierto o una estrategia para que cesara su búsqueda), se le atribuye la creación de la red de contactos con los grupos colombianos y la sofisticación del *modus operandi* de los Carrillo, así como, según parece a instancias de Amado, un permanente esfuerzo con el Cártel de Sinaloa (al que volvió a servir a principios de siglo tras la muerte de Amado por discrepancias con sus herederos), e incluso con los de Tijuana y el Golfo, para crear una federación con reparto equitativo de las plazas, esto es, un verdadero *cártel*, en aras de un mayor beneficio para todos los grupos y el fin de la violencia entre ellos.

que formaron el grupo de Guadalajara<sup>76</sup>; pero Labra era antes un organizador que un hombre de acción, lo cual, unido a su mayor edad, lo llevó a confiar la vertiente operativa en la ciudad fronteriza, que requería de gran audacia criminal, a los hermanos Arellano Félix, quienes se habrían iniciado en el narcotráfico en 1982, según Blancornelas, pero no cobraron relevancia hasta la delegación de *Don Chuy* a finales del decenio; así, la afirmación del ilustre periodista<sup>77</sup> de que “no hubo durante veinte años poder capaz de capturar a los Arellano Félix<sup>78</sup>, ni en México ni en EE.UU.”, y de que “no ha existido

---

<sup>76</sup> Aparte de a su control del tráfico de opio desde los cuarenta y de éste y la marihuana desde los sesenta, Avilés, apodado *El León de la Sierra*, debe su fama, de una parte, a que fue asesinado por su protector policial justo después de la Operación Cóndor, en lo que se considera el primer caso de reorganización de la protección en la DFS tras la Operación; y, de otra, a que el suceso lo canta Paulino Vargas en uno de los corridos más famosos del autor y el tiempo contemporáneo, “Clave 7”, incluido en su antología textual; naturalmente, existen varios corridos más sobre Avilés, y también sobre Labra, entre ellos “El viejón”, de Mario Quintero (Tucanes de Tijuana), asimismo incluido en su antología. Labra fue detenido en Tijuana en 2000, y extraditado a EE.UU. en 2008.

<sup>77</sup> Recuérdese que la monografía del cofundador del semanario tijuaneño *Zeta*, *El cártel* [2002], versa íntegramente del de Tijuana, siendo la mejor aproximación no académica sobre la realidad del narcotráfico en México. Digo “no académica” porque es una recolección casi novelada de recuerdos y anécdotas, resultando difícil retener la profusión de personajes y hechos, y extraer una imagen cabal, dándose incluso alguna contradicción; otro reparo posible es que Blancornelas exagera la fuerza del grupo de Tijuana, reparo que no puede ser reproche habida cuenta de que sicarios del cártel intentaron asesinarlo, matando a su chófer, que sí lograron asesinar a compañeros suyos, y que padeció su terror cotidiano en su ciudad durante largos años. Con todo, la veracidad de lo consignado es tan indudable como impresionante el grado de información del que dispone Blancornelas, patente en la altura y variedad de sus contactos, pues departe o se cartea con presidentes de la República (Zedillo y Fox), procuradores generales y jefes militares y policiales, y aún los traficantes, incluidos los mismos Arellano, lo contactaron para realizar desmentidos o transmitirle *la verdad* para que la publicase, lo cual da idea de su prestigio, y fe del enorme interés de su labor y obra.

<sup>78</sup> Los hermanos son 11, 7 hombres y 4 mujeres; de los primeros, sólo 2 han permanecido ajenos al *negocio*, si bien los principales son Benjamín y Ramón (Culiacán, 1952 y 1964, respectivamente), en quienes se piensa cuando se habla de “los hermanos Arellano”, y que regentan la organización con *Don Chuy* Labra desde finales de los ochenta hasta principios del siglo XXI, habiendo sido Ramón el ejecutor sanguinario y Benjamín el cerebro; el primero murió en febrero de 2002 en Mazatlán en un choque trivial con policías locales, y el segundo fue detenido en Puebla un mes después por el ejército mexicano, y extraditado a EE.UU. en 2011. Como Labra ya había sido capturado en 2000, otro hermano, Eduardo, tomó las riendas, para caer detenido en 2006, cuando el menor, Francisco Javier, asumió el mando, que sólo le duró dos años, teniendo igual destino; desde entonces, su hermana Enedina, que hacía ya desde un principio tareas organizativas y de lavado de dinero, dirige el grupo con su primogénito, por lo que la DEA la considera la primera mujer del mundo en encabezar una organización poderosa. El mayor, Francisco Rafael, estuvo siempre implicado pero se dedicó a regentar locales nocturnos, a las mujeres y la farra sin concentrarse en el negocio, lo que acaso explique por qué, cuando los Arellano se vieron envueltos en el asesinato del Cardenal Posadas en 1993, fue el único hermano detenido; extraditado en 2006, fue puesto en libertad sólo dos años después y regresó a México, donde lo ejecutó un pistolero disfrazado de payaso en su fiesta de cumpleaños en 2013. Como se ve, la vida de la familia es harto novelesca, y sus gestas sanguinarias y las dimensiones de su empresa no lo son menos; de ahí deriva tal vez la propensión de un periodista tan serio como Blancornelas a adornarla, y sin duda también su protagonismo en numerosos corridos.

mafia en el continente americano con la capacidad para mantenerse activa tanto tiempo y lejos de la captura” [2002: 32-3], resulta hiperbólica, si bien es cierto que ya el decenio largo de apogeo del que han gozado, y el relativo mantenimiento de la plaza hasta hoy por otros familiares, constituyen logros señalados en la cambiante jerarquía del narco.

En todo caso, el *Cártel* de Tijuana presenta sin duda rasgos peculiares, como la mencionada diferencia social entre sus líderes y los de las demás bandas, que se torna además paradójica considerando que su ascenso no se cifra en el esperable mayor potencial de relaciones, sino en su *force de frappe*, que Mario Quintero resume en su corrido “Ramón Arellano” con los versos “Ramón a punta de bala/acaparó la frontera”; la capacidad letal reviste asimismo una singular aureola porque, años antes de que el líder del *Cártel* del Golfo, Osiel Cárdenas, reclutara a ex militares de élite a modo de guardia pretoriana, los Arellano hicieron lo propio con los llamados *narcojuniors* (*narcopijos o narconiños de papá*), salidos, increíblemente, de las mejores familias de Tijuana, que se convirtieron en operadores y hasta en sicarios de la organización, fenómeno, este sí, único en el mundo<sup>79</sup>. Ahora bien, esta faceta ciertamente espectacular no ilustra por sí sola el éxito de los hermanos, razón por la cual suele hacerse hincapié en la cesión de la plaza acordada en el legendario cónclave, y apuntarse el dato erróneo de que eran sobrinos del *protocapo* Félix Gallardo. Mas incluso de haber sido así, como bien señala Astorga, “su éxodo hacia Tijuana y el control de la plaza sin ser originarios de allí tampoco pueden explicarse de manera satisfactoria por la tesis de la herencia en un campo en el que hay que hacer méritos para acceder a las posiciones claves de poder”, de modo que “el misterio de su ascenso habría que buscarlo por el lado del campo político, como en el caso de Félix Gallardo y otros más” [2005: 170].

Mas en dicho campo el grupo de Tijuana resulta igualmente singular, pues si el del Golfo debió su fuerza, según se dijo, al presunto apoyo presidencial – sin descartar el de los gobernadores–, del que también gozaron los Carrillo

---

<sup>79</sup> Véanse Blancornelas [2002: 207-12] y el corrido “Los juniors”, también de Mario Quintero, compositor y líder de Los Tucanes de Tijuana, en cuyo comentario se ampliará información acerca del curioso fenómeno, completado con el hecho de que la organización trabajase también con una banda callejera latina de un barrio de San Diego, California, lo cual la aleja del modelo de clan familiar serrano vigente en los otros dos grupos de liderazgo sinaloense.

asentados en Ciudad Juárez, o, al menos, del de altos cargos políticos, policiales y militares a nivel federal, el recibido por los Arellano habría sido básicamente estatal en Baja California, como afirma Blancornelas y acredita refiriendo múltiples casos de corrupción, entre cuyas pruebas destaca la carta que el Embajador de México en Francia y antes Procurador General de la República, I. Morales, remitió al periodista denunciando la obstrucción practicada por el gobernador E. Ruffo (1989-95)<sup>80</sup>. Sin embargo, esto no permite concluir que el *Cártel* de Tijuana haya sido más audaz al contar sólo con protección local, pues otro rasgo que lo distingue estriba en la mayor impunidad disfrutada en EE.UU., donde la lucha antidrogas es, huelga decir, asunto de Estado; Blancornelas ilustra de nuevo: “Y lo más inexplicable, entre comillas: estuvieron, y los sobrevivientes tal vez lo estén, en EE.UU. sin nadie tras sus pasos. FBI, DEA, CIA y anexas les resultaron poca cosa” [Ibíd.: 33]<sup>81</sup>. Conociendo ya la política estadounidense de financiación de la *Contra* mediante el tráfico ilegal de armas y cocaína, la droga que hizo fuertes a los grupos mexicanos, esta probable preferencia por el de Tijuana resultaría sorprendente de no ser porque, a pesar de haberse organizado inicialmente la colaboración con el núcleo de Guadalajara a través del hondureño Matta,

---

<sup>80</sup> Cf. Blancornelas, 2002, 82-86, que incluye la respuesta que el Gobernador le remitió. Nótese que el partido gobernante nombra al Procurador General, estatal o federal, de modo que la Policía Judicial, encargada de la represión del narcotráfico, depende en grado sumo de aquél, protegiendo a unos grupos y reprimiendo a otros según sus directrices, sin olvidar los intereses económicos propios; como señala asimismo Blancornelas, “cuando se afianzó el cártel Arellano Félix, sembraron soborno y cosecharon impunidad [...] a su generosidad la procuraduría panista correspondió con protección encubriendo sus crímenes: despistó y ‘congeló’ investigaciones” [Ibíd.: 80]; *panista* es perteneciente al Partido de Acción Nacional (PAN), lo cual constituye otra singularidad, pues el gobernador Ruffo fue el primer gran cargo electo de ese partido desde la creación del sistema surgido de la Revolución. Por su parte, Astorga [2005: 171] apunta la protección de Carlos Hank, alcalde de Tijuana desde 1994, cuyos guardaespaldas, por cierto, asesinaron al cofundador de Zeta con Blancornelas, H. Félix Miranda, por divulgar una trama de corrupción urbanística.

<sup>81</sup> Entre las numerosas pruebas o indicios, y aparte del trasiego fronterizo permanente entre californias, junto con el de la droga, de los Arellano, los *narcojuniors*, los pandilleros de San Diego y cuantos trabajaban para la organización, se han localizado numerosas propiedades de miembros del *cártel* en el sur de California, de San Diego a Los Ángeles, que nunca fueron registradas, mucho menos asaltadas en busca de los bien conocidos narcos; El mayor de los hermanos, Francisco, como se dijo detenido en México en 1993 y extraditado a EE. UU. en 2006, cumplió allí sólo dos años de condena, cuando los traficantes destacados de otros grupos han recibido una o varias cadenas perpetuas; el mismo Benjamín, también extraditado, purga una condena de 25 años, poca cosa en comparación con la perpetuidad replicada impuesta a figuras menos relevantes. En idéntico sentido cabe interpretar el hecho de que el *narcojunior* Alejandro Hodoyán, *El Álex*, detenido en 1996, fuera trasladado en 1997 por agentes de la DEA a una base militar en San Diego para ser liberado con sigilo a los pocos días, revela Blancornelas [2002: 346], entre un largo etcétera.

sabemos también que el gran impacto del caso Camarena permitió a la DEA cobrar mayor peso frente a la CIA, imponiendo así la persecución sin trabas de los capos relacionados con el asunto, de manera que, para mantener un sistema al que la CIA y el Departamento de Estado no podían renunciar de un día para otro, lo lógico era pasar el relevo a traficantes menos ligados al *Cártel* de Guadalajara, como los Arellano, si bien, según se verá, tampoco los Carrillo han estado muy lejos de la impunidad casi total en el país vecino aún teniendo mayores vínculos con el círculo primigenio de Guadalajara; sea como fuere, tras el escándalo *Iran-Contra* y las conexiones descubiertas con el narco, los tratos sucesivos de la CIA con los mexicanos se habrán hecho, de haber persistido, con mucha mayor discreción, no habiéndose acreditado contactos con ninguna de las grandes organizaciones sinaloenses de los últimos decenios.

Más allá de la dimensión política, la fuerte impronta de la imagen de los Arellano en el imaginario colectivo y la producción popular simbólica se funda en la violencia que distinguió sus acciones, atribuidas al carácter brutal e intempestivo de Ramón, lo que a su vez se ha señalado como origen del enfrentamiento del grupo de Tijuana con los de Juárez y Sinaloa. Entre los sucesos más llamativos, todos ellos registrados por los corrideros, está el asesinato a sangre fría del traficante *El Rayo* López por Ramón a las puertas del local donde se celebraba un bautizo de la familia en Tijuana (1988), sólo por haber armado escándalo para entrar no habiendo sido invitado<sup>82</sup>; pero, de hecho, quien causó el revuelo fue la pareja de López, “que se decía prima de Miguel Ángel Félix Gallardo y le apodaban ‘La Silviona’” [Blancornelas, 2002: 56]; por esta conexión con el *jefe de jefes*, el gesto de Ramón habrá sido interpretado como un desaire inaceptable, y se da la circunstancia de que en la fiesta (“en el sitio de honor”, narra Blancornelas) se encontraba *El Mayo* Zambada, uno de los pilares del núcleo sinaloense a quien Félix Gallardo encomendó nada menos que Sinaloa en el reparto de territorios; aunque Zambada, “al estilo de los grandes mafiosos, consideró y así lo dijo: ‘Ésa es una cuestión personal, no de negocios, a mí no me interesa’”, y “no rompió allí

---

<sup>82</sup> No contento con ello, acaso para conjurar una espiral de venganzas, ordenó a sus sicarios viajar de inmediato a Sinaloa para asesinar al hermano y al padre de López.



con los Arellano” [Ibíd.], el suceso puede ser la razón de que comenzara a no pagarles los transportes a EE.UU. que hacía por Tijuana<sup>83</sup>, máxime teniendo en cuenta que Zambada, como se dijo, ha sido de los capos más templados y uno de los pocos que nunca han sido detenidos, lo que encaja difícilmente con tal provocación a los Arellano sin mediar una razón de peso, como sería el juzgarlos desleales a la familia. En cualquier caso, cuando la deuda alcanzó los 20 millones de dólares, según cálculos de Benjamín Arellano, se lo comunicó a Ramón, quien, desoyendo el consejo de su más prudente hermano de llegar a un acuerdo, resolvió matar a Zambada sin más, mandando a sus sicarios al afecto; con independencia del fracaso en el intento, que suscitó un sonado tiroteo de coche a coche en pleno centro de Tijuana, Blancornelas glosa la gravedad de fondo [2002: 198]: “Ni siquiera avisaron a Jesús Labra como padrino que era de ellos; tampoco enviaron un mensaje a Félix Gallardo para buscar una negociación; nada. Fue la primera vez que los Arellano tomaron una decisión tan grave: el rompimiento”. La respuesta no se hizo esperar: ese mismo año de 1992, Zambada y Guzmán planearon una celada en una discoteca en el balneario jalisciense de Puerto Vallarta, a la que asistieron los hermanos para una fiesta, adonde llegaron numerosos pistoleros para acabar con ellos, si bien lograron milagrosamente escapar por el conducto de aire acondicionado, lo cual no impidió que la formidable balacera, que dejó varios muertos, saltase a la luz pública, como también el hecho de que ambas bandas contasen entre sus filas con policías de distintos cuerpos y algunos sicarios fallecidos portasen credenciales policíacas auténticas. Pero mucho más notorio, de hecho el suceso que ha causado mayor escándalo en la historia del narco mexicano, fue el siguiente acto de la disputa, el asesinato del Cardenal y Arzobispo de Guadalajara J. Jesús Posadas en mayo de 1993 en el aeropuerto de esa ciudad; “según la PGR, hubo un enfrentamiento entre bandas de traficantes sinaloenses, los del Chapo Guzmán-Güero Palma, los ‘serranos’, contra la de los hermanos Arellano, ‘los urbanos’ [...] Los pistoleros de los Arellano habrían ‘confundido’ al religioso con Guzmán, objetivo del atentado, quien se encontraba en otro

---

<sup>83</sup> Según Blancornelas, la repartición de territorios instada por Félix Gallardo estipulaba que “a cada plaza podían llegar otros traficantes mexicanos o extranjeros con droga, pero debían pagar una ‘cuota’” [2002: 54-5].

auto y pudo huir de la emboscada como en la más truculenta de las películas policíacas. [...] Los pistoleros y uno de los Arellano [Ramón] huyeron del aeropuerto hacia Tijuana en un vuelo regular sin que nadie los detuviera” [Astorga, 2005: 171-2]. La tesis de la confusión es de todo punto inverosímil, porque, aunque se aduce que se trataba del mismo modelo de vehículo, los disparos se hicieron a un metro de distancia y el cardenal acababa de subirse vestido con su inconfundible hábito púrpura; tal vez su asunción oficial se deba a que los Arellano concertaron de inmediato una reunión con el nuncio papal, en la que culparon a Guzmán refiriendo los hechos al contrario de como sucedieron, i. e., afirmando que había sido él quien, tratando de matar a Ramón, había disparado a Posadas, y a que el nuncio tuvo una reunión inmediata con el presidente Salinas y los titulares de Gobernación y la PGR; mas, comoquiera que hubo abundantes testigos, la versión definitiva fue la de la confusión de los Arellano, lo cual no impidió que, en represalia, se detuviera al poco tiempo a Guzmán, hasta entonces desconocido para el público, y al mayor de los Arellano, Francisco, que, según se ha anotado, desempeñaba un papel irrelevante en la organización y podía ser sacrificado sin que ésta se resintiera; si a la obvia parcialidad en la represión se añade el mencionado hecho de que los sicarios y Ramón cruzaron tranquilamente la República en avión sin ser detenidos ni al partir ni al llegar a Tijuana, la sospecha de un crimen político orquestado, si no desde el poder central, desde el estatal de Jalisco, y ejecutado por los Arellano, cobra suma fuerza y ha sido enunciada por doquier, convicción reforzada además por los rumores de que Posadas tenía intención de iniciar una campaña para denunciar el absoluto dominio que el narco ejercía en Guadalajara con la connivencia del poder político y la participación policial activa<sup>84</sup>. La magnitud del crimen y el ocultamiento de su autoría y razones por las máximas autoridades del país llevan a su vez a replantear la idea de que el clan de Tijuana se afianzó por pura audacia y gozó de protección política y policial sólo en Baja California, o en las dos Californias considerando su impunidad en la estadounidense, ya

---

<sup>84</sup> Sorprende mucho por ello que Blancornelas reitere sin más varias veces la versión oficial de la confusión, que juzgue honesto al Procurador General durante la presidencia de Salinas, Jorge Carpizo, y no se explique así que la enorme purga de policías judiciales que éste acometió tras el escándalo, que cobró naturalmente proporciones internacionales, consistiera simplemente en darlos de baja, sin publicidad y sin procesarlos por colaboradores del narco.

que Salinas, quien en teoría favoreció al *Cártel* del Golfo, no aprovechó el año y medio que le quedaba de presidencia tras el suceso para aplicar cómodamente la represión arbitraria, y tampoco el procurador general J. Carpizo ni Ernesto Zedillo, el siguiente presidente, habiéndose mantenido intocados los Arellano hasta 2002, cuando cayeron bajo la presidencia de Vicente Fox, paradójicamente del PAN, el partido que los habría aupado a escala estatal. Otra prueba de los largos tentáculos del *Cártel* de Tijuana es una implantación en el D.F. mayor que la de otros grupos –si bien todos, por razones obvias, tenían redes en la capital–, extremo que sostienen tanto Blancornelas como Ravelo.

Aunque carentes de implicaciones políticas, deben mencionarse aún dos hechos sangrientos que ocupan un lugar destacado en la historia sensacional del narcotráfico. El primero es la matanza del rancho El Rodeo en 1998 (El Sauzal, municipio de Ensenada, Baja California), donde unos sicarios de los Arellano, dirigidos por su lugarteniente Lino Portillo, sacaron de sus casas a veinte miembros de tres familias de traficantes menores que tenían deudas con el *cártel*, entre ellos mujeres y niños, y los acribillaron tras alinearlos, crimen múltiple que se ha convertido en emblema de la crueldad del narco. Tampoco le va a la zaga en resonancia el caso de Rigoberto Campos, ex policía vinculado al núcleo de Guadalajara que no recibió empero territorio en el reparto fundacional y debía actuar sólo como enlace, a pesar de lo cual traficó por su cuenta por toda la frontera de Tijuana a Juárez, con lo que pistoleros de los Arellano, El Güero Palma y El Chapo Guzmán (era antes de que comenzara la guerra entre ellos, en 1990) lo secuestraron y mutilaron en una máquina segadora; Campos sobrevivió, se instaló prótesis de brazos y siguió traficando rodeado de guardaespaldas, de manera que volvieron a la carga, al parecer esta vez los mismos jefes, encabezados por Ramón Arellano, según relata noveladamente Blancornelas: “No dieron oportunidad a los guardaespaldas de Rigoberto ni a sacar sus pistolas; mataron a los 7 que le acompañaban; fue terrible, cientos de impactos en los vehículos, los cadáveres amontonados, las portezuelas chorreaban sangre, pedazos de carne, lámina y vidrios. Nunca se disparó tanto como en aquella ocasión ni hubo tantos muertos; fue de las primeras ejecuciones horribles” [2002: 58]. En definitiva, el *Cártel* de Tijuana de los hermanos Arellano Félix tiene en el

imaginario popular el aura de los mafiosos de película, lo que ha hecho no sólo al clan familiar, sino a los lugartenientes más renombrados, héroes de múltiples corridos, sin descartar que los aspectos menos sensacionales, como la impunidad a ambos lados de la frontera, su capacidad de penetrar a fondo en las altas instancias policiales y políticas, o el que tanto los hermanos como sus *narcojuniors* provengan de las clases medias y altas, no encajando en el ideal del forajido rural que por necesidad o haber padecido injusticias se enfrenta al Gobierno y/o a los gringos, hayan contribuido también a su fama.

Al igual que los Arellano, los Carrillo Fuentes son un buen número de hermanos, casi todos los varones dedicados al narcotráfico, si bien en el *Cártel* de Juárez no se da la bicefalia del de Tijuana, habiendo sido Amado, *El Señor de los cielos* (El Guamuchilito, Navolato, Sinaloa, 1956 - México, D.F., 1997) el líder único, sin perjuicio de que Vicente (1962), *El Viceroy*, lo sucediera a su muerte y haya permanecido al frente hasta hoy, mucho más tiempo que su hermano. Ya se ha dicho que, a diferencia de los Arellano, los Carrillo son de humilde origen rural –aunque no serrano, pues el modesto rancho que trabajaban sus padres, donde nacieron, está 20 Km. al oeste de Culiacán y a otros tantos de la costa–, habiéndose iniciado Amado a los 15 años en la pequeña delincuencia, pasando luego a trabajar para su tío *Don Neto* Fonseca Carrillo, hasta que “en los años ochenta fue enviado a Ojinaga por Félix Gallardo para trabajar con Pablo Acosta y vigilar los envíos de cocaína” [Astorga, 2005: 169]. Si, como se recordará, al hablar de Acosta, se dijo citando a Ravelo que los hermanos habían ido a aprender el oficio con el viejo capo, la alusión de Astorga a la *vigilancia* de la cocaína ofrece otro ángulo, clave para examinar el ascenso de Amado Carrillo Fuentes: Acosta, contrabandista tradicional que siempre trabajó la mariguana, no era por ello, al parecer, fiable a ojos de Félix Gallardo para gestionar la potente red de tráfico de cocaína que éste había organizado desde Sinaloa y Guadalajara con el hondureño Matta y la supervisión de la CIA, de modo que envió a los sobrinos de su socio *Don Neto*, más que a aprender el oficio, a tomar el relevo y potenciar la nueva y privilegiada faceta del negocio.

De ser así, parecería oportuno revisar la imagen de Amado Carrillo en la producción simbólica popular y corridera, pues la legendaria audacia de *El*

*Señor de los Cielos*, cifrada en el tráfico aéreo masivo desde Sudamérica a México y de ahí a EE.UU., pierde brillo conociendo que era un operador de Félix y Matta, y que el sistema de este último era precisamente el envío de la cocaína en aviones de su propia compañía, que transitaban por el espacio aéreo estadounidense y aterrizaban en pistas clandestinas e incluso en aeropuertos con la cobertura de la CIA. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que Acosta fue muerto en 1987, de tal modo que Carrillo no habría empezado a tener mando en la organización de Juárez hasta finales de los ochenta, y aún entonces compartía la dirección o estaba subordinado al jefe policial Rafael Aguilar Guajardo, veterano protector del grupo de Guadalajara a quien Félix habría asignado Juárez en el mentado reparto, y que murió asesinado en 1993 en Cancún<sup>85</sup>. También genera dudas al respecto el que, “según el ex tesorero del grupo de Cali, Guillermo Palomari, [Amado] había iniciado negocios desde 1992 con [su líder] Miguel Rodríguez Orejuela” [Astorga, *Ibíd.*], ya que la trama de Félix Gallardo y Matta, y en general la financiación de la Contra con dinero del narco, se realizó en colaboración con el *cártel* colombiano de Medellín, no con el de Cali. Pero dado que el caso Camarena conllevó la aniquilación del clan de Guadalajara, es de suponer que sus socios de Medellín se vieran igualmente perjudicados, de tal suerte que la alianza con el *Cártel* de Cali, asimismo proveedor del grupo mexicano del Golfo en los noventa, resulta un cambio natural; ahora bien, considerando que el *Cártel* de Juárez gozó igualmente de grande impunidad en EE.UU.,

---

<sup>85</sup> De hecho, circuló siempre el rumor de que Amado habría mandado matar a Aguilar para quedarse en solitario al frente de la banda, extremo nunca confirmado en fuentes fiables, y hay periodistas que han sugerido incluso que el mismo Amado facilitó a la policía el paradero de Acosta con idéntico objetivo, hipótesis tampoco confirmada y poco verosímil, pues no por la muerte del capo habría podido el joven enviado heredar la plaza, a menos que se hubiese tratado de un encargo de Félix Gallardo, lo que tampoco encaja en su proyecto de reparto de territorios para establecer una federación armoniosa. Téngase además presente que Carrillo fue encarcelado poco más de un año, de finales de 1989 a principios de 1991, de modo que su liderazgo efectivo debe sólo computarse desde este año, o desde 1993 a la muerte de Aguilar. En cualquier caso, éste es todo un personaje en la historia del narco, a quien se atribuye el diseño de la primera gran red de protección cuando era Comandante de la extinta DFS, protección que habría seguido ejerciendo hasta su muerte desde la Policía Judicial pero ya inmerso en la estructura del *cártel*, habiendo acumulado enorme poder (se dice que fue el encargado de organizar la reunión para el reparto de territorios en 1989) y actuado con plena impunidad en todo el país, como ilustra la anécdota referida por Ravelo, según la cual, cuando el mismo Procurador General le espetó “tenemos información de que tiene amigos en la mafia”, Aguilar respondió: “No, señor procurador, no tengo amigos en la familia, yo pertenezco a la mafia” [2005: 170].

persiste la duda de si Amado Carrillo fue un continuador privilegiado de la trama político-mafiosa de los ochenta o un avezado renovador de la misma<sup>86</sup>.

Avezado era sin duda en cualquier caso, porque, a pesar de la escuela y la protección heredadas, en los gloriosos noventa de Amado la DEA pudo ser mucho más beligerante que antes, lo cual no le impidió enviar con regularidad aeronaves de distintos tamaños, desde avionetas hasta aviones 747, a todo EE.UU., convirtiéndose así en el principal exportador mexicano de cocaína según la agencia y otras fuentes oficiales, por delante de los Arellano y G.<sup>a</sup> Ábrego en ese decenio de disputado liderazgo, y ganándose en buena lid el sobrenombre de *El Señor de los Cielos*. A Carrillo se le considera además el primer capo moderno por su sofisticada organización con empleo intensivo de las nuevas tecnologías en todos los órdenes –logística, lavado de dinero, dotación de sus operadores y comandos, etc.–, virtud a la que se suman las obligadas de la templanza y la discreción, habiéndose cuidado de no llamar la atención exhibiendo riquezas o protagonizando actos violentos en público contra la policía o miembros de otras bandas, y habiendo siempre abogado por un acuerdo con éstos, aspiración ecuménica tal vez heredada de Félix Gallardo y a cuyos esfuerzos de realización contribuyó el mencionado Juan José Esparragoza, *El Azul*, miembro del núcleo sinaloense y negociador principal con proveedores, colegas y protectores. El peso de estos últimos ha engrandecido asimismo la leyenda de los Carrillo, sobre todo porque, aparte de la acostumbrada protección policial, de por sí especialmente llamativa por la intensa participación del mencionado Aguilar Guajardo y su intocable red policial al servicio del grupo de Juárez, éste se distinguió por incorporar a su nómina a ilustres militares, cuando el ejército, como sostienen Blancornelas y muchos periodistas e investigadores, tenía tradicionalmente una imagen de honesto e incorruptible, en contraste con la policía, habiéndose ocupado de todos los grandes operativos, a menudo sin informar a ésta y en ocasiones con su oposición, incluso armada; el caso más notorio es el del general Jesús Gutiérrez Rebollo, jefe de la Quinta Región Militar con base en Guadalajara,

---

<sup>86</sup> Como ilustra Astorga para el ámbito internacional todo: “Carrillo viajaba frecuentemente a Las Vegas, donde la DEA nunca lo vio. Tampoco el Mossad cuando estuvo en Jerusalén cargando una cruz por la Vía Dolorosa. Ni el siempre alerta servicio secreto cubano en las ocasiones que visitó la isla” [2005: 169].

quien, valiéndose de ese mayor prestigio del ejército en la represión, la aplicó arbitrariamente en beneficio de los Carrillo, asestando golpes a sus rivales, en particular a los Arellano; puesto que supo también publicitar los operativos y labrarse una reputación intachable, gozó de la confianza tanto del gobierno mexicano como de la misma DEA, lo cual le valió el nombramiento al frente del Instituto Nacional para el Combate a las Drogas (INCD) en 1996, siendo curiosamente *descubierto* justo al día siguiente de la muerte de Amado en 1997, juzgado y castigado con una ejemplar condena, que no pudo empero tapar uno de los mayores escándalos relativos al narcotráfico en México<sup>87</sup>. En el terreno político –si es que la corrupción del *zar* antidrogas no es ya alta política–, a pesar del mencionado presunto apoyo presidencial al grupo del Golfo<sup>88</sup>, y de que a los Arellano se les tenía por dueños del Distrito Federal, la presencia de los Carrillo y toda su corte en la capital era constante, tanto por motivos de placer como de negocios, y sus contactos políticos abundan, por ejemplo, con Diego Fernández de Cevallos, abogado defensor de testaferros y personas vinculadas al cártel [Ravelo, 2010: 8]; a escala estatal, aparte de la sintonía con los gobernantes de Chihuahua heredada de Acosta, Ravelo señala los vínculos destapados en el proceso al general Gutiérrez Rebollo

---

<sup>87</sup> Ravelo, en un denso capítulo dedicado a Amado Carrillo [2005: 125-89] (que, a falta de monografías hasta fecha reciente, constituye el estudio más completo, al que se añaden los artículos del semanario *Proceso* del mismo Ravelo y otros colegas), se detiene en los tratos del capo con otro general, Vega Maldonado, a quien le habría pedido, según consta en las declaraciones tras su detención, entrenar un cuerpo de élite que pensaba formar y pertrechar con la mejor y última tecnología bélica, lo cual, por cierto, lo convierte también en precursor del sicariato militarizado que años más tarde implantaría Osiel Cárdenas con sus Zetas en el *Cártel* del Golfo. En otra declaración judicial, la del hijo de Amado, Vicente Carrillo Leyva, tras su detención en 2009, éste refiere con detalle la pleitesía de los militares hacia su padre: “Llegamos a Cozumel [Quintana Roo] en un avión privado mi padre y yo, y enseguida los militares rodearon el avión, [...] nos llevaron al hotel. Lo hicieron en vehículos oficiales [...] Ya por la tarde llegó el general Curiel, se presentó con nosotros junto con otras decenas de altos mandos militares y todos se pusieron a nuestras órdenes” [Ravelo, 2010: 8].

<sup>88</sup> Ravelo refiere que a una reunión en Cancún de los jefes del *cártel* con protectores locales asistió el comandante González Calderoni, quien, recuérdese, detuvo a Félix Gallardo, y al que se supone el encargado por el presidente Salinas de acabar con el grupo sinaloense y favorecer al del Golfo. Aparte de la lectura del periodista (“Al igual que otros importantes policías, era un hábil negociador y sabía tejer alianzas e inclinarse ante el mejor postor” [2005: 147]), el hecho demuestra que el monopolio de G.<sup>a</sup> Ábrego en el favor federal dista mucho de ser completo. En un *blog* sobre narcotráfico hasta cierto punto fiable se afirma de hecho, recogiendo declaraciones del tesorero del clan, Manuel Bitar, que Amado Carrillo tuvo encuentros con Salinas, alguno de ellos en Cuba, donde, al parecer, el gobierno mexicano había facilitado al capo un asentamiento seguro con la anuencia de la diplomacia cubana [<http://lamafiamexicana.blogspot.com.es/2009/09/la-misteriosa-muerte-de-amado-carrillo.html>]. Los contactos con Salinas y Calderoni sugieren de nuevo que Carrillo pudo ser el único retoño de la familia seminal sinaloense tolerado tras la purga del caso Camarena.

con gobernadores de varios estados (Sonora, Yucatán, Campeche, Morelos y Quintana Roo), haciendo hincapié en los sellados con el de este último (Mario Villanueva, 1993-9), quien “se ligó con el cártel y puso gran parte del aparato gubernamental a su servicio”, al extremo de que “la policía coadyuvaba en el transporte de la droga” [2005: 154, 180]<sup>89</sup>.

Esta red de relaciones permite dibujar el mapa territorial del *Cártel* de Juárez, que constaría primeramente de los estados fronterizos de Chihuahua y Sonora, a los que deben sumarse, al margen del grado de protección política, al menos Sinaloa y Durango, cuyos operadores dominantes, líderes del futuro *Cártel* de Sinaloa, estaban asociados a los Carrillo y en cierto modo subordinados a ellos, por cuanto su mercancía debía pasar por sus dominios fronterizos para llegar a EE.UU.; un segundo foco es, como se ha dicho, el Distrito Federal, y con éste el vecino, próspero y discreto estado de Morelos; y un tercero la península del Yucatán, de cuyos tres estados, sobre todo de Quintana Roo, hicieron los Carrillo un importante centro de operaciones, en particular de recepción por vía aérea de la cocaína, que siempre tuvo en el corredor caribeño su principal ruta. A su vez, la forma de este mapa permite subrayar que Amado Carrillo ha sido probablemente el capo más político en sentido lato, pues, como se recordará, la península del Yucatán se había considerado anteriormente feudo del grupo del Golfo: la coexistencia allí de ambos grupos, como la recién anotada protección presidencial simultánea y los buenos términos con los gestores sinaloenses del corredor del Pacífico, salvo la Baja California, ponen de manifiesto que se buscaron pactos con las administraciones federales y estatales (además de locales) y con las demás organizaciones de traficantes, sin olvidar los diversos cuerpos de policía y el mismo ejército; incluso la cuestión más espinosa, el enfrentamiento con los Arellano, que trataron de asesinar a Amado en un restaurante de la Ciudad de México en 1993, la resolvió éste no mediante la venganza directa, sino a través de sus protectores, habiendo *lanzado* al general Gutiérrez Rebollo y a otros socios militares y policiales contra los miembros del grupo de Tijuana, al

---

<sup>89</sup> Astorga apunta por su parte que el general Gutiérrez Rebollo, en su declaración, “señaló que el titular de la [Secretaría de] Defensa Nacional estaba informado del trabajo de inteligencia que realizaba, para lo cual tenía informantes entre los traficantes, y agregó que el suegro del presidente Zedillo tenía relaciones con los traficantes, en particular con los hermanos Amezcua” [2005: 175].



parecer con bastante éxito, puesto que, según Blancornelas, los Arellano se vieron acorralados y buscaron un acuerdo con los Carrillo, que estaba en vías de discusión cuando Amado murió sorpresivamente [2002: 284-7].

La dimensión diplomática de Amado Carrillo no acaba de conciliarse con el ideal corredero del traficante que se impone a las bravas en el negocio. Por supuesto, como el corrido y otras expresiones populares comparten con el discurso de los medios y los organismos gubernamentales la predilección por el superlativo, la reiterada ubicación de Carrillo por parte de estos últimos en la cúspide de los exportadores de droga a EE.UU., de los narcos más ricos del mundo, de los hombres más ricos de México, han hecho de Amado uno de los más cantados, con Caro Quintero y *El Chapo* Guzmán. Con todo, llama la atención la templanza negociadora del líder del temible *Cártel* de Juárez, máxime teniendo en cuenta que su tiempo al frente de la banda duró apenas cuatro años, y que ya desde el primero, cuando estuvo a punto de morir a manos de los Arellano, se aplicó a protegerse por todos los medios y buscó pactos en todos los ámbitos, dentro y fuera del narco, y del país. El corolario de este afán fue el ofrecimiento al Gobierno, a través de sus altos contactos en el ejército, según consta en un documento de inteligencia militar mexicana (enero de 1997) al que tuvo acceso *Proceso*, de un pacto en toda regla, en el que “pedía tranquilidad para su familia y que lo dejaran trabajar sin ser molestado. A cambio, otorgaría el 50% de sus posesiones; colaboraría para acabar con el narcotráfico desorganizado; actuaría como empresario, no como criminal; no vendería droga en territorio nacional, sino en EE.UU. y Europa; traería dólares para ayudar a la economía del país; y no actuaría violentamente ni en rebeldía” [Ravelo, 2005: 184].

El avance de una posible negociación con el gobierno mexicano, como los tratos de paz con los Arellano y los proyectos de instalarse en el extranjero, particularmente en Chile, que habría acariciado Amado Carrillo, se truncaron con su muerte en febrero de 1997 en una clínica del Distrito Federal tras someterse a una operación de cirugía plástica para cambiar de rostro. Al igual que el talante negociador y moderado, esta estrategia más temerosa que temeraria podría considerarse impropia del forajido valiente con el que el público identifica a los narcos célebres de hoy, y el fatal desenlace un tanto desdorado, porque la muerte del héroe significa tanto como la vida; sin

embargo, la leyenda se ha mantenido, e incluso acrecentado, gracias a los rumores de que el capo sigue vivo y habría escenificado su muerte para escabullirse; a la consideración de esta hipótesis han contribuido la confusión en torno a las circunstancias de la muerte y la escasa credibilidad de las autoridades, que practicaron dos autopsias ofreciendo dos causas de muerte, tomaron muestras de ADN confirmando la identidad del fallecido pero no ofrecieron pruebas al público, divulgaron la foto de un cadáver irreconocible, etc.; la DEA se aprestó por su parte a anunciar que se trataba de Amado Carrillo, precipitación sospechosa que, combinada con el rumor de que éste se convirtió en su testigo protegido, siembra aún nuevas dudas; oficialmente, Amado murió por la administración postoperatoria de un fuerte analgésico, lo que ha dado alas a la presunción de que el fármaco letal se lo administró un asesino enviado por el Gobierno, una banda rival o algún miembro de su propio clan; para mayor y más terrible trasfondo de película, todos los médicos y personal sanitario presentes en la operación aparecieron muertos —ejecutados— en los días sucesivos, pero esto no esclarece nada, pues los crímenes pudieron ser encargados por la familia en venganza de lo que creía una negligencia, por quienes planearon asesinar a Amado para suprimir todo testigo, o por el mismo Amado por idénticos motivos si se trató de un plan suyo. Recapitulando, la hipótesis del error médico no parece la más probable, por la baja ocurrencia de muertes en este tipo de operación y porque los médicos declararon que la intervención había sido un éxito, si bien, claro está, pudieron hacerlo para sustraerse a la venganza de la familia si fueron negligentes o cómplices de un crimen, y tampoco puede descartarse que las condiciones de clandestinidad hubieran perjudicado la calidad de la operación o de los mismos profesionales; en todo caso, la muerte accidental no es deshonrosa para el héroe del corrido, pues, al fin y al cabo, priva a los rivales de la victoria. La hipótesis del asesinato tampoco es muy satisfactoria, ya que cuesta creer que Carrillo, obsesionado con el control absoluto del entorno y la seguridad, hubiera planificado a la ligera su cirugía, a menos que se tratara de una traición dentro de su grupo, *motu proprio* o a instancias de rivales o el Gobierno, acaso preocupado por el poder político creciente de Amado. En fin, si la posibilidad de una trama de suplantación de identidad ideada por el capo resulta sin duda rocambolesca, y su conversión en testigo de la DEA harto

inverosímil, la debilidad de las otras hipótesis y la cierta existencia de grandes montajes orquestados por la DEA, cualquier gobierno o personajes simplemente ricos con fiel ayuda de los medios, sumadas al estímulo del misterio, hacen que sea difícil desecharla. En cualquier caso, la misteriosa muerte constituye un perfecto colofón para la figura de un capo singular en todos los órdenes, por sus métodos de tráfico que le valieron tan majestuoso sobrenombre, por su discreción y sofisticación, por su voluntad de pacto y su altura de miras políticas, todo lo cual revirtió en enorme poder y riqueza, que son los elementos que valora la audiencia aunque no se distinguiese en la balacera, junto a la posible astucia mítica que lo habría llevado a disfrutar de esa riqueza lejos de México y con cara nueva.

El hermano de Amado, Vicente, lo sucedió al frente del *cártel* a su muerte; lastrado con una reputación de violento y arrebatado, “su carácter determinó que los principales socios de Amado Carrillo –Ismael Zambada, *El Mayo*, y Juan José Esparragoza, *El Azul*, entre otros– se separaran del cártel de Juárez y comenzaran a operar por su cuenta”, pues “no quisieron arriesgar su seguridad al lado de un personaje que solía actuar por impulsos” [Ravelo, 2010: 7]. Esto suscitó la fractura del eje Sinaloa-Juárez y llevaría a la guerra con nuevas alianzas en el nuevo siglo, en el que ha cobrado forma definitiva y ha venido imponiéndose el llamado *Cártel* de Sinaloa. No obstante, el de Juárez “es visto por la DEA como una organización cimentada desde 2002 y en crecimiento” [Ravelo, *Ibíd.*], año que se toma por el arranque victorioso del grupo de Sinaloa, de lo que se deduce que Vicente Carrillo supo superar los duros primeros años tras la muerte de Amado y, aunque con menos redes de protectores, proveedores y territorios, y en medio de una terrible disputa en la que tiene por sicarios y aliados a las bandas más violentas, lo cierto es que lleva hoy diecisiete años al mando de Juárez; de hecho, *El Viceroy* es, curiosamente sólo por detrás sus antiguos socios y hoy enemigos *El Mayo* y *El Azul*, el capo más longevo en la etapa contemporánea del negocio. Cabe así concluir con Astorga que los Carrillo han destacado “por su capacidad de concentración y reproducción de líderes con una larga experiencia en el negocio, y por la cohesión, a la manera de las familias sicilianas, que han mostrado a lo largo de poco más de una década, lo cual les da mayores ventajas frente a sus competidores” [2005: 173].

Según se anticipaba, no puede hablarse del *Cártel* de Sinaloa como tal, i. e., como organización cohesionada y estructurada, hasta principios del siglo XXI, y aún entonces no ha sido empresa tan familiar como las de Tijuana y Juárez, pues hay entre sus miembros vínculos familiares más laxos, y en cambio son más fuertes los profesionales y los derivados de la proximidad geográfica. El distinto tiempo de apogeo del grupo de Sinaloa supone a su vez que, en los noventa, el proceso conocido que llevó a las bandas de traficantes en México a la cúspide de su poder y de la fama en el imaginario popular estuvo dominado por los cárteles de Tijuana y Juárez únicamente, sin olvidar la rama no sinaloense del Golfo, que sin embargo, a pesar de su poder hasta la captura de su líder G.<sup>a</sup> Ábrego en 1996, no ha protagonizado las llamativas intrigas y luchas que han marcado la vertiente novelesca y tremenda de la historia del narco en esos años. La dispersión del liderazgo en la organización de Sinaloa obligaría a referirse a mayor número de figuras y sus historias, muchas vinculadas pero no de modo tan compacto como las sagas de los Arellano y los Carrillo; ahora bien, para no abusar de nombres y datos, y no alargar más esta contextualización del principal tema del corrido actual, me limitaré, sin perjuicio de alguna otra mención puntual, a los tres grandes nombres identificados con el *Cártel* de Sinaloa, *El Mayo* Zambada, *El Chapo* Guzmán y *El Güero* Palma, que comparten la condición serrana del típico traficante sinaloense, la pertenencia a la banda seminal de Guadalajara en calidad de sicarios u operadores de Félix Gallardo, antes de que los Arellano y los Carrillo irrumpieran en el negocio, y el haber sido fuerza de choque contra los primeros y asociados de los segundos, hasta la muerte de Amado Carrillo.

Ismael Mario Zambada García, *El Mayo* –también el *M-Z* y *El Quinto Mes*, entre otros apodos– (El Álamo, Mocorito, Sinaloa, 1948), pertenece como se dijo al núcleo fundacional de los sinaloenses, habiendo gozado de un mayor rango que Palma y Guzmán a las órdenes de Félix Gallardo desde los inicios, y habiéndosele asignado la misma plaza de Sinaloa en el famoso reparto de 1989, convirtiéndose así en el principal asociado de Amado Carrillo y el grupo de Juárez, pues, recuérdese, quienes regentan territorios no fronterizos han de coordinarse por fuerza, y en ocasiones subordinarse, a los dominadores de las plazas fronterizas. La figura de Zambada es ambivalente, porque, de

un lado, porta una aureola de prudencia, de perfil bajo en sus actuaciones, lo que explicaría su eficacia en la gestión del corredor de Sinaloa a la frontera (y sus fluidas relaciones con los Carrillo y otros *titulares* de puntos fronterizos menores, como Guzmán y Palma), así como su inigualada supervivencia en primera línea del negocio a lo largo de tres décadas y media; pero, de otro, ya vimos la significación que tuvo en los enfrentamientos con el clan de los Arellano, indicativos de su faceta de ejecutor –de violencia–, la cual volverá a aflorar cuando, asociado con *El Chapo* Guzmán a partir de 2001, disputarán con fiereza los territorios a los grupos de Juárez y Tijuana, y a escisiones varias de los de Sinaloa y el Golfo. La impronta de *El Mayo* en la producción corridera es así irregular, ya que la faceta prudente, al no ir acompañada de las aptitudes sociales y comerciales de un Félix Gallardo o un Amado Carrillo, o de simple liderazgo de un Guzmán, que se convierte en referente del *Cártel* de Sinaloa a pesar de la mejor trayectoria de Zambada, no le ha permitido trascender el segundo plano, mientras que el elemento guerrero, plasmado no en gestas solitarias sino en acciones conjuntas, le ha deparado a lo sumo protagonismo colectivo en ciertos hitos del narcotráfico y del género<sup>90</sup>.

Héctor Luis Palma Salazar, *El Güero* (Noria de Abajo, Mocorito, Sinaloa, ca. 1955), se inició típicamente en la delincuencia común –en concreto como *robacarros*, según todas las reseñas biográficas– antes de trabajar al servicio de Félix Gallardo en los ochenta, primero como guardaespaldas, luego como sicario y finalmente, tras demostrar sus dotes ejecutivas para el crimen y el tráfico y ganarse su confianza, como operador del *Cártel* de Guadalajara, habiendo recibido en el reparto de plazas San Luis Río Colorado, segunda ciudad fronteriza en tamaño del estado de Sonora, pero la primera a efectos de contrabando, al ser también fronteriza con el estado de Baja California y estar muy próxima a Mexicali, con la que hoy día forma prácticamente un área metropolitana, y así al gran mercado de la California estadounidense. Pero la fama de Palma, más allá de su figura temible y su colaboración con *El Chapo* en algunos de los choques más renombrados con los Arellano, radica

---

<sup>90</sup> Existe una entrevista a Zambada con el gran periodista mexicano Julio Scherer, [*Proceso* 2009], que no aporta, a diferencia de las realizadas a Félix Gallardo o Acosta, información sobre la mecánica ni la historia del narcotráfico, tratándose de un retrato humano del capo, quien se limita a reproducir algunos tópicos generados por los medios.

en dos sucesos muy notorios en la historia del narco. El primero se inicia con la *pérdida* por Palma de un cargamento de 50 toneladas de cocaína, que éste achacó al robo de unos competidores pero que Félix habría juzgado traición de *El Güero*, entendiendo que pretendía operar por su cuenta; en represalia, habría encargado al traficante venezolano Rafael Clavel, apodado *El Bueno Mozo*, cobrarse la deuda, a cuyo fin Clavel sedujo a la esposa de Palma, convenciéndola para huir con él a Venezuela, con dos hijos de corta edad; una vez allí, Clavel la decapitó y envió su cabeza en una caja refrigerada a *El Güero*; además, arrojó a los niños desde un puente, atrocidad que grabó en vídeo y remitió también a Palma; la venganza de éste habría consistido en asesinar al principal abogado de Félix Gallardo, al hijo del Gobernador de Sinaloa con quien Félix creció en el negocio, y que, como se dijo, era su ahijado, y a tres hijos menores de Clavel. El otro suceso, mucho menos atroz y en cambio mucho más espectacular, razón por la cual lo han registrado múltiples corridos<sup>91</sup>, es la secuencia de su captura en 1995: Palma salió en *jet* privado de San Luís Río Colorado hacia Toluca, capital del estado de México, pero, avisado de que lo esperaba en tierra un contingente militar para detenerlo (téngase en cuenta que, desde la muerte del cardenal Posadas en 1993, y a pesar de que los responsables fueron los Arellano, se desató una caza contra *El Chapo* y sus socios), desvió su trayectoria hacia Guadalajara, donde sin embargo lo esperaban también militares en el aeropuerto, de modo que volvió a cambiar de rumbo, esta vez a Tepic (Nayarit), destino que no pudo alcanzar al quedarse el avión sin combustible y estrellarse cerca de la ciudad; aunque murieron los tripulantes, *El Güero* salvó milagrosamente la vida, y fue trasladado a Guadalajara por policías a su servicio, según la leyenda, vestido él mismo de Comandante de la Policía Federal; localizado sin embargo allí por el ejército, éste asaltó la residencia donde se encontraba convaleciente y lo detuvo en un operativo muy publicitado; en fin, también fue

---

<sup>91</sup> El de la espantosa venganza, al igual que la referida matanza de El Sauzal perpetrada por sicarios de los Arellano, se ha contado hasta la saciedad en la prensa y en relatos literarios sobre el narco, mas apenas se ha registrado en el corrido, porque, evidentemente, su bajeza casa mal con los supuestos códigos de honor que prohíben atacar a mujeres y niños. De otro lado, aunque el hecho parece ser cierto, cuesta entender cómo Palma, de haber caído en desgracia ante Félix, siguió operando (con creciente fama de crueldad atribuida al brutal golpe padecido) asociado a Guzmán y Zambada seis años más, a menos que, tras el horrible intercambio y estando Félix en prisión, éste diera por zanjada la cuestión.

sonado su proceso, pues a su arresto no estaba en posesión de droga alguna ni portaba armas “de uso exclusivo del ejército” (delito por el que se ha condenado a muchos narcos, a falta de otros cargos), por lo que sus abogados ganaron sucesivos juicios de amparo y puesta en libertad, que no se hizo efectiva por órdenes políticas superiores; Palma permaneció en prisión hasta 2007, cuando fue extraditado a EE.UU.

Joaquín Archivaldo Guzmán Loera, *El Chapo* (La Tuna, Badiraguato, Sinaloa, 1957), tiene orígenes muy similares a los de *El Güero* Palma, pues habría pasado de delincuente juvenil a guardaespaldas de Félix Gallardo, a cuyas órdenes fue ascendiendo hasta convertirse en operador de confianza, por lo que en el reparto mentado se le asignó Tecate, ciudad fronteriza menor de Baja California entre Tijuana y Mexicali, lo que explica su vínculo con Palma, que pasaría por allí su género al conocer de antiguo a Guzmán, y también con los Arellano de Tijuana, con quienes inicialmente tenía una fluida relación, como demuestra el mencionado asesinato conjunto del traficante Rigoberto Campos. También se ha apuntado la cercanía de *El Chapo* con *El Mayo* Zambada, que a su vez explica la unión de ambos cuando éste se enfrentó a los Arellano, a los que se sumó *El Güero*; recuérdese que el veloz crescendo de esa *guerra* condujo a una mentada balacera en Puerto Vallarta y, señaladamente, al asesinato del cardenal Posadas por los Arellano, en teoría por confusión con Guzmán. Fue así como éste, desconocido hasta entonces para la opinión pública y de menor rango que Zambada o Palma, y no se diga que el que alcanzarían los Arellano o los Carrillo, pasó a la primera línea de visibilidad, siendo detenido el mismo año del magnicidio (1993) por la policía mexicana en Guatemala, ilegalmente, que lo trasladó a Chiapas para hacer allí el arresto formal y su anuncio.

Por si su implicación en la muerte de un Cardenal y un exótico arresto internacional, que sólo Caro Quintero había protagonizado antes, fueran poca cosa para alimentar una leyenda, su fuga casi ocho años después, en enero de 2001, de la prisión Puente Grande (Jalisco), entonces la primera y única en México de una cárcel de alta seguridad, es la más cantada en el corrido y la de mayor cobertura en los medios, gracias a lo cual se conocen los pormenores, p. e., que escapó en un carro de ropa sucia, que participó casi un centenar de personas, entre ellas casi todo el personal de la prisión,

incluido su director, que costó varios millones de dólares, etc. Pero la fuga no sólo tuvo un hondo impacto en la cultura popular y los medios, sino también en la percepción de las agencias de seguridad y los gobiernos, en especial el de EE.UU., que ya en 2002 situó al *Chapo* Guzmán en el segundo puesto de los criminales más buscados del mundo –listas de la FBI e Interpol–, sólo por detrás de Osama Bin Laden, a cuya muerte se encaramó a la cima; al mismo tiempo, la DEA y los medios le han atribuido enorme riqueza, de las mayores de México y entre las 100 primeras del mundo, enaltecimiento superlativo que culmina con la ridícula declaración de la ciudad de Chicago de “enemigo público número 1”, hasta entonces sólo otorgada a Al Capone, dado que el *Cártel* de Sinaloa es allí el proveedor mayoritario de drogas ilícitas.

La fuga de *El Chapo* tuvo además una gran repercusión política en clave interna mexicana, ya que se produjo a los pocos meses de tomar posesión V. Fox, del PAN, primer presidente en la historia del sistema político surgido de la Revolución perteneciente a un partido distinto del PRI, con lo que ello implicaba de especial escrutinio de su desempeño. Aunque el Gobierno procedió de inmediato a depurar responsabilidades en la prisión de Puente Grande –que el ingenio popular rebautizó “Puerta Grande”–, en la jerarquía penitenciaria y policial, y, por supuesto, emprendió una intensa busca de Guzmán, acompañada del hostigamiento a su entorno, la falta de resultados y la enorme presión interna y externa desde EE.UU. suscitaron una ofensiva general contra el narco, saldada con la captura de Benjamín Arellano en 2002 y de Osiel Cárdenas en 2003, de modo que los grupos de Tijuana y el Golfo fueron descabezados, no habiendo recuperado ya nunca la fortaleza que tuvieron en los años noventa. A su vez, esto ha suscitado que la mayoría de los expertos y analistas hayan sostenido que el encumbramiento del *Cártel* de Sinaloa se debe en gran medida al apoyo brindado por el PAN desde el gobierno federal y la misma Presidencia de la República, siquiera sea en forma de represión arbitraria de sus competidores; aunque tal extremo no haya podido probarse, y, por ejemplo, tampoco se haya atrapado hasta hoy a Vicente Carrillo, sucesor de su hermano Amado al frente del grupo de Juárez, lo cierto es que la larga resistencia no sólo de Guzmán (detenido finalmente en febrero de 2014 tras más de trece años fugado, y siendo ya presidente E. Peña Nieto, del PRI), sino de sus socios y colíderes de la organización de



Sinaloa, Zambada y Esparragoza, nunca aprehendidos, hace razonables las sospechas y muy notable el contraste con el destino de los sucesores de Osiel Cárdenas, que han ido cayendo con sucesiva rapidez, y el de otros hermanos Arellano y muchos de sus principales lugartenientes.

Sea como fuere, ni el presunto favor gubernamental constituye el único factor del dominio del *Cártel* de Sinaloa en el nuevo siglo, en cualquier caso siempre relativo más allá de la pulsión de todos los *productores simbólicos* a exagerar el liderazgo único y absoluto, ni éste puede, por lo mismo, atribuirse en exclusiva a *El Chapo* Guzmán, quien se benefició en términos de fama de lo espectacular de su fuga, pero que, según Ravelo, tras ésta se vio en serios apuros al carecer de apoyos y estuvo a punto de ser detenido en numerosas ocasiones, hasta que Héctor Beltrán Leyva, líder de una destacada familia sinaloense, y *El Mayo* Zambada le ofrecieron refugio y ayuda para retomar sus contactos colombianos [2005: 208-10]<sup>92</sup>. Junto a estos socios, hay que

---

<sup>92</sup> Su larga escapada ha generado tanta literatura como la propia fuga. Hasta Blancomelas dedica un capítulo de su monografía sobre los Arellano a narrar el paso triunfal de *El Chapo* por un hotel de Puebla tras fugarse, desmintiendo los rumores sobre su mala situación (que, a través de un familiar de Guzmán convertido en testigo, llegaron a sugerir una intención de suicidio), y especulando acerca de dónde se refugió, si en el Yucatán o en el noreste [2002: 376-9]. Otras fuentes han apuntado una dimensión internacional, afirmando que pasó tiempo en Bolivia con su hijo bajo identidad falsa, y tampoco faltan quienes aseguran una frecuente estadía en EE.UU. (sí parece cierto, al menos, que las hijas gemelas que tuvo con su tercera mujer nacieron en un hospital de Los Ángeles). Pero al final, como demuestra su captura en el puerto sinaloense de Mazatlán y sugiere la entrevista a Zambada en un lugar remoto, lo más verosímil es que se haya mantenido oculto en la sierra sinaloense, de difícil acceso por vía terrestre o aérea y donde todo intruso es de inmediato detectado, lo que hace de *El Chapo*, a pesar del mito de la sofisticación (se dijo también que había cambiado de rostro con cirugía, como Carrillo) y el alcance global de los capos, un forajido básicamente rural más próximo a los héroes primeros del corrido que a los modernos mafiosos del siglo XXI. Sin embargo, estas conclusiones antes razonables deben acaso ser corregidas ante la nueva fuga de *El Chapo* de la prisión de Almoloya de Juárez o “del Altiplano” (Estado de México), también de máxima seguridad, a poco más de un año de su arresto, el 11 de julio de 2015, habiendo sus cómplices adquirido un solar colindante a la prisión, levantado en plazo récord una edificación, y construido un túnel con luz y ventilación desde ésta hasta el plato de ducha de la misma celda de Guzmán, todo lo cual se viene detallando en los noticieros del mundo mientras escribo estas líneas, con gran sensacionalismo y encomio de la sofisticación y la audacia del considerado el mayor narcotraficante del siglo XXI, y a quien, a estas alturas, sólo Pablo Escobar puede tal vez hacer sombra en la percepción simbólica de la historia del *negocio*. Esta vida legendaria tiene su fiel reflejo, cómo no, en el corrido; si, tras su detención y, sobre todo, su primera fuga, se le dedicaron numerosos corridos, siendo ya de los más cantados junto a Caro Quintero y acaso Amado Carrillo, el abundante registro de su captura en 2014 y la previsible e inmediata floración de cantos corrideros a la segunda fuga lo habrán de situar, al menos cuantitativamente, en la cúspide de los héroes del género. Y, en efecto, haberse fugado de las dos prisiones de máxima seguridad en México, algo que nadie había hecho ni una sola vez, su implicación en el magnicidio del cardenal y el haber liderado, de cara al público, el *cártel* dominante del siglo XXI, son credenciales definitivas para erigirse en forajido-rebelde épico, y así en héroe por antonomasia del corrido contemporáneo.

considerar al propio hijo de *El Mayo*, Vicente Zambada Niebla, *El Vicentillo*; a Juan J. Esparragoza *El Azul*, como se dijo capo primigenio y longevo siempre asociado a Zambada; y a *Nacho* Coronel, otro operador sinaloense clásico con experiencia en las redes de protección: todos ellos, con distintos matices y avatares, integran una suerte de liderazgo colegiado del grupo de Sinaloa, lo cual, precisamente, lo hace el único acreedor serio a la etiqueta de *cártel*, pues, a diferencia de los otros tres, que han tenido como cabeza visible una sola persona o una familia, representa la asociación de múltiples actores para adquirir una posición de mercado dominante, si bien, claro está, los acuerdos no remiten a los precios, sino al monopolio de los territorios y rutas de tráfico.

Como se dijo, el primer paso para la conformación del *Cártel* de Sinaloa fue la ruptura de Zambada y Esparragoza con Vicente Carrillo cuando éste asumió la dirección del grupo de Juárez, que implicó también a los hermanos Beltrán Leyva y otros operadores relevantes del corredor Sinaloa-frontera por Sonora y Chihuahua aliados de los Carrillo; la reacción violenta de Vicente y el creciente poder del grupo de Sinaloa, hicieron que la separación se convirtiese en guerra, librada con particular virulencia por el control de Ciudad Juárez, y que tuvo un hito en la ejecución del menor de los Carrillo, Rodolfo, en 2004<sup>93</sup>; sin embargo, ya se dijo también que Vicente Carrillo ha sabido mantenerse fuerte en la ciudad fronteriza y otros territorios controlados por su

---

<sup>93</sup> Ravelo transcribe parte de la carta que Rodolfo Huerta, sicario de los Beltrán, remitió en 2004 al presidente Fox, en la que refiere una reunión en un hotel de Monterrey donde estuvo presente, a la que asistieron Zambada, Guzmán, Esparragoza y Arturo Beltrán, entre otros, para “planear el asesinato de Rodolfo Carrillo y una vez ejecutado éste tratar de incriminar al grupo *Los Zetas*, teniendo como objetivo estas acciones terminar con la hegemonía que la familia Carrillo Fuentes tenía sobre este *cártel* [de Juárez], puesto que cuando Amado Carrillo vivía los titulares del *cártel* de Sinaloa (Zambada, Esparragoza y Arturo Beltrán) eran subordinados de él, manifestando dichos integrantes del *cártel* de Sinaloa que únicamente le debían lealtad a Amado Carrillo y no a los otros miembros de la familia’. Según el sicario, ‘ese era el motivo por el cual Vicente Carrillo no había podido ocupar el mando de dicho *cártel*, puesto que lo han minado últimamente personas de su confianza y más recientemente a su hermano Rodolfo, usando el *cártel* de Sinaloa a la Policía Ministerial de Sinaloa para estos fines’. De acuerdo con el pistolero, otro punto medular tratado en la cumbre de los capos era exterminar a la organización de *Los Zetas*. [...] Estos objetivos, dice la carta, tenían una finalidad: que *El Mayo* Zambada, *El Azul* Esparragoza y *El Chapo* Guzmán monopolizaran el narcotráfico y que ellos se consolidaran como cabezas de la organización criminal de Sinaloa, no sin exterminar a los jefes del *cártel* de Tijuana, otro de sus grupos rivales” [2010: 7]. Huelga decir que la carta, escrita por un *traidor* al grupo de Sinaloa sólo un mes después de la muerte de Rodolfo Carrillo, es propaganda del de Juárez, que acaso busque compensar la influencia de los rivales en el gobierno federal proporcionándole información para que lo ataque como a las demás organizaciones; en todo caso, la estrategia ha sido, a tenor de los hechos, tal como la expone el sicario remitente.

familia, gracias a la bien gestionada continuidad de los contactos políticos y policiales heredados, a las alianzas tejidas con el grupo de Tijuana y con Los Zetas desde la ejecución de Rodolfo, y al refuerzo de “sus bases de sicariato con el surgimiento de al menos tres grupos de choque: *La Línea*, *Los Aztecas* y *Los Mexicas*” [Ravelo, 2010: 8]. Los pactos del *Cártel* de Juárez con el de Tijuana y Los Zetas vienen precedidos del sellado entre Benjamín Arellano y Osiel Cárdenas en prisión en respuesta a que la organización de Sinaloa, aprovechando su aprehensión, habría iniciado una ofensiva también contra los Arellano de Tijuana y el *Cártel* del Golfo de Cárdenas, combatiendo a los primeros no tanto en su ciudad como en otros estados de tránsito controlados por ellos, en especial Jalisco, Michoacán y Guerrero, y a los segundos, en cambio, con el asalto a la que Ravelo llama la “joya de la corona” del narco en México, la ciudad fronteriza tamaulipeca de Nuevo Laredo, que ha superado a las antaño más activas Reynosa y Matamoros y, en el último decenio, se ha convertido, como Juárez y determinadas zonas de Michoacán y estados vecinos<sup>94</sup>, en el escenario de enfrentamientos de una brutalidad nunca vista antes.

---

<sup>94</sup> Michoacán, con zonas colindantes de Guerrero, Jalisco, Colima y el estado de México, ha conformado siempre un área de conflictos rurales, que se corresponde por ello, como se recordará, a una región corredora bien definida. En el terreno del narco, se ha cultivado tradicionalmente el cáñamo, pero apenas la adormidera, y su irrupción en el mapa del tráfico de cocaína es tardía, a partir de los noventa, cuando los grupos sinaloenses empezaron a utilizar puntos costeros para descargarla y de allí transportarla por tierra a la frontera. Sin embargo, la zona se ha convertido en el principal foco de elaboración de la *metanfetamina*, denominación popular general de la tenamfetamina (MDA), también llamada *crystal* y *ice*, que comprende derivados análogos de la anfetamina, y que, en un proceso de degradación del producto similar al de la cocaína y el crack, ha sustituido a la MDMA o *éxtasis*; en todo caso, aunque la producción en múltiples laboratorios serranos es notable, la escasa infraestructura necesaria para producirla hace que su tráfico hacia EE.UU. no sea tan relevante, pues existe una vasta producción interna allí. El grupo dominante en esta región era el clan de los hermanos Valencia, llamado pomposamente *Cártel del Milenio*, asociado con el de Tijuana; pero, tras el ascenso del de Sinaloa, los Valencia se aliaron con éste, de modo que los Arellano y Osiel Cárdenas, sobre todo éste último, emprendieron tras su alianza una guerra, *comprando* al lugarteniente, Carlos Rosales, que ha colaborado con miembros de Los Zetas desplazados a la zona al efecto, y con otros grupúsculos de escasa tradición y experiencia en el negocio (dedicados también, por ello, a la extorsión y el secuestro), lo cual ha generado una violencia descontrolada, agravada por el hecho de que el presidente Calderón (2006-2012), oriundo de Michoacán, haya convertido a su estado natal en uno de los puntos clave de su *guerra contra las drogas*, y en el laboratorio de su gestión militar del problema, pues allí envió al ejército en primer lugar; como resultado, Michoacán y las regiones asociadas en este ámbito se han convertido, tal vez sólo por detrás de Ciudad Juárez, y de Tamaulipas y Nuevo León en el noreste por la mencionada disputa de Nuevo Laredo y otras plazas fronterizas clave, en una de las zonas más devastadas por la escalada de violencia de los últimos años.

Las luchas acendradas por territorios y plazas, las alianzas cambiantes, la aparición de nuevos grupúsculos y las capturas o muertes de prominentes capos y operadores se han venido sucediendo a velocidad de vértigo a lo largo de los últimos diez años, tomando como punto de referencia el 2004, fecha de la ruptura definitiva entre los grupos de Sinaloa y Juárez, y de la inesperada alianza de los del Golfo y Tijuana, con todas sus consecuencias. Sin embargo, se prescinde aquí de entrar en los pormenores, conforme a la declarada intención de no abrumar al lector con nombres, datos, fechas, aún cuando ello signifique, reconozcámoslo, adoptar la tan criticada postura de las agencias de seguridad y los medios de atender básicamente a los líderes y los sucesos más impactantes; pero la renuncia, de otro lado, obedece también a que la recolección del material discográfico se llevó a cabo entre 2005 y 2007, de manera que los hechos del narco posteriores a esas fechas no están recogidos en los textos de nuestra discografía general, aunque, desde luego, sí en los incontables corridos compuestos y cantados desde entonces; más aún, comoquiera que, para establecer el *corpus* analítico, me he centrado en los textos de los corridistas contemporáneos fundacionales que empezaron a componer en los setenta u ochenta, y que sus piezas más representativas aparecieron en esos decenios y el siguiente, resulta que lo sucedido desde, aproximadamente, 2005, no pertenece ya al contexto de los corridos analizados. Mas para no dejar esta historia en suspenso tan cerca del presente, caben algunas observaciones sobre estos últimos años.

El primer aspecto que salta a la vista es la atomización de los grupos de traficantes, a pesar de que la tendencia natural de cuantos se afanan en discernir el fenómeno del narco sea la simplificación en unas pocas figuras y bandas. Pero también es cierto que en la actualidad sólo parecen sobrevivir quienes establecen alianzas con otros, lo que, al final, hace razonable fijarse en las agrupaciones más consistentes, sin perjuicio del interés que merece la aparición de múltiples grupos pequeños e independientes antes controlados y subordinados a los jefes de las familias más poderosas. Así, puede afirmarse, esquematizando, que ha habido en los últimos años básicamente dos bandos en liza, el del *Cártel* de Sinaloa y el de todos los demás antiguos grupos fuertes (Tijuana, Juárez y el Golfo), si bien esto no es decir mucho, porque en el interior de esas grandes entidades las desavenencias y los consiguientes

cambios de bando son frecuentes, así como el desgajarse de operadores que se lanzan por su cuenta complicando aún más la identificación de los actores. Sea como fuere, téngase presente que esas familias principales no sólo se disputan hoy los pactos con socios secundarios y territorios adicionales a su plaza principal, sino también su misma plaza, singularmente en los casos de Juárez y Nuevo Laredo.

La fragmentación del liderazgo ha generado a su vez el fuerte incremento de la violencia que distingue al periodo reciente. Aunque lo común es atribuir la escalada a las feroces luchas por una porción de mercado, éstas existían, según se ha visto, en la época de los oligopolios dominantes, y ya se dijo también, de acuerdo con Resa, que la violencia debida al narcotráfico no era tan relevante como la pintaban los medios y la propaganda oficial. El cambio ha de achacarse pues, en primer término, a la condición del liderazgo mismo, antaño más profesional, que recurría a la agresión armada sólo cuando era estrictamente necesario y la restringía a los propios actores; por el contrario, muchos grupúsculos surgidos últimamente, ajenos a la tradición de los grandes contrabandistas, dedicados asimismo a la extorsión, el secuestro y otras actividades de delincuencia común, e influidos por la mitología popular, ejercen hoy una violencia terrorista de cara no sólo a los competidores, sino también a la opinión pública en general. Pero el factor principal es la falta de *institucionalidad* de estos grupos, que carecen de conexiones políticas y policiales; respecto a las primeras, Astorga señala que “la autonomía relativa respecto del poder político que han logrado en años recientes tiene mucho que ver con la desarticulación de los viejos mecanismos de control e intermediación que caracterizan el fin del régimen de partido de Estado, con el crecimiento de la oposición política y las posiciones de poder que ésta ha logrado en el ámbito regional en zonas productoras y de tráfico de drogas” [2005: 182]; y otro tanto sucede con la protección policial, cuyo monopolio del lado de la oferta ha hecho aguas en la estela del político, existiendo mayor competencia entre las fuerzas del orden por brindar la protección, y que se encuentra, del lado de la demanda, con la señalada atomización de la clientela, lo cual potencia la inestabilidad por la falta de interlocutores fiables y definidos, y así el escenario caótico actual.

Esta observación resulta muy polémica en el estado de opinión dominante hoy, habida cuenta de que, desde el discurso oficial, se opone un inmediato rasgar de vestiduras a toda sugerencia de abordar el fenómeno con visión política pragmática, enarbolándose la bandera de la confrontación absoluta. Semejante postura desconoce, como se ha ilustrado reiteradamente, que el narcotráfico se organiza desde el principio mano a mano con el poder político y policial, primero a escala local y luego, a medida que cobra fuerza, con participación más o menos directa de las altas instancias federales; por ello, la búsqueda de un entendimiento con un poder fáctico como es el narco, máxime dada la actual violencia descontrolada, no constituye una inaceptable *realpolitik* liberal, sino la única vía eficaz de encarar el problema, a más de honesta, porque la opción bélica no sólo niega la realidad y el pasado que desemboca en la terrible situación presente, sino que oculta con hipocresía la intención, también reiteradamente denunciada por Astorga, de mantener el estado de guerra permanente con el objeto de obtener réditos políticos.

Todo ello se constata meridianamente en la nefasta gestión de la cuestión por el presidente Felipe Calderón con su *guerra contra las drogas*, la cual, más allá de su terrible saldo mortal y el terror indiscriminado por parte tanto de los narcos como del ejército y la policía que los combaten, esconde a duras penas un interés de beneficio político, como denuncia D. Osorno:

Recordemos: la primera imagen de Felipe Calderón como presidente es la de su toma de protesta en la Cámara de Diputados en diciembre de 2006, inmerso en el descrédito y las protestas; la segunda imagen, un mes después, es la de un presidente ataviado con uniforme militar, flanqueado por el secretario de Defensa y otros funcionarios, declarándole la guerra al narco en una base militar de Michoacán. El cambio fue radical. Semióticamente, Calderón pasó de ser un hombre sumido en el caos al que nadie respetaba, a uno fuerte y decidido que peleaba contra un enemigo irrefutable. [...] Las encuestas de opinión situaban a Calderón en grados de aceptación sumamente altos por el tono enérgico que adoptó al respecto. [...] Calderón ha aprovechado mediáticamente el combate a los narcotraficantes; le es de enorme utilidad en términos de imagen, pero es una decisión estrictamente política, tomada sin ninguna clase de estrategia, donde no se consultó a expertos ni se ponderaron los múltiples efectos negativos que podían activarse.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> En González Lara [2010], quien entrevista a Osorno a propósito de la publicación de su monografía *El cártel de Sinaloa* [2009], que lleva por subtítulo *una historia de la utilización política del narco*. En la entrevista, Osorno ofrece una síntesis de los puntos clave de su libro, constituyendo una útil y rápida lectura sustitutiva de la completa del libro.

Al margen de la común utilización interesada de la guerra contra un enemigo unánimemente estigmatizado, la estrategia de Calderón participa también de la acostumbrada hipocresía de la represión arbitraria, habiéndose señalado por doquier la continuidad en el apoyo indirecto al grupo de Sinaloa, como sostiene el mismo Osorno [Ibíd.]: “Pese a que el Cártel de Sinaloa es el statu quo del narco, con redes que se extienden por toda la geografía de poder del país, no se le ha tocado. Se han combatido a escisiones como la de los Beltrán Leyva y el Cártel de Juárez, a enemigos emergentes, surgidos en los últimos 20 años, como los Zetas, o a grupos caóticos, como lo que queda de los Arellano Félix o el Cártel del Golfo, pero no al Cártel de Sinaloa. El Cártel de Sinaloa es el referente del narco en México, ningún esfuerzo es creíble si no se le golpea”. En efecto, mientras que, durante la presidencia de Calderón, han caído varios líderes de los cárteles del Golfo y de Tijuana, de Los Zetas, o de los hermanos Beltrán una vez separados del grupo de Sinaloa, de éste sólo se ha detenido a algún lugarteniente de importancia (particularmente Vicente Zambada Niebla, hijo de *El Mayo*), habiendo sido recapturado *El Chapo* ya bajo la presidencia de Enrique Peña Nieto (PRI), y permanecido incólumes Zambada y Esparragoza. Y lo mismo sucede con la represión de jefes policiales y políticos vinculados al narco, ya que, “hasta ahora, la única acción al respecto no ha sido contra funcionarios de alto nivel, sino contra alcaldes de Michoacán a los que a la larga no se les pudo comprobar nada. Es una trampa retórica” [Osorno, Ibíd.].

En definitiva, en el nuevo siglo ha habido una fragmentación de los clanes dominantes en los noventa, surgidos del núcleo fundacional de sinaloenses afincados en Guadalajara –salvo el del Golfo– en los años ochenta, que ha supuesto un fuerte aumento de la violencia, no sólo debida a las luchas más frecuentes y frontales entre múltiples actores de fidelidades cambiantes, sino también a la consiguiente quiebra de la estabilidad del sistema de protección policial y política, agravada por la *guerra* del presidente Calderón, que ha agudizado esa dispersión de los grupos y sus relaciones con las autoridades, y ha acarreado además un mayor perjuicio para la sociedad civil ajena al conflicto por la presencia de un ejército al que se atribuyen numerosas violaciones de derechos humanos, que se suman a las debidas a los propios narcos y los cuerpos policiales, vinculados o no con éstos.

Recapitulando, en esta contextualización del fenómeno del narcotráfico, tema principal del corrido actual, se han revisado su origen y desarrollo en el prohibicionismo estadounidense, de donde se ha extendido por imposición al mundo entero, y el discurso oficial de gobiernos y medios de comunicación, tan alejado de la realidad como el mítico que contienen los corridos, con lo cual se hace precisamente esencial aportar la visión de los expertos no alineados con una u otra producción simbólica, por cuanto permite tanto acercarse a la realidad escamoteada en ambos discursos como interpretarlos con cierto conocimiento de causa, en particular el popular corridero objeto de estudio, que no es mejor ni peor en términos éticos y sociales sino distinto, siempre dentro de su condición propagandística, y que, para conocer los entresijos de la historia del narcotráfico mexicano, resulta a menudo más útil, o, al menos, más franco y genuinamente apegado a su verdadera naturaleza.



## 1.2. Industria musical y corrido

Como se dijo en el capítulo contextual de la panorámica a propósito de la oralidad mediatizada (4.1.3), aunque los primeros registros fonográficos de corridos en México los realiza la compañía estadounidense Edison en la temprana fecha de 1904, que hará algunos otros esa misma década primera del siglo XX, el conflicto revolucionario y sus secuelas imponen un largo paréntesis hasta finales de los años veinte, cuando surgen algunas modestas productoras ya nacionales, las más pronto absorbidas por Discos Peerless – fundada en 1933–, la gran disquera mexicana de música popular que dominó el panorama hasta los años setenta<sup>96</sup>. Sin embargo, se apuntó también que aquellos registros pioneros, que gozaron de una intensa continuidad en EE.UU. desde principios de los veinte en el marco del interés comercial por las llamadas *grabaciones étnicas*, no son representativos sino a efectos arqueológicos, ya que difícilmente puede hablarse de *industria* en un tiempo en el que los aparatos reproductores, fonógrafos y gramófonos, constituían una rareza al alcance de muy pocos, al igual que sus respectivos soportes de grabación, cilindros y discos. Más aún, incluso a partir de la eclosión de una industria consolidada de la música y el entretenimiento en los treinta, la radio, el cine y las actuaciones en directo eran las principales vías de difusión del corrido, pues discos y tocadiscos siguieron siendo artículos de lujo, máxime en un país con escasa clase media, al menos hasta la llegada de la casete o cinta, soporte revolucionario por el abaratamiento de precios y la consiguiente

---

<sup>96</sup> Siempre hablando de discográficas mexicanas, claro está, pues la fuerte competencia de las multinacionales estadounidenses no ha cesado hasta hoy; de hecho, fue adquirida en 2001 por Warner Music Latina, del gigante Warner Brothers. Aún así, debe señalarse que Peerless tuvo siempre una marcada vertiente internacional, habiéndose asociado con varias compañías de EE.UU. y toda Iberoamérica, y distribuido en México toda clase de músicas del mundo, y la de grandes nombres, de Pavarotti a los Rolling Stones. En cuanto al corrido, aunque no lanzó colecciones especializadas, la publicación con el sello de muchas estrellas de la música popular mexicana, como Agustín Lara, Pedro Infante, los Hermanos Zañizar o Los Panchos, permitió difundir ilustres piezas del género cantadas por algunas de dichas estrellas; además, Peerless es la primera y principal editora de la obra de Los Broncos de Reynosa, reputado dúo de música norteaña fundado en 1957 por Paulino Vargas, decano de los autores aquí estudiados y compositor de cabecera de Los Tigres del Norte por muchos años. Otras disqueras mexicanas clásicas son Musart (fundada en 1948), que ha producido p. e. discos de *El Piporro* y Luis Aguilar y que, para nuestro estudio, destaca por poseer el 50% de los derechos del celeberrimo corridista *Chalino* Sánchez; y Orfeón, más orientada a la música anglosajona, pero que cuenta también con títulos interesantes de música popular mexicana, entre ellos una de las grandes antologías sobre el corrido (n.º 205 de nuestra discografía), que incluye temas contemporáneos.

accesibilidad al producto que empezaría a ser corriente en México entrados los años sesenta. El inicio del periodo contemporáneo del género, la década de los setenta, coincide por tanto con el despegue de una industria del disco propiamente dicha, esto es, con la creciente y masiva adquisición de soportes fonográficos para su consumo privado en hogares y automóviles, lo cual, sin perjuicio de la intensa persistencia de las demás vías difusoras, sustenta el brío renovado de la popularidad del corrido.

Si este rasgo es peculiar de la franja temporal estudiada, el protagonismo del mercado estadounidense en el desarrollo del género no supone novedad alguna: aparte de los registros de principios de siglo, recuérdese que en los años veinte se realizaron en EE.UU. numerosas grabaciones de corridos cuando todavía no se daban en México, merced a la señalada campaña de la música *étnica*<sup>97</sup>. El fenómeno no reviste sólo interés histórico, en el sentido de divulgación de muestras clásicas de corrido decimonónico o revolucionario primero –para lo cual se invitaba a intérpretes mexicanos a grabarlas en estudios estadounidenses–, pues, como se vio también en el comentario a “El contrabando de El Paso”, las primeras composiciones difundidas inicialmente por vía fonográfica datan de ese decenio, y la mayoría representa una cierta recuperación del modelo poético tradicional frente a los temas de hoja suelta forjados por entonces en México y difundidos luego allí en la *Edad de Oro* de la radio y el cine, desde mediados de los treinta a los cincuenta, junto con nuevos temas facticios y nostálgicos de una tradición popular que se explota aprovechando el fervor nacionalista del momento, mientras que las piezas coetáneas de autores chicanos, asimismo enraizadas en la expresión de la identidad, responden en mayor medida a la realidad del presente, que es conflictivo y así propicio a la épica identitaria, de manera que constituyen creaciones donde la tradición se actualiza. Tal diferencia cualitativa distingue igualmente al arranque de la época contemporánea, cuando los temas de narcotráfico, buena parte compuestos por corridistas residentes en EE.UU., y

---

<sup>97</sup> Una monografía de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU. [VV.AA., 1982] sobre las grabaciones *étnicas* contiene un texto de la célebre tejano-mexicana Lydia Mendoza, donde narra su carrera como intérprete de música nortea tradicional, y algunos otros panorámicos con amplia cobertura de la música *hispanica*, destacando la mexicana (Hickerson, Cohen y Wells, y Spottswood); los interesados en la recolección sonora de la música folclórica y popular en EE.UU., pueden consultar la enciclopédica obra del propio Spottswood, quien proporciona en siete tomos una exhaustiva discografía del periodo 1893-1942 [1990].

la mayoría publicados y difundidos desde allí, al menos durante los setenta y ochenta, contribuyen a la –relativa– *refolclorización* que viene señalándose.

Mas en este secular protagonismo estadounidense sí puede identificarse un factor novedoso de la fase contemporánea, a saber, el desplazamiento a California del núcleo productivo corridero. En efecto, aunque las primeras grabaciones de los años veinte se hicieran en las grandes capitales de la cultura *latina*, de N. York a Los Ángeles y de Chicago a San Antonio, será en ésta y otras ciudades tejanas, sobre todo fronterizas como El Paso, McAllen o Brownsville, donde se genere un tejido local de pequeñas discográficas regentadas por empresarios mexicanos o chicanos que, a diferencia de la difusión comercial masiva impulsada en el México de la *Edad de Oro* y desde las grandes compañías estadounidenses, fomentan un corrido popular que libra al género de su anquilosamiento museístico<sup>98</sup>. Un proceso semejante tendrá lugar en California, y en particular en Los Ángeles, a partir de los setenta, que vendrá a sumarse a otros dos factores, el crecimiento de la población mexicana desde los cuarenta<sup>99</sup> y el liderazgo mundial que ostenta la metrópolis californiana en la industria del espectáculo, para catapultar un corrido renovado a la primera línea de la difusión masiva de música popular en EE.UU. y México, e incluso por toda Centroamérica hasta Colombia<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> La primera fue Discos Ideal, fundada en 1946, que cuenta con un largo historial de producciones corrideras, a la que siguieron Falcón (1948) y otras en su estela (Freddie, Corona, Hacienda), todas muy activas en los cincuenta y sesenta, algunas incluso hasta hoy.

<sup>99</sup> También en el apartado anterior se aportaban datos de 2010 de la población mexicana y de origen mexicano en EE.UU., que ascendía a 32 millones, el 63% de la población *latina* en el país (50 millones), de los cuales 11,5 se concentraban en California (frente a 8 en Texas), y de éstos más de 5 en el área metropolitana de Los Ángeles, convertida hoy en la segunda ciudad del mundo por número de habitantes mexicanos.

<sup>100</sup> Aunque no se ocupa del corrido, un amplio estudio del contexto y la “vida musical” de la comunidad mexicana en Los Ángeles de los cuarenta a los ochenta se halla en la monografía de S. Loza, edición ampliada de su tesis doctoral, *Barrio Rhythm. Mexican American Music in Los Angeles* [1993]. El mismo Loza es editor de una serie de estudios de etnografía musical [1994], algunos de interés tangencial para el corrido, p. e., uno sobre la *banda* [Haro y Loza], conjunto y estilo musicales típicos de Sinaloa muy vinculados hoy al género, sobre el que se volverá; y otro sobre el *gangsta rap* o *rap* de pandilleros y su “estética de la violencia” [Álvarez *et al.*], que indica convergencias de contenido con el narcocorrido explícito o *duro*, aunque casi no sea corrido. Más relevante es el artículo de H. Simonett [2001] sobre el narcocorrido, cuyo título traducido sería “una micromúsica emergente del Nuevo L.A.”, donde disecciona la revolución sociológica operada en Los Ángeles a través del rescate activo de la tradición musical nortea, abordando el corrido comercial y el marginal surgido en los barrios chicanos –de ahí el concepto *sociourbanístico* de ‘Nuevo L.A.’– en torno a la *narcocultura*, con particular énfasis en *Chalino* Sánchez y el corrido por encargo, como veremos. Otra monografía interesante, de tenor sociológico general, es *México en Los Angeles* [1989], de P. Castillo y A. Ríos.

El factor demográfico y el comercial van por supuesto de la mano, porque no se trata del mero aumento de la población mexicana, sino de la mejora de su posición socioeconómica: el paso de una situación de ilegalidad –y así clandestinidad social– o de temporalidad laboral a otra en la que se goza de permiso de residencia y trabajo, lo cual propicia a la larga la posibilidad de obtener la ciudadanía, que en cualquier caso tendrán ya los hijos de las primeras generaciones de emigrantes, convierte a una comunidad antes invisible para el mercado del entretenimiento y el ocio en una vasta audiencia potencial con creciente capacidad adquisitiva. Más relevante todavía para el renacer del corrido, y de toda la música popular mexicana en EE.UU., es el hecho de que algunos miembros de tal comunidad puedan ser, además de consumidores, productores y difusores; esto es precisamente lo que sucede en Texas desde los comienzos de la transmisión fonográfica, donde muchos mexicanos estaban radicados antes de la incorporación del estado a la Unión Americana, y otros muchos pasaron durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros decenios del XX, cuando la emigración no era excesiva y su control mínimo, lo cual supuso una mayor integración socioeconómica, y así el señalado liderazgo tejano en la creación de un tejido productivo chicano impulsor del corrido y otros géneros musicales, y una red de cadenas de radio propias para su difusión. En California, esta circunstancia no se produce hasta los ochenta, ya que en “los años sesenta y setenta las bandas de rock y de Rythm & Blues de Los Ángeles Este [chicanas] adoptaban los estilos musicales representativos de la ‘corriente principal norteamericana’, en lugar de desarrollar su estilo musical regional propio” [Simonett, 2001: 319]<sup>101</sup>. Para la investigadora, el tránsito de la asimilación de la cultura dominante a la reivindicación de lo propio, en el que el corrido desempeñará un papel clave a partir de los noventa entre la juventud de barrio de Los Ángeles, tiene su base en el prestigio recobrado del multiculturalismo, que propicia tanto la creación de un circuito marginal de difusión de la cultura mexicana como el interés comercial de la industria dominante por el fenómeno [Ibíd.]:

---

<sup>101</sup> “The 1960s/1970s R&B and rock bands from East Los Angeles adapted musical styles representative of the ‘American mainstream’ rather than developing any particular, regional musical style”.

Los “grupos étnicos” están reclamando el derecho a mantener su identidad propia, a ser diferentes. Las instituciones culturales y los medios de masas también se han apercebido de la existencia de estos “grupos étnicos”. Así, la tendencia reciente de celebración de la diversidad étnica no sólo ha llevado al reconocimiento de una “L.A. multicultural”, sino también a la explotación económica y política de las nuevas circunstancias. [...] Debido a este clima de multiculturalidad predominante, y, quizá más importante, a la cantidad de mexicanos recién llegados, los músicos mexicanos y mexicano-americanos no tienen que asimilar la “supracultura” [...] y no aspiran a introducirse en el mercado dominante. [...] Así, para los músicos en la Los Ángeles mexicana, el éxito económico no viene ya dictado por la “cultura capitalista anglosajona dominante”. Las nuevas tecnologías de la comunicación y los medios de masas les han dado la oportunidad de alzar su propia voz, de interpretar su propia música, y por lo tanto, de imaginar y crear su propio mundo”.<sup>102</sup>

Con todo, el circuito comercial de la música mexicana, así en Texas de los veinte a los sesenta como hoy día en California, y en el resto del país, sigue ocupando un espacio marginal en el mercado, dominado por el pop-rock en inglés, cuyo público difícilmente puede interesarse por géneros en una lengua que suele desconocer, y que exhiben una marcada inspiración folclórica y rural, con sus bases rítmicas de vals y polka y el protagonismo del acordeón en el estilo norteño. La marginalidad se da incluso en el seno de la música *latina* en general<sup>103</sup>, como ilustra Wald aduciendo dos ejemplos: una ceremonia de los premios Grammy latinos, presentados por un grupo de grandes estrellas (Jennifer López, Cristina Aguilera, Ricky Martin, Gloria Estefan, entre otros), de las cuales ninguna era de origen mexicano “a pesar de que los mexicanos y mexicano-americanos suman más de la mitad de la población latina de los EE.UU. y los artistas mexicanos representan casi dos tercios de las ventas de discos de música latina”, y la cobertura de la prensa en Los Ángeles:

---

<sup>102</sup> “‘Ethnic groups’ are claiming the right to keep their own identity, to be different. Cultural institutions and the mass media have become aware of these ‘ethnic groups’ as well. Thus, the recent trend in celebrating ethnic diversity has not only led to a new awareness of ‘multicultural L.A.’, but also to an economic and political exploitation of the current circumstances. [...] Because of the prevailing multicultural climate, and, maybe more importantly, because of the sheer number of Mexican newcomers, Mexican and Mexican-American musicians no longer need to assimilate to the ‘superculture’ [...] and do not aspire to penetrate the mainstream market. [...] Thus, for musicians in Mexican Los Angeles, economic success is no longer dictated by the ‘dominant Anglo-capitalist culture’. The new communication technologies and the mass media have given them the opportunity to raise their own voice, to perform their own music, and, thus, to imagine and create their world”.

<sup>103</sup> La cual, llegue o no a la audiencia *anglo*, tiene ya un público potencial de 50 millones sólo en EE.UU., lo que explica la creación de divisiones *latinas* en todas las grandes compañías, la instauración de los premios Grammy *latinos*, etc.

Incluso en Los Ángeles, donde mexicanos, guatemaltecos y salvadoreños (que tienden todos a escuchar música mexicana) constituyen la abrumadora mayoría de la población latina, es habitual encontrar críticos que escriben como si la música “latina” fuera todo salsa y merengue, o si acaso rock en español. Aunque el más somero examen de la programación de las radios revela que la música mexicana es de lejos el estilo latino más popular en la ciudad, y cualquier fin de semana suele haber, como mínimo, una docena de actuaciones de primeras figuras de conjuntos nortños y banda, en *L.A. Weekly* se anunciaban, la primera semana que pasé allí, treinta conciertos, de los cuales el único mexicano era el de un grupo de mariachis en un restaurante del centro. Diez mil personas abarrotaban el estadio de Pico Rivera ese mismo fin de semana para asistir a un festival de ranchera que ningún periódico cubrió, mientras que varios de ellos mencionaban bolos mucho más pequeños de grupos caribeños. [2001: 150]<sup>104</sup>

Aparte de al mencionado hecho de que la música popular mexicana se adapte peor al gusto *pop* contemporáneo que los bailables y discotequeros ritmos caribeños –lo que ha llevado a numerosos intérpretes mexicanos, incluso de conjuntos nortños por completo ajenos a tales ritmos, a incluir cumbia, salsa y otros géneros similares en su repertorio–, la circunstancia debe mucho, sobre todo en el caso del corrido, a la también referida sencillez y calidad de acompañamiento de la música con respecto a la letra, que no sólo aleja al público que no habla español, sino también al hispano de otras latitudes que busca ante todo entretenimiento y baile, en la medida en que los contenidos remiten a hechos políticos específicamente mexicanos, frente a los temas amorosos y festivos más universales de las músicas caribeñas.

Esta dimensión sociopolítica, de la que adolecen los otros géneros *latinos* comercializados en EE.UU., invita a reiterar la función integradora de una comunidad marginada que cumple el corrido mediante el refuerzo identitario, en la que huelga ahondar aquí desde la perspectiva sociológica general, si bien cabe reformularla en términos semióticos con M. Chew [2001: 39]: “La diáspora mexicana no tiene un sistema mediático a su disposición, de modo

---

<sup>104</sup> “Even in Los Angeles, where Mexicans, Guatemalans, and Salvadorans (all of whom tend to listen to Mexican music) are the overwhelming majority of the Latino population, it is common to find commentators writing as if “Latin” music were all salsa and merengue, or possibly rock en español. Though the most cursory survey of radio programming shows that Mexican music is far and away the most popular Latin style in town, and there tend to be at least a dozen major nortño and banda artists performing on any given weekend, the Latin music listings in the *LA Weekly* included thirty events the first week I was there, of which the only Mexican one was a mariachi band playing in a downtown restaurant. Ten thousand people packed Pico Rivera Stadium that weekend for a ranchera show that was not covered by any paper, while several papers mentioned much smaller gigs by Caribbean groups”.

que se las ha arreglado para registrar su historia en la cultura popular”<sup>105</sup>. La marginalidad productiva y social y la función integradora representan, claro está, la tendencia a la refolclorización de ciertos aspectos semióticos en el estadio actual del género, mas importa reiterar que dicha tendencia se da en un marco comercial, es decir, que los textos nacidos en este contexto no son tradicionales, ni literaria ni semióticamente; ahora bien, si los productos comerciales masivos se orientan ante todo al entretenimiento del consumidor, no por ello dejan de apelar a la tradición y los mitos compartidos, o, como dilucida S. Frith a propósito de la industria de la música pop y rock, de revestirse con el valor de lo auténtico y dirigirse a una comunidad dada cuya identidad se define y refuerza en las canciones [1987: 136-7]:

La reivindicación del rock como género con autonomía estética se basa en una combinación de razones folclóricas y artísticas: como música folclórica, el rock se escucha por representar a la comunidad de la juventud; como música artística, se escucha en tanto que sonido de la sensibilidad creativa personal. La estética del rock depende esencialmente del discurso de la autenticidad. La buena música es expresión auténtica de algo –una persona, una idea, un sentimiento, una experiencia compartida, un *Zeitgeist*. [...] La ‘autenticidad’ es, así pues, lo que garantiza que las manifestaciones del rock resistan o subviertan la lógica comercial [...] Se sugiere que la música pop es más valiosa cuanto más independiente sea de las fuerzas sociales que organizan el proceso del pop en primera instancia; el valor del pop depende de algo más allá del pop, está enraizado en la persona, el *auteur*, la comunidad o la subcultura que están detrás. [...] La crítica del rock depende del mito –el mito de la comunidad de la juventud, el mito del artista creativo. La realidad es que el rock, como todas las músicas populares del siglo XX, es un género comercial, una música producida como bien de consumo, con fines lucrativos, y distribuida por los medios de masas en calidad de cultura de masas. [...] El mito de la autenticidad es, en verdad, uno de los efectos ideológicos propios del rock, un aspecto de su estrategia de ventas.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> “Mexican diaspora does not have a media establishment at its disposal, so the Mexican diaspora has managed to record its history in popular culture”. La tesis doctoral de esta estudiosa chicana, cuyo título traducido es *La memoria cultural y la diáspora mexicana en los Estados Unidos: El papel de los corridos sobre inmigración y la estética compartida en su representación por conjuntos norteros*, aborda en profundidad la inserción del corrido actual en el mercado de la música estadounidense, y contiene interesantes entrevistas con autores, intérpretes, productores, programadores de radio y consumidores; no obstante, el enfoque migratorio la lleva a examinar un pequeño *corpus* textual en el que apenas hay corridos, salvo un par de piezas limítrofes, tratándose de las canciones sobre la vida al *otro lado* que se vienen señalando como la mayor fuente de confusión genérica hoy día, lo cual, como sucede con varios trabajos de corte sociológico, entre los que destaca *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México* de J. M. Valenzuela [2002], centrado en el narcotráfico y enunciado desde el lado mexicano, limita su interés a los aspectos puramente contextuales, y aún resta valor a éstos por su nula conexión con la naturaleza literaria del género.

<sup>106</sup> “Rock’s claim to a form of aesthetic autonomy rests on a combination of folk and art arguments: as folk music rock is heard to represent the community of youth, as art music rock

Extrapolando, todo corrido contemporáneo de difusión discográfica estudiado es comercial, al margen de la distinción que pueda hacerse entre la variedad popular y la popularizante, por cuanto sus procesos de creación, producción y difusión se insertan en la lógica del mercado. Además, para distinguir dichas variedades no conviene acudir al criterio de la autenticidad, al cual se apela para la venta de cualquier producto con el marchamo de *popular*<sup>107</sup>. Incluso el elemento de la marginalidad ha de tomarse con cautela, pues, aunque el nuevo corrido haya nacido de una modesta industria, su consagración masiva se debe al acceso de los principales autores e intérpretes a la primera línea del mercado en EE.UU., donde han pasado a grabar con grandes compañías discográficas y han multiplicado así sus ventas y fama. Sin embargo, el factor marginal sí resulta determinante para discernir los rasgos de refolclorización en el ámbito sociológico, pues creadores y consumidores son en su mayoría trabajadores humildes en México o emigrados a EE.UU.; y en especial en el semiótico, porque esas condiciones socioculturales confieren a un género de impronta política como es el corrido una función de cohesión identitaria de una comunidad bien definida ajena a los centros de poder y cultura, como en

---

is heard as the sound of individual, creative sensibility. The rock aesthetic depends crucially on an argument about authenticity. Good music is the authentic expression of something –a person, an idea, a feeling, a shared experience, a *Zeitgeist*. [...] ‘Authenticity’ is, then, what guarantees that rock performances resist or subvert commercial logic, [...] The suggestion is that pop music becomes more valuable the more independent it is of the social forces that organize the pop process in the first place; pop value is dependent on something outside pop, is rooted in the person, the *auteur*, the community or the subculture that lies behind it. [...] Rock criticism depends on myth –the myth of the youth community, the myth of the creative artist. The reality is that rock, like all twentieth-century pop musics, is a commercial form, music produced as a commodity, for a profit, distributed through mass media as mass culture. [...] The myth of authenticity is, indeed, one of rock’s own ideological effects, an aspect of its sales process”. La obra de este sociólogo de la música popular reviste sumo interés, pero su enfoque en el pop-rock angloamericano impide trasladar sus planteamientos directamente al corrido, pues, aunque sea mayoritariamente un producto popular de masas, tiene un sustrato folclórico que exige otro punto de partida. En todo caso, su artículo “The Industrialization of Popular Music” [1987a] constituye una panorámica esencial de la historia de la industria musical en Occidente, en particular en EE.UU. y Gran Bretaña, que puede complementarse con la introducción de J. Lull, editor de la obra colectiva donde se incluye.

<sup>107</sup> Como es propio de la cultura de masas, el mito de lo auténtico lo comparten emisores y receptores; así lo ilustra Chew en su estudio, en el cual realiza entrevistas individuales (a compositores, intérpretes, promotores) y de grupo a consumidores de diversos perfiles: “Un elemento llamativamente constante en todas las entrevistas individuales y de grupo es la gran credibilidad de que goza el corrido entre la gente. Todos los participantes apuntaron la veracidad de los corridos, tanto actuales como antiguos. [...] Ni un solo grupo o individuo era de la opinión de que existen corridos falsos o engañosos [...] con independencia del nivel educativo, la clase, el sexo o la región geográfica en México y Estados Unidos, incluyendo a quienes afirmaron no gustar de los corridos de hoy día” [2001: 103-4, 298].



el contexto folclórico; más aún, tal función se cumple en virtud de la apuntada actualización de formas y contenidos, lo cual distingue a la comunicación folclórica también, cuya tradición transmitida reviste interés y utilidad actuales para los receptores<sup>108</sup>, mientras que los corridos vulgares de la gran industria mexicana surgida en el periodo anterior se valen de la tradición –de la autenticidad, pues– a título de mero vestigio.

### 1.2.1. Los grandes intérpretes comerciales (chicanos)

La revitalización del corrido en términos de difusión y prestigio mediático la encarna incomparablemente la carrera del conjunto norteño **Los Tigres del Norte**<sup>109</sup>, en tanto que ejemplifica el ascenso desde un circuito marginal de actuaciones en cantinas y celebraciones a la cúspide de la industria de la música en EE.UU. y México, con proyección a todo el orbe hispanohablante, incluida España, que han visitado de gira en 5 ocasiones. Las cifras del grupo son estratosféricas<sup>110</sup>: 55 álbumes publicados; cerca de 40 millones de discos vendidos, con la consiguiente ristra de discos de oro y platino; decenas de números uno en las listas de éxitos, o *billboards*; 6 premios Grammy latinos y, sorprendentemente, otros tantos Grammy tradicionales (amén de múltiples nominaciones), que los convierten en los artistas hispanos más laureados en el mercado musical estadounidense y engruesan un sinfín de galardones de

---

<sup>108</sup> “Los participantes señalaron la capacidad del corrido de transformar hechos pasados en consciencia presente” [Chew, 2001: 300].

<sup>109</sup> El estudio más completo del grupo se halla en el capítulo “Los Tigres del Norte y el resurgimiento de un género” de la monografía de J. C. Ramírez Pimienta [2011: 84-120], donde remite a los principales artículos periodísticos, como los del número especial dedicado al conjunto de la revista *Somos* [2003], a la entrevista que hizo Wald al líder del grupo, Jorge Hernández, y a otros textos relevantes. Por supuesto, éstos son legión, si bien, por tratarse de intérpretes y no compositores, ni he manejado ni consigno una bibliografía exhaustiva (de hecho, decliné la oferta del autor Pepe Cabrera de concertar una entrevista con ellos), limitándose las referencias al capítulo de Ramírez-Pimienta, a la entrevista y los apuntes de Wald en su monografía [2001] (en la que no incluye la entrevista por el mismo motivo, i. e., por centrarse en los compositores), a la entrevista de Chew y sus comentarios [2001], y a algún otro texto de interés, como los dos artículos del periodista musical D. Manrique, publicados con ocasión de la primera gira española del conjunto en 2002, por ser casi la única mirada desde España y por la buena síntesis del fenómeno del narcocorrido que ofrece, partiendo de la figura de sus más célebres transmisores. Por cierto, en adelante me referiré al conjunto simplemente como “Los Tigres”, en aras de la brevedad.

<sup>110</sup> Los datos exactos se pierden en la bruma de esa estratosfera, variando los consultados en diversas fuentes (página *web* oficial, fichas de discográficas, Wikipedia), bien es cierto que sin demasiado ahínco, pues esta confusión es la tónica en la industria de la música norteña y el corrido, y la precisión tampoco es imprescindible para ilustrar la popularidad superlativa de Los Tigres.

todo tipo; conciertos tan frecuentes como multitudinarios a ambos lados de la frontera, habiendo llegado a congregarse 200.000 personas en el Sports Arena de Los Ángeles en 1997, y llenado el Zócalo de la Ciudad de México en varias ocasiones; participación en decenas de películas basadas en sus corridos o canciones; y un larguísimo etcétera.

Junto a la colosal dimensión comercial destaca su prestigio en calidad de embajadores no sólo del corrido y la música nortea, sino de toda la cultura mexicana, tanto en EE.UU., donde han recibido incontables reconocimientos de organizaciones hispanas y mexicanas e instituciones públicas<sup>111</sup>, como en México<sup>112</sup>, al extremo de que, “más que de un grupo musical, Los Tigres cumplen una función de agentes sociales, de creadores y modificadores de percepción pública” [Ramírez Pimienta, 2011: 120]. Si tal ascendiente radica en la combinación de poderío comercial y posicionamiento social, Los Tigres han mantenido una actitud de músicos genuinamente populares en muchos aspectos: a pesar de su consolidada fama, hacen giras de conciertos 44 semanas al año [Chew, 2001: 281], extenuante tarea en las antípodas del artista encerrado en su torre de marfil que comparte su obra con cuentagotas en momentos muy escogidos y publicitados, lo cual les hace acreedores al calificativo de “imperecederas superestrellas de la música popular de la clase trabajadora con los pies en el suelo” que les atribuye Wald [2001: 3]; las actuaciones duran además tres horas de promedio, lejos de la hora y media justa que suelen ofrecer los músicos de pop-rock, y se desenvuelven con la singular cercanía al público propia del intérprete nortea; en fin, alternan los conciertos de masas con discretas actuaciones locales, impensables en los divos del *star-system*; según Ramírez Pimienta, “quizá ahí resida otra de las claves del éxito del grupo, que en sus giras incluyen muchos lugares

---

<sup>111</sup> El grupo ha correspondido a ese papel creando en 2000 una fundación con su nombre, con sede en la UCLA gracias a la mediación del profesor Guillermo Hernández, para la preservación y promoción de la música tradicional mexicana, habiendo comenzado su labor con la asignación de medio millón de dólares para la digitalización de las más de 30.000 grabaciones antiguas contenidas en la colección Strachwitz Frontera.

<sup>112</sup> Ilustrativa al respecto es la curiosa y graciosa anécdota referida en la nota “Tigres del Norte Sí, Luis Miguel NO” [s.a., 2009 – *Terra.com.mx*]: “Luis Miguel quería presentar su más reciente disco, *Mis romances*, en el Palacio de Bellas Artes, pero el permiso le fue negado, [...] porque las autoridades consideraron que su espectáculo era meramente comercial [...] En cambio, la agrupación nortea pudo obtener el permiso del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), ya que este organismo consideró que su música es folclórica”.

pequeños que otros grupos ignoran. Ellos se presentan lo mismo en un gran estadio que en algún pequeño pueblo o una ranchería del interior de México o de Estados Unidos” [2011: 119]<sup>113</sup>.

Antes de abordar la significación de Los Tigres en el desarrollo del corrido contemporáneo, ambivalente debido al contraste suscitado entre el éxito comercial y el punto de partida marginal, conviene remontarse a éste y trazar su trayectoria desde las faldas de las sierras sinaloenses hasta las alfombras rojas del *show business*. El grupo es netamente familiar, formado de inicio por tres hermanos (Jorge, Hernán y Raúl Hernández) y un primo, habiendo consistido los cambios en el elenco en la sustitución de un hermano por otro o la incorporación de un hermano más y un amigo de la infancia, todos ellos procedentes del pueblito de Rosa Morada, municipio de Mocorito, Sinaloa. Jorge Hernández, líder indiscutible y portavoz, refiere a Wald en entrevista su precocidad, pues cantaba ya a dúo con una vecina desde los ocho años en *maratones* (musicales), y la sólida tradición musical en la familia, aunque no se trataba de intérpretes profesionales sino de aficionados, o más bien, de músicos semiprofesionales que conjugan actuaciones esporádicas con las labores del campo. De hecho, la dedicación plena de los hermanos a la música obedece a la incapacitación laboral por accidente del padre siendo adolescentes, como afirma Jorge: “Una de las razones por las que nos empeñamos en tocar música era que queríamos que mi padre estuviera *ok* financieramente [...]. Esa era la meta, no una meta artística. Queríamos trabajar para mantener a nuestra familia” [Chew, 2001: 214]. Ese afán los llevó, ante la falta de oportunidades en su tierra natal, a trasladarse a Los Mochis, ciudad de importancia más próxima a Mocorito, y más tarde a la

---

<sup>113</sup> Como parte de su trabajo de campo, Chew [2001: 287-93] refiere un concierto en un centro comunitario de Santa Fe, Nuevo México, ante sólo 1.500 personas, a pesar de lo cual tocaron tres horas, fotografiándose y departiendo después con los fans, y concediendo en fin la entrevista a la investigadora, sin prisas y con suma amabilidad, a la una de la madrugada. El talante cercano se observa además en el constante diálogo con el público durante la actuación –habitual como decimos en los intérpretes de los conjuntos nortños–, y el curioso fenómeno de la petición de temas mediante el lanzamiento de papelitos con el título escrito, o con algún mensaje para familiares y amigos, que este investigador presencié al asistir a su primer concierto en España en 2002. En este sentido destaca también que, tras cerrar en 1980 la modesta disquera con la que arrancaron, firmarán con la mexicana Profono – Fonovisa desde 1986–, no habiendo así publicado con *majors* estadounidenses hasta que Fonovisa –que, eso sí, es el gigante mexicano– fue adquirida en 2001 por Univision Music, rama musical de la mayor cadena de TV en español de EE.UU., que produce y distribuye sus discos a través de la división musical de Universal.

fronteriza Mexicali a vivir con unos tíos, donde formaron definitivamente el conjunto y comenzaron a trabajar de modo casi profesional en las cantinas, siendo todavía menores de edad<sup>114</sup>.

Si, hasta aquí, el grupo es representativo del contexto productivo popular auténtico, por la procedencia rural humilde, el carácter familiar, la ausencia de pretensiones artísticas e incluso comerciales en el marco de la industria, siendo su objetivo la supervivencia económica –de hecho, no adoptarán el nombre artístico actual hasta llegar a EE.UU.–<sup>115</sup>, sus siguientes pasos tienen rasgos particulares: En primer lugar, y a pesar de haberse erigido en voceros y referente de los emigrantes mexicanos irregulares, no pasaron ilegalmente al *otro lado*, sino que fueron invitados a un festival de música nortea en San José, California, en 1968, aunque decidieron quedarse allí en situación ilegal, claro está. Su arraigo en San José es asimismo insólito, pues esta ciudad al sur de la bahía de San Francisco, *capital* del célebre Silicon Valley, dista 600 km del área metropolitana de Los Ángeles –y 200 más de la frontera–, tiene menos población mexicana emigrante, y así menor potencial para prosperar en un mercado musical chicano; tal vez por ello sus primeros meses allí fueron difíciles, malviviendo con la ayuda de conocidos y viéndose obligados a alternar la actividad musical con trabajos manuales de día. Su acceso a la industria discográfica fue igualmente excepcional, pues se debió al encuentro con Arthur Walker, británico de Manchester al parecer afincado ilegalmente en EE.UU., que además no hablaba español, pero “se dio cuenta antes que muchos del potencial del mercado hispano: Fama Records, su compañía, fue de las primeras especializadas en música en español en establecerse en la Costa Oeste de Estados Unidos. Se anticipó, además, a lo que sería común en los años ochenta y principios de la siguiente década [...]: ofrecer sus

---

<sup>114</sup> Ramírez Pimienta toma de L. Rodríguez Nava la afirmación del primo, Óscar Lara, de que trabajaban de tres de la tarde a cinco de la mañana, añadiendo que, por ser menores, fueron detenidos y llevados al calabozo más de una vez [2011: 85].

<sup>115</sup> La cuestión del nombre se ha revestido de leyenda, en combinación con el cruce de la frontera, afirmándose que el agente de inmigración que los atendió les preguntó su nombre artístico para el formulario de entrada, y, no teniendo ellos uno fijo, les propuso, para cumplir con la formalidad, llamarse Los Tigrillos –eran todavía menores–, o directamente Los Tigres del Norte, según otras versiones. Sin embargo, Ramírez Pimienta cita una entrevista donde Jorge Hernández afirma, refiriéndose a los primeros tiempos en EE.UU., que “nos decían Los Norteños porque todavía no teníamos nombre” [2011: 232, n. 6], y hay fuentes que sugieren que fue su primer productor, A. Walker, quien los bautizó comercialmente.

discos en los tianguis o *swapmeets* [mercadillos]”, pues vio que “los patrones de compra de la población mexicana eran diferentes” [Ramírez Pimienta, 2011: 87]. Tras escuchar al conjunto en una cantina el mismo año de su llegada, descubrió su potencial y decidió lanzarlos con su compañía recién fundada, instándolos a aprender inglés, tomar clases de música y, sobre todo, a cambiar sus tradicionales instrumentos acústicos, en particular el contrabajo y la percusión por la batería y el bajo eléctricos, lo cual constituye una de las claves del tránsito que experimenta la música nortea del sonido tradicional a otro más moderno y acorde a los avances técnicos y al gusto general de la música popular industrial.

Como se ve, las singularidades son más bien anecdóticas, pues Los Tigres no dejan de ser emigrantes a California, por más que no se trate de Los Ángeles, y, más allá de la extravagancia del primer productor, su carrera arranca en el marco de un circuito marginal de música mexicana y se difunde sólo entre la comunidad emigrante por vías tan precarias como la venta en mercadillos o la promoción de los discos tras actuar en locales nocturnos. Huelga añadir que todo ello se sintetiza en un rasgo que sí es del todo corriente, su condición chicana, que en ocasiones no se reconoce a causa de

políticas nacionalistas y patrioterías a ambos lados de la frontera. Aun hoy en día mucha gente piensa que Los Tigres radican en México, cuando tienen más de cuatro décadas de residir en Estados Unidos y prácticamente toda su carrera la han hecho ahí. Empero, casi siempre se les presenta como “los de Rosa Morada, Sinaloa”, cuando lo más correcto sería presentarlos como los de San José, California. Es entendible por qué se hace esto: existe la percepción de que su capital simbólico de “mexicanidad” se diluiría.  
[Ramírez Pimienta, 2011: 86]

Sin perjuicio del nacionalismo que rodea siempre al corrido, la infatigable actividad concertista del conjunto, de cuyas cifras indicadas se colige una presencia en México de unos cuatro meses al año, tanto o más que los grupos que sólo actúan en el país, hace con todo comprensible que el público popular poco informado crea que sus miembros residen en México.

El mismo año de 1968 en el que Walker conoce a Los Tigres y apuesta por ellos, graban ya en disco sencillo “Juanita la traicionera”, corrido vulgar sobre un crimen pasional; aunque al año siguiente sacan otro disco sencillo con una canción, hasta 1971 no graban el primer LP, *Cuquita*, que contiene dos

corridos; lo mismo sucede con el segundo, *El cheque* (1972), que incluye “Juanita la traicionera” y “Carga blanca”, el antecedente del narcocorrido de los cincuenta comentado en la antología de la primera parte. Mas será con el tercero, *Contrabando y traición* (1973), cuando salten a la fama interpretando el corrido homónimo del chihuahuense Ángel González<sup>116</sup>: de inmediato, primero en California y luego desde todos los EE.UU., les llueven peticiones de compra y ofertas de actuaciones; el tema se hace omnipresente en las emisiones de las radios en español; se realiza en México una exitosa película a partir del argumento (*Camelia la Texana*, 1975, A. Martínez); y Los Tigres sacarán varias secuelas, recreadas en sus respectivos filmes, convirtiéndose Camelia, la traficante que mata a su socio por amor, en el personaje femenino más célebre del corrido contemporáneo.

De otra parte, “aunque Los Tigres no podrían explicarse sin el éxito de ‘Contrabando y traición’, su siguiente disco, lanzado en 1975, les proporcionó no sólo otro éxito internacional, sino también la cimentación del género del canto a los traficantes”; se trata de “La banda del carro rojo”, de Paulino Vargas, que da título al álbum y “se convertiría en otro sello de Los Tigres, a la vez que otro ícono cultural de la frontera” [Ramírez Pimienta, 2011: 90]<sup>117</sup>. En efecto, también Wald [2001: 3], y en su estela toda la crítica, coincide en tener ambos textos por los referentes del renacer del género en los setenta, producto de la explotación de la temática del narcotráfico, lo cual convierte a su vez a Los Tigres en sus principales difusores pioneros. Ahora bien, como se decía, el contraste entre su éxito comercial, y consiguiente prominencia social, y la polémica generada por la eclosión del tema del narcotráfico en el corrido, ha suscitado una postura ambivalente del conjunto al respecto, que ha contribuido a la confusión general acerca de la naturaleza del género.

Frente a las acusaciones de ser propagandistas del narcotráfico vertidas sobre Los Tigres desde autoridades y medios en México a raíz ya de sus

---

<sup>116</sup> De este corrido me ocupó en su análisis y comentario, pero cabe decir aquí que había sido ya cantado y grabado por Joe Flores, *El Avileño*; de hecho, Los Tigres lo grabaron porque Jorge Hernández y Walker vieron a Flores interpretarlo en Los Ángeles, en una de sus visitas a la ciudad en busca de buenos temas nuevos para grabar; el mérito del conjunto estriba pues en haberlo reinterpretado en el moderno y eléctrico estilo norteño.

<sup>117</sup> Como apunta el mismo Ramírez [Ibíd.], también en este caso existían no una, sino dos grabaciones previas, de Rey Ávila y Pepe Cabrera, compositor estudiado aquí que resulta además clave en el desarrollo estilístico y comercial del género, según se detallará.

éxitos de los años setenta, el conjunto recurrió en primer lugar al tópico de la veracidad del corrido, de la objetividad de su realismo noticiero; en casi toda entrevista, Jorge Hernández explicita esta idea, p. e. en la concedida a Chew, con sorprendente contundencia [2001: 116]: “Nosotros grabamos historias de la vida real. Sólo cantamos historias reales, nuestras canciones son como editoriales. No inventamos las cosas ni cantamos historias ficticias, y eso [el narcotráfico] forma parte de la experiencia de la gente”. La contundencia sorprende porque, sin ir más lejos, “Contrabando y traición” es un corrido novelesco con personajes inventados, según confirmó su propio autor a Wald [2001: 19], y, a excepción de “La banda del carro rojo” y algún otro, basados en hechos reales, la mayoría de sus narcocorridos más célebres, como “Pacas de a kilo” y “Jefe de jefes” de Teodoro Bello, *autorretratos* de un capo, son facticios. Más aún, este nuevo tipo de corrido recurre a un lenguaje velado para caracterizar a un traficante prototípico, estilo prudente propuesto por el mismo Jorge Hernández a Bello, según afirma en entrevista a Wald:

Ahora vamos a hacer corridos de doble sentido o de tres sentidos, que los entiendan los que se dedican a eso, que los entienda el pueblo y que los entiendan los intelectuales, tres diferentes géneros. [...] Y me hizo el de “Pacas de a Kilo”, y tiene, ‘ta pintado, le entiende el pueblo, le entiende el gobierno, le entiende el sinvergüenza que anda en eso, todos le entienden: Entonces empezamos a hacer cosas de esas, después, ¿qué le gusta a toda la gente? Vamos a hacer un tema que hable de todos, y quedemos bien con el narcotraficante, vamos a quedar bien con el intelectual, vamos a quedar bien, mejor, con el pueblo, vamos a hacer un tema.<sup>118</sup> [s.f.: web]

El uso medido del lenguaje, además de una estrategia para evitar la censura y la crítica, se convierte en activo del prestigio moral del grupo, como plantea Hernández: “Todo depende del lenguaje. Si hay corridos que usan palabras

---

<sup>118</sup> Ramírez Pimienta denuncia [2011: 100-1] la pretensión excesiva de Jorge Hernández de haber ideado todo corrido interpretado por el grupo, o haber dicho a los autores cómo y qué componer, si bien, precisamente ante la indocilidad de Vargas, primer escritor de cabecera, sí parece que recurrieron a Bello y otros autores que compondrían al dictado, extremo que confirma a Wald Jesse Armenta, sobre todo cancionero pero a quien se deben un par de corridos políticos famosos: “Jorge te dice, ‘oye, quiero un tema más o menos así’. Y uno le va con la idea, la trabaja, se la presenta, y ‘ah, vamos a cambiar esto, a enfocarlo así, a hacer esto y lo otro’. Así que el corrido se elabora poco a poco, se va cocinando hasta estar en el punto justo, como ellos lo quieren. Son muy flexibles, y lo bueno es que nosotros también somos muy flexibles. Tenemos que escribir la canción a su gusto, para que la sientan cuando la canten, para que el corrido sea un éxito” [2001: 175]. En todo caso, sí debe reconocerse que Los Tigres “supieron utilizar los servicios de los mejores autores en busca de la variedad literaria que redime la monotonía musical del corrido” [J. Manrique, 2002: 38].

malsonantes, estoy de acuerdo con que los prohíban, porque, para cantar corridos, es importante hacerlo con decencia y justificación... para contribuir a nuestra lengua, nuestras canciones, nuestra cultura” [Chew, 2001: 116]<sup>119</sup>.

Esta autocensura, comprensible por el miedo a una merma de las ventas, hace también un flaco favor a la percepción del género, pues, así como el argumento de la veracidad noticiara oculta su inmensa vertiente novelesca, ampliamente explotada por Los Tigres, la moderación expresiva desvirtúa su tradicional carácter crítico, aparte de que, en rigor, casa mal con la pretensión informativa. No obstante, la solución vislumbrada por el conjunto –y puesta en práctica por los compositores– ha resultado en el surgimiento de la nueva variedad tipológica del *autorretrato*, que, si se aleja un tanto del canon formal, se mantiene dentro de sus límites y representa la capacidad de adaptación del corrido al presente. Ahora bien, el uso de un lenguaje cifrado no equivale a la práctica tradicional de dirigirse a una *audiencia informada*, que consiste en referir fragmentariamente una historia porque el público la conoce y busca sólo la recreación simbólica de ciertos momentos, pero estos se expresan con claridad, crudeza incluso; en cambio, la caracterización de un traficante o su actividad en clave es mero subterfugio pacato, ya que, como se desprende de la intención de Hernández de que los distintos tipos de receptores capten el mensaje, todo el mundo sabe de qué se está hablando, de modo que no se trata de un guiño a un público entendido, sino de una señal de –ingenioso– recato hacia una audiencia general, recato que es conformidad a la opinión y la cultura dominantes, y no a las marginales de la comunidad corridera.

El otro daño colateral infligido al género por el éxito de Los Tigres y sus consiguientes servidumbres de imagen pública es la señalada atribución al mismo de las abundantes canciones de tema migratorio<sup>120</sup>. Por supuesto, no

---

<sup>119</sup> Un –aparente– puritanismo análogo se aprecia en la declaración de Hernández a Wald: “Siempre tratamos de cubrir un poquito las palabras, no somos, si tú revisas mis corridos, no somos tan grotescos ni tan groseros, se puede decir, siempre cambiamos palabras. Lo único que yo quería cambiar era en ‘La Banda del Carro Rojo’, cuando decía ‘traían 100 kilos de coca’, pero, como todo mundo, me sentía mal cuando iba a la televisión y decía esa palabra, y todavía la siento, o sea, a pesar de que pasaron los años y todo, no es cierto, cuando voy a pronunciar, trato de pronunciar despacito, como que no se note” [s.f., *web*].

<sup>120</sup> Aparte de la mención hecha en el epígrafe anterior, la no pertenencia de estos textos al género se apuntó en el apartado temático de la primera parte (6.2), y en ella se profundiza al presentarse el método analítico, ya que no es éste el lugar para abordar la cuestión. Mas debe advertirse que la confusión ha cundido por doquier, alcanzando a toda aproximación



es que el grupo haya recurrido a este campo temático para contrarrestar la sombra del narcocorrido; el siguiente álbum a *Contrabando y traición* se titula ya *Vivan los mojados*, cuyo tema homónimo es una canción de homenaje al emigrante ilegal, y, datando de 1977, es improbable que lo haya publicado en respuesta a la censura oficiosa que empezó a padecer a finales de los años setenta. Desde entonces, la política de publicaciones del grupo consistirá en alternar un álbum donde predomina el corrido, casi siempre de narcotráfico, con otro en el que priman los temas de emigración, si bien debe tenerse presente que, salvo en antologías específicas, todo disco incluye piezas de diversos géneros, incluso los que se anuncian como discos de corridos,.

Mas aunque este desarrollo temático potenciado por el grupo responda en cierta medida a su afán de erigirse en portavoz de la comunidad mexicana emigrada, no conviene olvidar la faceta comercial, y sucede que, en ésta, el corrido –que es casi siempre narcocorrido– detenta un liderazgo absoluto; de hecho, los discos más vendidos de Los Tigres son, con diferencia, los dos mencionados que contienen los narcocorridos seminales, *Corridos prohibidos* (1989), *Jefe de jefes* (1997) y *La Reina del Sur* (2002), cuyos elocuentes títulos hacen innecesaria toda glosa<sup>121</sup>. Así, a pesar de la asunción de la causa chicana en canciones de exaltación patria, del transitar por los más diversos temas y géneros musicales, y aún del discurso del carácter realista y noticiero del corrido y su reenunciación recatada, lo cierto es que éste, y en la

---

fuera del campo literario, incluidos los excelentes trabajos de Wald y Ramírez Pimienta, lo cual revela los peligros de partir del contenido con olvido de la forma.

<sup>121</sup> El caso de *Corridos prohibidos* es revelador de que el conjunto nunca ha descuidado la lucrativa vertiente corridera: tras unos años dando prioridad a la canción de emigración, y tras constatar su menor tirón comercial y la penetración del corrido incluso entre la juventud, lanzan este álbum de aires provocadores. Hernández refiere a Wald cómo convoca a Paulino Vargas, y le dice: “Quiero hacer un disco con usted de corridos, y lo vamos a llamar ‘prohibidos’, que no me los toquen, lo que sea, pero vamos a escribirlos. [...] Armamos el disco, sacamos el disco, vestuario hay que vestir como visten los chamacos de ahora” [s.f., web]. Más aún, “la estrategia de mercadeo de esta producción incluyó una portada con un recorte de periódico con la foto de los miembros del grupo alineados como sospechosos para ser identificados” [Ramírez Pimienta, 2011: 95]. En suma, aunque distanciándose de la corriente más radical, como subrayan en su página web (“Como parte de su misión musical, el grupo optó por nunca permitir que su imagen fuese mal interpretada, ya sea usando armas de fuego en sus fotografías o el uso de un lenguaje soez en la letra de sus canciones” [Ramírez P., 2011: 107]), Los Tigres han explotado el narcocorrido en toda su extensión y contribuido a su auge, sobre todo por motivos comerciales, como reflejan el paso del atuendo tradicional norteño al *pop* de la juventud urbana y la utilización de la aureola rebelde, que, reconoce Hernández, “es un eslogan para llamar la atención, nunca, sino que se usó para que... ¿a quién no le gusta lo prohibido? A todos nos gusta” [Wald, s.f., web].

variedad temática de narcotráfico, es el artífice del éxito comercial y social del conjunto, así como del renacer y popularidad actual de la música tradicional mexicana nortea toda<sup>122</sup>, tanto en EE.UU. como en el propio México.

Conscientes de ello, Los Tigres han continuado entreverando álbumes de canciones migratorias y rancheras amorosas con otros donde prevalece el (narco)corrido, lo cual es del todo legítimo y acorde a su lógica comercial, y a la social de representar a la cultura mexicana. Mas dada la reputación del género como vehículo de expresión sociopolítica popular, y el simultáneo descrédito del tema del narcotráfico entre la opinión dominante, Los Tigres han contribuido a la percepción hipertrófica del género, al que se endosa toda pieza de tema social aunque no se exprese en su forma, porque les permite reivindicar el papel de renovadores de un corrido respetable, libre del estigma del prefijo 'narco', y a la vez conferir mayor prestigio a las canciones sobre emigración, siempre a la zaga del corrido en el gusto del público<sup>123</sup>. Tal operación la han conjugado con un desmarcarse del narcocorrido, o con su lavado de cara mediante el cuidado del lenguaje y la insistencia en el carácter noticioso y veraz del género, i. e., en su utilidad social. La dificultad de la tarea resulta obvia, ya que el grupo es pionero y protagonista en la transmisión del narcocorrido, tanto verídico como ficticio, y casi siempre laudatorio de la figura del traficante, lo cual les ha llevado a reivindicar y negar a un tiempo su padrino mediático de esta variedad, recurriendo al malabarismo retórico.

---

<sup>122</sup> Chew –quien, como anoté, estudia el papel de los supuestos corridos de emigración en la cohesión de la comunidad chicana– dice que, “aunque los narcocorridos no forman parte de este estudio, importa incluir las percepciones de los participantes, pues los entrevistados se refirieron constantemente a ellos sin que esta investigadora les preguntara” [2001: 112], lo cual demuestra que la prótesis temática migratoria no acaba de cuajar en la audiencia, que sigue identificando el paradigma actual del género con el narcocorrido.

<sup>123</sup> Ramírez Pimienta afirma que “fundan el narcocorrido y el corrido de migrante dentro de lo que llaman corridos de concientización social”, como enuncian en su *web* (“La tradición de ‘concientización social’ nació en Los Tigres del Norte desde sus primeros temas: ‘Contrabando y traición’, una historia que habla de la traición de amor de la afamada pareja Emilio Varela y Camelia la Tejana (1971), ‘La banda del carro rojo’ (1973); con el tiempo fue tomando forma la tradición sobre los contenidos sociales de las letras, dando como resultado grandes éxitos como ‘La jaula de oro’ (1986) y el clásico ‘de paisano a paisano’ (2000), entre muchos otros”), a lo que Ramírez apostilla irónicamente que, “de un golpe, ‘La jaula de oro’ [canción migratoria de T. Bello] es igual a ‘La banda del carro rojo’” [2011: 107]. Pero más allá de la estrategia comercial, Los Tigres distinguen perfectamente el corrido de la canción, como se desprende, p. e., de la edición en España –bajo licencia de Fonovisa– del doble CD *30 Grandes éxitos*, cuyo primer volumen consta enteramente de corridos, y no sólo de narcotráfico, sino también políticos y de otros temas, pero todos pertenecientes al género, mientras que el segundo contiene canciones de emigración junto a rancheras y baladas.

En síntesis, Los Tigres del Norte representan a la perfección los caracteres semióticos y sociológicos de la transmisión de un corrido renovado a partir de 1970, en particular la refolclorización o genuina popularidad de los primeros, constatable en su origen humilde y rural, su punto de partida tradicionalista y su ascenso desde una industria marginal chicana, y el sesgo conservador de los segundos, propio de los productos comerciales de masas que han de conformarse a la opinión dominante para sobrevivir. Como resultado, el grupo ha sido decisivo en la promoción del narcocorrido naciente, en cuyo seno se da la revitalización estilística y semiótica de las esencias tradicionales del género, y aún a la hora de orientar el engarce de esa tradición marginal en el mercado musical y cultural de masas en México y EE.UU.; del otro lado de la balanza, en ese camino de integración han contribuido a difuminar los límites estilísticos del género literario *corrido*, permitiendo su promiscuidad con la distinta canción nortea, y a empobrecer la percepción de su carácter, por cuanto revestirlo de veracidad objetiva y función noticiara no sólo propicia el desconocimiento de su enorme dimensión novelesca, sino también de su naturaleza de producción simbólica, es decir, de canto propagandístico antes que de relación noticiara o histórica.

En toda aproximación al papel crucial de los intérpretes más afamados en la propagación comercial masiva del nuevo corrido es obligado referirse a **Los Tucanes de Tijuana**, el conjunto nortea con mayor volumen de ventas tras Los Tigres, a los que han venido disputando fuertemente el trono de la máxima popularidad desde mediados de los años noventa; mas comoquiera que su líder y vocalista, Mario Quintero, es al tiempo uno de los principales compositores del corrido actual, se pospone el examen de su carrera y su significación para el género contemporáneo hasta el análisis y comentario de sus textos. Aún así, cabe aquí señalar algunas diferencias y semejanzas con el modelo de Los Tigres, reveladoras de distintos desarrollos del género en el contexto productivo de fin de siglo. Como Los Tigres, Los Tucanes proceden de un pueblecito sinaloense y un entorno rural muy humilde; son asimismo un grupo familiar, formado por Quintero, un primo suyo y dos amigos de la infancia del mismo pueblo, que también dejaron atrás para mudarse a una ciudad fronteriza, Tijuana, y a casa de unos tíos igualmente. Mas a pesar de

lo notable de estas coincidencias, ahí terminan prácticamente, pues, aunque se trasladaron también muy jóvenes, no lo hicieron por radical necesidad ni fueron víctimas del trabajo infantil como Los Tigres, ya que fueron a Tijuana a cursar la enseñanza secundaria, y sus tíos no se limitaron a hospedarlos, sino que, siendo músicos profesionales integrados en un conjunto reputado, Los Incomparables de Tijuana, los tutelaron y lanzaron a la carrera musical; de ello resulta que el grupo no pueda considerarse en rigor chicano, dado que su fundación se produjo en Tijuana y los primeros discos los publicaron en México<sup>124</sup>, y, aunque su exitosa carrera se haya cimentado en la conquista del mercado estadounidense, pasaron al otro lado ya en calidad de músicos profesionales y han vivido a caballo entre Tijuana, San Diego y Los Ángeles.

Pero la divergencia que más interesa observar atañe, naturalmente, al narcocorrido, a la distinta concepción y posicionamiento al respecto, de los que se deriva una recepción, y percepción, diversas. A pesar de que Los Tucanes no exhiben armas ni drogas en las portadas de sus discos –a diferencia de los exponentes más radicales del subgénero y al igual que Los Tigres–, han seguido también la política de alternar álbumes de corridos y de músicaailable y romántica, y recurren asimismo a veces al lenguaje en clave pudoroso, desde los medios y las autoridades se vienen considerando los máximos propagandistas del narco, al punto de que, según se detallará, se les ha llegado a acusar de estar directamente en la nómina del Cártel de Tijuana. En principio, y así suele hacerse, cabría achacar el diferente trato a la mayor explicitud de los textos de Mario Quintero, en los que se alude en ocasiones incluso al consumo y los hechos se exponen en toda su franca crudeza; no obstante, el motivo de fondo va más allá del contenido, radicando en su absoluta actualidad y consiguiente sintonía con la juventud, a lo que se suma la faceta rebelde –reino también de juventud–, plasmada en una visión crítica, y aún política, del fenómeno del narcotráfico.

En efecto, y de nuevo tomando a Los Tigres a modo de contraste, por más que hayan sido renovadores de los contenidos del género con el tema del narcotráfico, así como de la música nortea en virtud del *aggiornamento*

---

<sup>124</sup> En concreto los 7 primeros, publicados con Cadena Musical. Luego pasaron a grabar con la histórica multinacional británica EMI (Latin), y, desde 2000, con Universal (Music Group).

instrumental y melódico, y a pesar de su vocación de referentes de la canción sociopolítica, ya sea en forma de protesta o de exaltación de la identidad chicana y mexicana, su notable docilidad en textos y declaraciones ante la opinión dominante, de un lado, y su discurso y poso tradicionalistas, de otro, han suscitado que el poder político y mediático los considere un inofensivo conjunto *folclórico*, tal y como se entiende hoy el folclor desde la alta cultura, como rescate de un vestigio cultural destinado a un público nostálgico sin conexión con el presente o, al menos, sin potencial transformador del mismo. En cambio, y aunque Los Tucanes se presentan también como un conjunto tradicional norteño, su aspecto “telegénico”, como dice Wald, y su lenguaje cercano y actual les confieren una imagen juvenil que les hace portadores del mito de la comunidad de la juventud enunciado por Frith, lo que comporta una apariencia de desafío a lo establecido, y, sobre todo, que tal desafío apela no a una audiencia de modestos trabajadores rara vez protagonistas del cambio social, sino a la joven y moderna que, por naturaleza, habrá de constituir el motor de ese cambio. Como se expone enseguida a propósito de *Chalino* Sánchez, es justamente en el tránsito de la función de evocación tradicional a otra de promoción de una identidad sociocultural con valor actual donde radica hoy el prestigio del corrido entre públicos de distintas generaciones, lugares de procedencia y residencia y circunstancias sociales, a excepción de las élites. Mas importa tener presente que Los Tucanes no representan en rigor las manifestaciones últimas de ese proceso, que son la mirada de anónimos grupos jóvenes lanzados desde discográficas de barrio o gueto que practican un narcocorrido radical por completo alejado de la tradición, e incluso de las fronteras del género; su *peligro* estriba en su capacidad de introducir ese espíritu en unos textos reconocibles dentro de la tradición y así difíciles de estigmatizar desde una perspectiva artística, y, principalmente, en su difusión masiva y de particular calado entre la juventud gracias a un calculado edulcoramiento estético y la mencionada estrategia de alternar discos de corridos con otros de géneros inocuos, que además no son, como en el caso de Los Tigres, temas sociales sobre la emigración sino ritmos caribeños o baladas románticas, de estilo tanto norteño como pop anglosajón, que les proporcionan un público potencial mucho más amplio y los convierten casi en un conjunto *pop* de moda. Como bien describe Wald,

se han creado una exitosa doble vida: sus álbumes se publican a pares, uno de corridos y otro de canciones de amor y temas bailables. Los de corridos han atraído más la atención de la prensa seria, pero los álbumes “limpios” son los que se cubren en las revistas musicales para fans adolescentes y se ponen en radio y televisión. Las listas de éxitos indican que de los discos de corridos se vende un número algo menor de ejemplares que de sus gemelos (aunque este saldo pueda variar en el mundo de las cintas piratas), y, aparte de “Mis tres animales”, sus grandes éxitos han sido baladas amorosas [...] Por ello, he conocido a menudo a fans de ranchera [música nortea] que ni siquiera piensan en Los Tucanes como un grupo de corridos. La banda es una especie de Jekyll y Hyde nortea-pop: a pesar de que los congresistas están usando sus canciones como principal prueba de cargo para prohibir la difusión radiofónica de corridos, pasé a las afueras de Torreón por delante de un cartel de propaganda electoral del PRI que hacía alarde de su apoyo: “Los Tucanes de Tijuana con Paco Dávila Gobernador” [2001: 109].<sup>125</sup>

En el corrido específicamente, otro aspecto que denota la mayor modernidad de Los Tucanes frente a Los Tigres, en el terreno musical, es el frecuente acompañamiento de sus corridos con música de *banda*, estilo de origen sinaloense, como se dijo, interpretado con múltiples instrumentos de viento-metal con predominio de los más graves, como el trombón y la tuba, combinados con percusiones asimismo resonantes entre las que destaca un bombo llamado *tambora*, y consistente en una base rítmica con aires de marcha –su origen, de hecho, está en las bandas que tocaban marchas en las celebraciones públicas, desfiles y procesiones– jalonada de estridentes explosiones de viento, que se asemeja a una fanfarria que realza los contenidos provocadores<sup>126</sup>.

Vinculado a la modernidad y empatía con audiencias jóvenes, al mito de la comunidad de la juventud, el otro pilar actualizador o *refolclorizador* del corrido en Los Tucanes, acaso menos preocupante pero sin duda más

---

<sup>125</sup> “They have created a successful double life for themselves: their albums are released in pairs, one of corridos and one of songs and dance numbers. The corrido releases have drawn more attention from the serious press, but the “clean” albums are what get covered in the teen-beat fan magazines and played on radio and television. Chart listings show the corrido sets selling somewhat fewer copies than their twins (though this balance may be redressed in the pirate cassette world), and, apart from ‘Mis tres animales’, the group’s biggest hits have been love ballads [...] Because of this, I often ran across ranchera fans who did not even think of Los Tucanes as a corrido group. The band is sort of a nortea-pop Jekyll and Hyde: even as congressmen are using their songs as exhibit A for banning corridos from their airwaves, I passed a PRI-sponsored billboard outside Torreón which boasted the endorsement ‘Los Tucanes de Tijuana con Paco Dávila Gobernador’”.

<sup>126</sup> Además del artículo anotado [Haro y Loza, 1994], existe toda una monografía sobre la *banda* [Simonett, 2001a]. Para consultas más breves, puede acudir a un artículo de la misma estudiosa [1999], al más sintético apunte de Wald en su monografía [2001: 48], o a la entrada de Wikipedia “Banda sinaloense”, bastante completa y solvente.

irritante para los censores, es su vis crítica, que, ya se ha dicho, no adopta mayoritariamente el tono provocador a lo rapero propio de los narcocorridos llamados *duros* –aunque sí tiene una fuerte carga burlona–, sino un discurso de óptica socioeconómica en el que la carrera de todo traficante surge de la necesidad de huir de la miseria, donde se describe la jerarquía y mecánica de las organizaciones, el sistema de corrupción de policías y autoridades, el papel de EE.UU. no sólo como primer consumidor, sino también lavador del dinero y protector de algunos *cárteles*, etcétera; la eficacia de tal discurso, en el que se ahonda al analizar los textos de Quintero, obedece a que viene en buena medida expresado en los términos de la cultura dominante, y no de la marginal a la que se dirige, lo que supone al fin un poderoso vehículo de integración de ésta y una sólida andanada a la primera, y hace así de Los Tucanes el grupo más denostado por el sistema.

Un tercer –y último– conjunto de gran celebridad que merece una breve mención aquí es el **Grupo Exterminador**<sup>127</sup>, no por acercarse a las ventas y popularidad de Tigres y Tucanes –aunque Wald señala que han llegado a superar a los segundos en algunos mercados–, sino, de un lado, porque se nutren esencialmente de los textos de otro de los principales compositores estudiados, Francisco Quintero, y de otro, y sobre todo, porque encarnan una estrategia comercial y un estilo interpretativo distintos en ciertos aspectos de los que exhiben los dos grandes referentes actuales del corrido y la música nortea. Para su caracterización, valga la sintética de Wald [2001: 121-2], la única disponible hasta donde conozco:

Exterminador puede considerarse una extensión lógica de Los Tucanes: como ellos, son muchachos apuestos y aseados que tocan tanto pegadizos temas bailables como narcocorridos duros, pero, en su caso, los corridos son a menudo puro divertimento, siendo difícil tenerlos por cronistas serios del mundo de las drogas. Y no es que se queden cortos en referencias a la

---

<sup>127</sup> El conjunto es tan radicalmente familiar como Los Tigres, fundado por cuatro hermanos Corona de Refugio de Ríos, Abasolo, Guanajuato, a los que se unirán un quinto hermano y un amigo; de hecho, inicialmente se llamaban Los Hermanos Corona. No he hallado datos biográficos, salvo los de las pocas líneas de una parca entrada de la Wikipedia, pero se trata de un grupo chicano, dado que su primer álbum como Grupo Exterminador (*Los dos plebes* II, 1994, titulado como un célebre corrido de Francisco Quintero, que lo había publicado antes con su propio conjunto, *Los dos plebes* I) aparece con una pequeña disquera californiana, Ego Records. En cualquier caso, su éxito inmediato los lleva a firmar con Fonovisa, que producirá su obra ya desde el segundo álbum.

droga: su primer álbum de éxito se titulaba *Me gusta ponerle al polvo*. Es que, sencillamente, son excesivos. Su cantante tiene una voz cavernosa que suena como salida de una película barata de gánsteres, y los temas que Francisco [Quintero] ha escrito para ellos parecen a veces parodias de éxitos mayores del narcocorrido: si Los Tigres cantaban “Pacas de a kilo”, Exterminador canta “Narices de a gramo” [cuantificando el consumo y no la carga]. Sus discos sencillos suelen incluir pequeñas dramatizaciones introductorias en las que representan una confrontación entre un narco y un poli, o el engaño a un patrullero fronterizo por parte de un astuto traficante [...] Su teatralidad les ha deparado una audiencia singular: el público del narcocorrido duro los considera divertidos bufones, mientras que los jovencitos a quienes disgustan los grupos más radicales pueden disfrutar de su versión cómic del mundo del hampa.<sup>128</sup>

A tenor de esta semblanza, el conjunto podría considerarse, más que una extensión de Los Tucanes, un híbrido entre los dos grandes grupos, pues, si en efecto se adhieren al modelo de los de Tijuana en la estética juvenil y pop, la alternancia del corrido con músicas bailables sin contenidos promotores de la mexicanidad, el lenguaje explícito y el tono burlón provocador, sus corridos carecen del fondo crítico que distingue a los de Los Tucanes, aproximándose a los de Los Tigres en la primacía de lo ficticio, que en Exterminador resulta absoluta, y así en lo políticamente inofensivo. De otro lado, el grupo presenta abiertamente sus textos en calidad de ficciones peliculeras destinadas al entretenimiento, pureza comercial que lo diferencia de Tigres y Tucanes, ya que ambos apelan al interés social de sus corridos al margen del mayor o menor grado de realismo y explicitud, y del primario afán comercial que los anima a todos por igual, razón por la cual sugería que Exterminador encarna un tipo distinto de modelo semiótico en la evolución contemporánea industrial

---

<sup>128</sup> “A young quintet from Guanajuato, Exterminador can be considered a logical extension of Los Tucanes: like Los Tucanes, they are clean-cut, handsome young guys who play both perky dance numbers and tough narcocorridos, but in Exterminador’s case the corridos are often played for laughs, and it would be hard to take them for serious chroniclers of the drug world. Not that they suffer from a shortage of drug references: their first hit album was *Me gusta ponerle al polvo*. It is just that they are so over the top. Their lead singer has a gravelly voice that sounds like something out a cheap gangster movie, and the songs Francisco has written for them often sound like parodies of more famous narco hits: where Los Tigres sang “Pacas de a kilo”, Exterminador sings “Narices de a gramo”. Their singles tend to include little introductory playlets, in which they act out the confrontation between a narco and a cop or the flummoxing of a border patrolman by a clever trafficker [...] Exterminador’s theatricality has brought them a unique audience: the hardcore narco crowd considers them entertaining clowns, while youngsters who are turned off by the harder-edged groups can enjoy their comic-book version of the crime world”. La apreciación sobre la voz debe tal vez matizarse, pues, a mi juicio, el tono teatral y burlesco está bastante logrado, siendo acaso más justa la comparación con el cabaret, o, buscando el referente en la más contemporánea y cercana música popular anglosajona, incluso con el punk.



del género, en este punto sin duda extensivo o subsiguiente, en el sentido de que, recuperada la reputación del corrido gracias a la *refolclorización* operada por el tratamiento épico del tema del narcotráfico y la marginalidad social, productiva e ideológica de la comunidad corridera, puede ya recurrirse a él, como en el periodo posrevolucionario de la eclosión industrial, a título de bien nostálgico de consumo, eso sí, de un consumo masivo sumamente rentable.

### **1.2.2. *Chalino* Sánchez y la industria marginal de Los Ángeles: Una revolución sociocultural juvenil a ritmo de corrido**

Tras el impulso seminal de Los Tigres, y con simultaneidad al despegue de Los Tucanes, el otro gran hito en la evolución del corrido contemporáneo lo encarna la figura de *Chalino* Sánchez<sup>129</sup>, quien fue ante todo compositor, de manera que el grueso de su estudio se remite, como el de Mario Quintero, al análisis y comentario de sus textos. Sin embargo, y a pesar de que el éxito comercial fue limitado y fugaz, su leyenda y las repercusiones mediáticas y sociales fueron tales, excediendo el ámbito del corrido, que resulta obligado ofrecer aquí un anticipo de su extraordinaria relevancia contextual.

Al igual que Tigres y Tucanes, *Chalino* es sinaloense, nacido en un rancho o pedanía de Culiacán, y también de muy humilde extracción; a diferencia de ellos, emigró ilegalmente a EE.UU., y lo hizo tras cometer un delito de sangre en venganza por la violación de su hermana, según se cuenta, alojándose en Los Ángeles con su hermano mayor, con quien se puso a trabajar de *pollero*, o traficante menor de emigrantes ilegales<sup>130</sup>, sin descartar el probable paso

---

<sup>129</sup> Sánchez desarrolla su breve carrera de 1987 a 1992, siendo el último bienio el decisivo, y Los Tucanes se fundan en 1987, logrando sus primeros éxitos también desde 1990. De otra parte, dado que Teodoro Bello proporciona a Los Tigres su primer célebre autorretrato en 1989, cabe identificar dos periodos en la evolución literaria y semiótica del género desde 1970, un primero de recuperación del tenor épico y narrativo, sea en el estilo más tradicional de “La banda del carro rojo” o el más vulgar de “Contrabando y traición”, en cualquier caso dominado industrialmente por Los Tigres, y un segundo, desde finales del decenio de 1980, cuando el liderazgo mediático se fragmenta con la aparición de *Chalino* y Los Tucanes, y en los noventa de otras figuras destacadas, y el corrido de los propios Tigres evoluciona con las aportaciones de Bello, de lo cual resultan nuevos y diversos aires para el género, con anclaje más o menos tradicional, distintas estrategias comerciales y vías de acceso al mercado.

<sup>130</sup> Digo “menor” porque el *pollero* o *coyote* no es el malvado miembro de una red mafiosa de trata de personas que retratan medios y películas, sino un pequeño delincuente conocedor de los pasos de la frontera y las sendas del desierto que, por un precio asumible, acompaña a paisanos al *otro lado*, donde no los deja en manos de otra red de explotación laboral, sino en un lugar desde donde puedan llegar a casa de sus allegados, todo ello sin perjuicio de que, como en todo oficio, haya chapuceros, aprovechados, y hasta desalmados.

de pequeñas cantidades de droga asimismo ilegal, principalmente marihuana. Precisamente en este marco delictivo se produce el asesinato del hermano en un hotel de Tijuana, lo que lo mueve a componer la primera elegía en su peculiar estilo, estilo que, tras ser detenido poco después y condenado a unos meses de cárcel, cobra fama entre conocidos y reclusos, para quienes empezará a escribir, por encargo, elegías a allegados o elogios en vida a los propios reclusos y otros amigos. Sánchez es por tanto el único corridero capital estudiado, y uno de los pocos del tiempo contemporáneo, que canta el mundo del hampa desde dentro, aunque no se trate, obviamente, de una cercanía, mucho menos intimidad, con los grandes y temibles capos de los célebres *cárteles*, sino con pequeños traficantes de todo lo traficable en la efervescente frontera californiana. Pero lo relevante para nuestro interés está en que es también el autor más genuinamente popular, por cuanto no hay en *Chalino* voluntad alguna de llegar a las masas, limitándose su dimensión comercial al dinero o regalos obtenidos a cambio de su composición, lo cual constituye una transacción económica pero no una actividad de mercado. De hecho, se inició en la interpretación porque los *clientes* comenzaron a solicitar los corridos en cinta, siendo sus primeros *álbumes* grabaciones caseras que contenían sólo las piezas encargadas. En consecuencia, es también uno de los pocos que se dirige verdaderamente a una audiencia informada, ya que en sus corridos no hay mención al narcotráfico ni a las drogas, y únicamente alguna al *pollero*, cuando su contexto indica que tanto esa audiencia como los personajes cantados pertenecen a una comunidad delictiva o en situación ilegal en EE.UU., y así marginal, rebelde y en conflicto con el sistema establecido.

Por todo ello, como se decía, el éxito comercial de Sánchez fue mínimo en comparación con el de otras estrellas del norteño y el corrido, habiendo sólo hecho unos pocos álbumes comerciales y comenzado a dar conciertos en locales conocidos de California los dos años previos a su muerte prematura en 1992. Fue pues su secuestro y asesinato a la salida de un concierto en Culiacán, precedido de otro intento durante una actuación en Coachella (California), en la que un individuo subió al escenario y le disparó, resultando herido pero repeliendo la agresión con su pistola y dando muerte al agresor, lo que lo catapultó a una celebridad legendaria incomparable en el mundo del

corrido actual: tras el crimen, se produjo un inesperado y espontáneo frenesí entre la juventud de Sinaloa y California, agotándose sus discos, emitiéndose sus canciones –no los corridos– incesantemente por la radio, venerándose su imagen y sonando a pleno volumen su voz en los estéreos de los coches en Los Ángeles, Culiacán y otras ciudades a ambos lados de la frontera.

Este típico fenómeno de idolatría por un artista joven y rebelde muerto en trágicas circunstancias tiene su faceta atípica en el hecho de que el artista no era previamente idolatrado, ni siquiera conocido, por la mayor parte de la audiencia mexicana emigrada. Más sorprendente aún resulta que el impacto haya excedido la recepción mediática: tras su muerte, proliferan los jóvenes autores e intérpretes chicanos que Wald bautizara *chalinitos*, que visten como *Chalino*, imitan su voz, aparecen como él con pistola en la cintura o potentes armas en ristre... Pero la asunción y reproducción de la estética y la manera representativa de Sánchez no se traslada al campo literario, salvo en el caso de algún émulo como el As de la Sierra, principalmente en Sinaloa, hecho natural por cuanto sus corridos panegíricos se enuncian desde el corazón de una comunidad marginal muy específicamente sinaloense y rural, y están sólo destinados a sus miembros –tanto los que han permanecido en Sinaloa como los emigrados en California–, siendo difícil que un joven sinaloense conozca el medio y alcance el prestigio para que le soliciten esos corridos para iniciados, y casi imposible entre los *chalinitos* ya nacidos o criados en California, distantes de las esencias serranas y las epopeyas migratorias y delictivas, y además por completo imbuidos de la lógica del mercado. Es por ello que el influjo de *Chalino* se ha traducido allí, sobre todo, en la floración del narcocorrido duro, en el que, tomándose el modelo de Bello y Los Tigres, se hacen autorretratos de personajes que exponen empero, de manera muy explícita y desafiante, el consumo de drogas, su condición de traficantes, el gusto por las armas, los coches, el lujo, las mujeres y la farra, piezas que, en rigor, son apenas corridos y están en las antípodas literarias de los textos de *Chalino*. Dejando para la parte analítica la matización de tal desencuentro, cabe ahora decir que, en el ámbito contextual, existe en cambio una absoluta sintonía entre el legado del mítico autor y la juventud receptora, de la que resulta su aportación decisiva a la evolución sociosemiótica del género, a saber, la asunción por los jóvenes chicanos de segunda y tercera generación

del corrido como instrumento para expresar la rebeldía en los términos de su propia cultura; y es que la épica tradicional impulsada comercialmente por Los Tigres y la construcción de una conciencia nacional del emigrado a través de corridos y canciones no habían calado en una juventud agringada que los asociaba a la tradición anquilosada de sus mayores, y acudía por ello al *rap* afroamericano para identificarse con el desafío de los excluidos en EE.UU.; la figura de un *Chalino* joven, rebelde en su calidad de delincuente, y al mismo tiempo mexicano de esencias rurales, facilita el rescate del corrido como voz de las comunidades mexicanas marginales, primero de las urbanas en los guetos de EE.UU, y de inmediato de las rurales en México.

El influjo de *Chalino* alcanza incluso al contexto productivo del corrido en Los Ángeles, ya que los pocos álbumes comerciales aparecidos en sus últimos años de vida los publicó con Cintas Acuario de Pedro Rivera, el referente de la industria chicana angelina, que alcanzó tal condición a raíz, precisamente, de su muerte, y ello a pesar de poseer sólo los derechos del 50% de su obra, cantidad que bastó para situar su productora a la cabeza del mercado de barrio, y aún para trascender ese círculo marginal en la figura de sus hijos Lupillo y Jenni, que se convertirán en estrellas de la música nortea en EE.UU. y México. Mas la contribución de Sánchez no se limita al dinero generado con la venta de discos, siendo más relevante su impacto entre los jóvenes –y no tan jóvenes– de esos barrios, que hace del corrido el género popular mexicano más rentable, o mejor dicho, lo consolida merced a la conquista de la nueva audiencia. Así, *Chalino* no sólo representa la eclosión de una subcultura urbana de raíces rurales a través de un corrido tradicional actualizado y contestatario, sino la inserción del género en el gran mercado musical dominante, pues, aunque sus corridos “no se dirigen a una audiencia masiva, son empero significativos para la industria cultural, ya que responden a la demanda de mitos y héroes” [Simonett, 2001: 316-7]<sup>131</sup>.

La historia de la familia –o dinastía, como los tilda Wald– Rivera es tan paradigmática del sueño americano del corrido y los emigrantes mexicanos como puedan serlo las de Tigres y Tucanes. Natural de La Barca, Jalisco,

---

<sup>131</sup> “...not intended for a mass audience but nevertheless significant for the culture industry, for responding to demands of myths and heroes”.

Pedro Rivera emigró ilegalmente a California en 1966, primero al norte, a la zona de Fresno, dedicándose a la recolección agrícola o *pisca*, y radicándose luego en Long Beach, al sur de Los Ángeles, donde nacerán ya la mayoría de sus hijos. Tras unos años de trabajo fabril, decidió convertirse en fotógrafo en las cantinas y salas de conciertos de música nortea, donde con el tiempo tuvo la oportunidad de interpretar ocasionalmente algunos temas<sup>132</sup>, lo que lo llevó a grabar un par de maquetas caseras, como las de Chalino y tantos otros, que vendía en los mercadillos, punto de partida también de los discos de Sánchez y Los Tigres, como se ha dicho<sup>133</sup>. El mismo año mágico de 1987 –arranque compositivo de *Chalino* y formación de Los Tucanes– se lanza a la producción fundando Cintas Acuario, sello con el que graba inicialmente a algunos intérpretes que alcanzarán cierto éxito en el circuito de la música nortea, como Los Bribones de Durango, Los Rayantes del Valle y, sobre todo, la cantante de ranchera Graciela Beltrán. Pero los comienzos fueron duros, limitándose la distribución de los discos a los mercadillos y las pocas tiendas especializadas en música nortea que empezaron a aparecer esos años; revelador al respecto es que Rivera produjese los álbumes en cinta en un tiempo en que el CD era ya el formato al alza, al menos en EE. UU., por la sencilla razón de que su público estaba todavía apegado al casete, y carecía de medios para adquirir los nuevos aparatos reproductores; de hecho, hasta finales de los noventa seguirá apostando por el viejo formato, años después del éxito con *Chalino*<sup>134</sup>. Wald detalla además las dificultades iniciales en la promoción por radio, hasta el punto de inflexión mentado [2001: 133, 137]:

---

<sup>132</sup> En un folleto promocional que me remitieron desde su productora, titulado “Pedro Rivera. Fabricante de artistas y cantante del pueblo”, se lee: “¡Que cante el fotógrafo!”, gritaban los parroquianos de los pequeños centros nocturnos y cantinas de la urbe Angelina. Y Don Pedro cantaba, disfrutando el aplauso que lo transformaría en un hombre de negocios y más tarde en un exitoso productor de música regional mexicana”.

<sup>133</sup> Importa señalar que Rivera no sólo es intérprete y productor, sino también actor, habiendo aparecido en varias de las típicas películas mexicanas de acción ranchera y nortea tras haber hecho la foto fija en una de ellas a principios de los ochenta, muchas inspiradas en corridos –los más narcocorridos– y canciones de emigración –entre ellas tres de una trilogía protagonizada por Los Tigres–, y compositor –de hecho, algunas de las películas se basaban en temas de su autoría–, faceta que se aborda en el siguiente epígrafe.

<sup>134</sup> Lo que permitió a este investigador acopiar todavía gran cantidad de viejas ediciones en cinta (de Acuario y otras pequeñas disqueras) durante el trabajo de campo de 2005 a 2007. Otro hecho revelador de la marginalidad del mercado de la música nortea, y de que Acuario y otras modestas productoras no aspiraban a grandes ingresos con la venta de discos, es la inclusión en las cintas, incluso las publicadas bien entrados los noventa, tras el *fenómeno Chalino*, de un número de teléfono acompañado de la palabra “contrataciones”, o bien del

Pedro cuenta infinitas anécdotas de rechazo de los programadores de radio, que no veían el beneficio de poner canciones desconocidas de cantantes desconocidos producidos por un sello desconocido. [...] Las grabaciones de Cintas Acuario calaron primero en la calle, y los pinchadiscos empezaron a responder a sus llamadas sólo cuando las ventas crecieron lo bastante y las peticiones se hicieron tan frecuentes que no podían ya ignorarlo. El éxito de Graciela Beltrán le proporcionó un primer asidero, pero aún tuvo que luchar para colocar la áspera voz de Chalino en las ondas. Tras su bombazo, sin embargo, Pedro se dio a conocer como el cazatalentos más tenazmente exitoso del panorama local. [...] con su éxito, [Acuario] se convirtió en la compañía centrada en el corrido más importante en el mercado. Ha seguido creciendo, produciendo a nuevos artistas e incorporando el sello Kimo [que edita en CD], y ha abierto su propia tienda de discos, La Música del Pueblo, en el tramo más boyante de Pacific Boulevard. El cartel que preside la puerta anuncia “los corridos más perrones” con grandes letras brillantes.<sup>135</sup>

La calificación de Acuario como “compañía centrada en el corrido”, extremo que confirma el reclamo de una tienda cuyo más vago nombre no lo precisa, pone de manifiesto el papel crucial de Rivera en la promoción de nuestro género, al que se dedica primordialmente antes de la irrupción de *Chalino* – con la excepción de la apuesta por Beltrán–, y después, claro está, con más razón y ahínco. Su discurso sobre el corrido contiene la misma mezcla de olfato comercial y anclaje nacionalista y populista que manejan Los Tigres, y cuantos han llevado al género allende las fronteras de su marginalidad; en el folleto promocional de su persona y empresa mencionado en nota, afirma:

La fórmula es sencilla. Al pueblo no le gustan los artistas de plástico o acartonados. Se identifican mejor con alguien que, aunque no cante bien o no tenga buena voz, capte el sentir y la esencia de nuestra música. Nuestro pueblo se identifica con seres reales, con gente sencilla como ellos. Es una

---

anglicismo “reservaciones”, lo cual denota que una de sus principales funciones comerciales, si no la primera, era promocionar a los artistas para su posterior contratación en locales y salas de conciertos, celebraciones públicas y privadas, etc.

<sup>135</sup> “Pedro has infinite stories of rejection by radio programmers, who could not see the profit in playing unknown songs by unknown singers on an unknown label. [...] Cintas Acuario’s recordings caught on at street level first, and deejays only began answering his phone calls after sales grew big enough, and requests frequent enough, that they could no longer ignore him. Graciela Beltrán’s success gave him a toehold, but he still had to struggle to get Chalino’s rough voice on the air. After Chalino hit, though, Pedro became known as the most consistently successful talent scout on the local scene. [...] with his success it became the most important corrido-driven company in the business. It has continued to grow, signing new artists and adding the Kimo’s label, as well as sponsoring its own record store, La Música del Pueblo, on the busiest stretch of Pacific Boulevard. The sign above the store advertises ‘Los Corridos Más Perrones’ in large, bright letters”. Cuando fatigué el bulevar para el acopio de material discográfico, la tienda contaba ya con dos sucursales homónimas, una en el mismo bulevar y otra en una calle cercana de esa densa zona corridera, y editaba una revista de grandes dimensiones en papel de lujo y a todo color, *Perrona*, que contenía algunos breves textos y entrevistas, multitud de anuncios de intérpretes y discos, así como información exhaustiva sobre los conciertos y *eventos* de música nortea en Los Ángeles.

comunicación directa. Es la relación humana. Eligiendo un repertorio dentro del pueblo mismo, dándole el sabor especial de banda, o de mariachi o de norteño, el intérprete transmite ese sentir, y nosotros venimos de ahí, de la tierra, del pueblo, donde la música popular es nuestro alimento.

Y en entrevista con Wald, respecto al narcocorrido en concreto [2001: 140]:

Hacemos narcocorridos porque conocemos, intentamos conocer, creemos conocer los sentimientos de la gente implicada en eso, o de la gente a la que le habría gustado hacer algo y nunca pudo. Cuando uno hace un buen corrido, todo el mundo quiere ser el personaje, y lo compran. Ese es uno de los errores de la industria discográfica, que quieren hacer que la gente escuche lo que creen que es bueno, lo que creen que debería ser un éxito. Los ejecutivos de los sellos transnacionales dicen: “¿Para qué molestarme en grabar ese corrido, si ese corrido es para pueblerinos?” Y están pero que muy equivocados, porque se trata precisamente de eso: los mexicanos [emigrados, se entiende] somos todos pueblerinos. La gente que se cree de clase alta y tal, hace sus cosas sofisticadas, y a nadie le gustan.<sup>136</sup>

Como se ve, la retórica populista entraña una fuerte carga social, de acuerdo con la tradición del discurso del tiempo revolucionario y del propio corrido, si bien Rivera la asimila y actualiza en el contexto migratorio con sinceridad y humildad notables, según se desprende de la misma entrevista [Ibíd.: 137]:

Aquí, en Estados Unidos, estamos los más necesitados, los más... ¿cómo decirlo? No es por rebajarnos ni nada, pero somos la gente que más problemas tenía en nuestro país. Si estamos aquí es porque tuvimos que dejar nuestro país, porque no podíamos mantenernos, o algunos están aquí porque mataron a fulanito, otros porque robaron... Es decir, que la buena gente, la gente que no pasa necesidad, no deja nunca su país. Así que el corrido viene de eso. En México se critica el corrido constantemente porque la mejor gente se quedó allí. Pero los necesitados, los que verdaderamente pertenecemos al pueblo, dejamos nuestro país buscando prosperar, o para escondernos de algo. Así que el corrido es bien recibido aquí –ya tenga el cantante una voz bonita o fea, lo que le interesa a la gente es el contenido del corrido.<sup>137</sup>

La autenticidad –con perdón– de esta postura se comprueba en el hecho de que, a diferencia por cierto de Los Tigres, que empezaron con el narcocorrido

---

<sup>136</sup> Aunque he manejado el original inglés del libro de Wald, no adjunto el texto cuando se trata de traducciones suyas de declaraciones hechas originalmente en español, criterio que se aplicará en todos los casos semejantes.

<sup>137</sup> La insistencia de Rivera en la voz y la calidad interpretativa puede obedecer al hecho de que *Chalino* tuviera una voz áspera, como dice Wald, y con un tono nasal poco atractivo, que constituyó una rémora para su aceptación en el mercado y le granjeó a Rivera dificultades para *colocarlo* en las emisiones radiofónicas, si bien, debe decirse, tanto Pedro Rivera como sus hijos, al menos en sus inicios, exhibían una pésima calidad interpretativa, siendo lógico apelar a la esencia popular y el contenido, todo ello sin perjuicio de que, como se ha insistido desde el principio, éste prime en efecto sobre la música en nuestro género.

para luego incursionar ocasionalmente en el tipo noticiero y social, Rivera grabó un disco en 1990, a meses del contrato con *Chalino* y años de su explosión, que incluía el corrido de su autoría que daba título al disco, “La caída de Noriega”, sobre la detención del presidente panameño semanas antes; desde entonces, a pesar de la explotación del legado de *Chalino* y la veta del narcocorrido radical, no ha dejado de incluir, en los discos de Acuario donde él mismo canta, algunas de estas piezas noticieras vulgares típicas del periodo revolucionario, suyas o de la amplia cantera de compositores de la que dispone, sobre asuntos varios de política internacional (como la Guerra del Golfo), mexicana (el alzamiento zapatista, “Comandante Marcos”, el asesinato en 1994 del candidato presidencial del PRI Luis D. Colosio, etc.) o estadounidense, con énfasis en los problemas de emigrantes y minorías (p. e., sobre los disturbios de Watts, “Violencia en Los Ángeles”, o el asesinato racista de un mexicano por un sheriff, “Brian Barker”). Así, y a pesar de que representan una cantidad ínfima de su inmensa producción corridera, resulta que el más señalado promotor del narcocorrido explícito y crudo es al tiempo, de entre todos los compositores, intérpretes y productores del género en la actualidad, quien ha divulgado más temas de clásico tenor noticiero político, y además lo ha hecho, cabe insistir, no en alternancia compensatoria por la mala prensa que genera el corrido a lo rapero sobre tráfico y consumo de drogas, sino con la voluntad de cubrir todos los temas que alberga el ancho género, según demuestra el que haya publicado también numerosos corridos clásicos de toda época, incluyendo la versión de “Delgadina” transcrita y comentada en el capítulo sobre el romance.

Dentro del narcocorrido, Cintas Acuario ha publicado también desde sus comienzos abundantes muestras de las variedades más extendidas y hoy ya clásicas, i. e., las narrativas del tráfico en sí y de los choques entre traficantes y fuerzas del orden, o entre bandas enemigas de los primeros, tanto basadas en hechos reales como ficticias, así como elogios y elegías de grandes y medianas figuras del narcotráfico, muchas de cierta calidad compositiva en virtud de la mencionada cantera de autores al servicio de los Rivera y otros intérpretes del catálogo de la disquera. No obstante, el impacto semiótico y sociológico de *Chalino* los encontró en una posición inmejorable para explotar la nueva y radical tendencia en el género, de suerte que Acuario, hacia 1993,



comenzó a publicar discos que se anunciaban como de “corridos perrones”, “para malandrines” o “los más broncados”, entre otros reclamos provocativos, en cuyas portadas aparecen hombres, o mujeres ligeras de ropa, armados con ametralladoras o potentes fusiles junto a no menos potentes vehículos todoterreno, las mentadas *trocas*, o bien se escenifica una transacción en la que dos hombres trajeados se intercambian maletines rodeados de sicarios armados, de sus buenas *trocas* y hermosas damas de compañía, o incluso, directamente, alegorías del consumo en las que vemos un grupo de hombres y mujeres en sofás en torno a una mesa donde hay un enorme montón de cocaína, pipas de agua para fumar marihuana, botellas de múltiples bebidas alcohólicas y, cómo no, alguna pistola<sup>138</sup>. La mayoría de las composiciones, ya se ha dicho, a duras penas pueden considerarse corridos, dándose de nuevo la identificación con el género, como en el caso de la emigración, sólo por el tema, si bien es cierto que los personajes delictivos presentados están más próximos al forajido y otros héroes rebeldes del género, que la adopción del modelo del autorretrato –por supuesto no expresado en clave pudorosa, sino en descarada explicitud– entraña el recurso a las bravatas y burlas o a la demarcación del territorio cuya expresión remite remotamente a las fórmulas de los textos clásicos, y que incluyen pasajes narrativos donde se refieren persecuciones y choques armados con la policía con cierto aire corridero; en cualquier caso, el hecho de que parte de las piezas vengan firmadas por los mismos autores –incluidos todos los miembros de la familia Rivera– cuya aceptable calidad compositiva se acaba de apuntar pone de manifiesto que el planteamiento narrativo y el formato expresivo del llamado narcocorrido duro impide ya casi por naturaleza la creación de una buena muestra del género.

---

<sup>138</sup> Wald apunta las obvias similitudes con la estética de las portadas –y la apariencia de los intérpretes– del *gangsta rap*, o rap de pandilleros, que hacen pareja exhibición de armas, coches de lujo, despampanantes mujeres florero y atuendos codificados y ostentosos. Este despliegue kitsch haría las delicias de un Eco al estudiar la ‘estructura del mal gusto’, o de un McLuhan en su escrutinio del ‘folclor del hombre industrial’, y, como algunas adaptaciones cinematográficas –en vídeo– actuales de corridos, productos bizarros de serie B, o C, con el encanto de lo radicalmente popular, constituye un fértil campo virgen en el estudio semiótico de las múltiples aristas del género. A propósito, otra arista por recorrer en este mismo ámbito del acompañamiento o recreación visual del corrido es la de su manifestación más antigua, la ilustración de las hojas sueltas que contenían corridos difundidas por los grandes editores de la Ciudad de México, la cual no era en modo alguno marginal ni kitsch a pesar de insertarse en una incipiente industria de masas, pues se encomendaba a los mejores ilustradores de la época, entre quienes destaca José Guadalupe Posada, artífice de “la internacionalización de un imaginario típicamente popular y mexicano” [M. Díaz López, 2004: 45].

De los seis hijos de Pedro Rivera, cuatro iniciaron una carrera musical en el seno de la empresa: Gustavo arrancó en Acuario con los narcocorridos *perrones*, como todos, mas pronto pasó a la canción romántica y la ranchera, no habiendo empero logrado demasiado éxito; Juan empezó fuerte con el narcocorrido radical marca de la casa para pasar también a géneros más vendibles, aunque, a diferencia de sus hermanos, ha continuado alternando álbumes de corrido y canción, al modo de los grandes conjuntos comerciales, y sigue hasta hoy, tras casi veinte años de carrera, gozando de popularidad, como revela el que sus álbumes hayan aparecido con las grandes compañías Sony o Fonovisa/Univisión. Pero nada es comparable al fulgurante ascenso de Jenni y Lupillo Rivera, que en poco más de un lustro pasaron de ser referentes del narcocorrido más crudo a respetables estrellas del norteño: Lupillo, apodado inicialmente *El Toro del Corrido*, publicó con Acuario una decena de álbumes entre 1993 y 2001, con títulos tan elocuentes como *Puros corridos macizos*, *El Señor de los Cielos* o, extrañamente, *Gabino Barrera – Cártel de Tijuana*, aplicándose después a la canción, amorosa y ranchera, con algún excursu caribeño y un toque de bohemio y parrandero que sugiere cierta continuidad, bien que lejana, con los locos adictos de su narcocorrido primigenio; el viraje le ha deparado ventas que rondarán los diez millones de discos, un Grammy latino en 2009 y la aparición estelar en telenovelas, entre otros signos de suma celebridad. Mayor aún es la atesorada por su hermana Jenni, que también nace artísticamente ligada por el cordón umbilical al narcocorrido duro, declarándose ante Wald orgullosa de haber compuesto el primero en 1994 con el título “La novia del plebe”, tan mala, o *perrona*, como el mismo plebe, al que seguirán otras piezas propias y ajenas en la misma tónica hasta el cambio de siglo, cuando abraza la canción y avanza hasta convertirse en *La Diva de la Banda*, sin rastro del corrido pero con entre 15 y 22 millones de discos vendidos hasta su trágica muerte en accidente aéreo en 2012, y un repunte tras ésta que la sitúa más allá de la increíble cifra de 30 millones de álbumes, a los que se suma una nominación a un Grammy *latino* y otros muchos reconocimientos a ambos lados de la frontera.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> El retrato de los hijos incluido en el folleto promocional de Pedro Rivera constituye una deliciosa muestra de la cultura popular chicana y su proceso de aculturación en EE.UU., que

Esta fulgurante ascensión resulta más sorprendente que la de Los Tigres o Los Tucanes por la mayor marginalidad inicial de los Rivera, y se explica, de un lado, por el abandono del género por parte de los hermanos a partir del nuevo siglo –la única excepción es el álbum *Pa' corridos* que Lupillo publicó en 2004–, obviamente porque sus narcocorridos feroces son imposibles de entreverar con la inocua canción una vez dentro de la élite del mercado de la música nortea; mas, de otro, esa marginalidad inicial en los guetos es precisamente lo que propicia la disociación de las dos fases de su carrera, ya que, si el temprano y ubicuo éxito comercial de Tigres o Tucanes los lleva a padecer censura casi desde el principio, y así a adoptar estrategias de edulcoración y alternancia para poder persistir en el género, la escasa o nula presencia de Acuario en México la sustrae a la censura mexicana, y, en EE.UU., el completo desinterés de los censores por unas cintas de música mexicana en español vendidas en mercadillos y pequeñas tiendas de barrio surte el mismo efecto, es decir, la lejanía del punto de mira de la moralidad pública, debida también a la lejanía de las grandes audiencias, ante las que Lupillo y Jenni podrán presentarse así poco después sin rastros del pasado.

Pero al margen de que la carrera de Jenni y Lupillo Rivera represente un modelo levemente distinto de logro del sueño americano, y del llamativo valor del mexicano corrido para alcanzarlo, la labor de su padre Pedro en calidad de promotor del género, a la que se sumarán progresivamente una miríada de pequeñas disqueras, volcadas, eso sí, en el narcocorrido duro, encarna asimismo una variante del proceso de refolclorización del contexto productivo

---

merece citarse al completo: “Fruto de la unión de dos personas que paradójicamente se unieron en torno a la música, ambos procrearon seis hijos: Pedro Rivera Jr., actualmente presidente de KIMOS Records, intérprete de música cristiana y pastor de la iglesia Primer Amor; Gustavo Rivera, El Malquerido, ingeniero en aeronáutica, fotógrafo como su padre y ahora relevante cantante de música regional mexicana; Jenni Rivera, la Diva de la Banda, una de las más destacadas cantantes en su género, con licenciatura en Bienes Raíces y estudios de Administración de Empresas; Guadalupe Rivera ‘Lupillo’, el nuevo fenómeno de la música regional mexicana; Juan Rivera, El Grande, que se destacó como beisbolista y estudió Comunicación y ahora está dedicado a su carrera artística; y la más pequeña, Rosa Rivera, estudiante de Abogacía en la Universidad de Irvine, California. ‘El tiempo que comparto con mi familia es lo más importante para mí’, sostiene Don Pedro. ‘Desde chiquitos les di alas para volar, con disciplina, eso sí; pero siempre les señalaba que tenían que ser los mejores, en lo que decidieran ser. La música siempre fue mi refugio y me veían cantar en la casa y fuera de ella. Se les fue formando de a poco el interés por la música y el espectáculo. Encontré en mi pareja la guía y el apoyo para formarlos como hombres trabajadores y lo mismo con mis hijas. Hoy tengo la fortuna de tener hijos exitosos en el oficio de cantar y se han convertido en los nuevos ídolos del pueblo’”.

del género, particularmente genuina por la radical marginalidad de autores, productores, intérpretes y, claro está, de su audiencia informada que integra una comunidad en conflicto con la sociedad dominante, variante que, debe insistirse, tiene un alcance extraordinario, ya que, merced al corrido y la imagen de tradicionalidad recobrada que lega *Chalino* y explota Rivera, el género articula el revolucionario cambio de mentalidad de la juventud urbana y marginal chicana, que recupera sus raíces culturales rurales para expresar su protesta; el cambio excede además lo meramente musical, alcanzando otros aspectos sociosemióticos, como las prácticas de ocio y sus espacios o la indumentaria y la iconografía de objetos fetiche, de las cadenas de oro a los sombreros y botas, de las *trocas* a las armas, todo ello en sus barrios de Los Ángeles, cuna de esta revolución cultural y, en términos de nuestro género, “nueva frontera del corrido”, como sugiere Wald, quien traza un gran fresco musical y sociológico del fenómeno en la ciudad [2001: 132]:

Su poderío económico hace de ella [L.A.] el centro del mercado moderno de la música nortea. Las grandes casas discográficas tienen sus oficinas aquí, los cantantes duros sinaloenses se han mudado en su mayoría a la zona, los compositores han venido en busca de contratos de publicación, y las cintas de música nortea y de banda suenan a tope en los equipos de los coches por todo Lynwood, South Gate, Long Beach y docenas de otros barrios y ciudades periféricas. Recorriendo Pacific Boulevard, sólo las señales de tráfico sugieren que el inglés se haya hablado alguna vez aquí. En todos los comercios se usa el español, y hay tiendas de discos cada par de manzanas. La radio está constantemente promoviendo las próximas citas en las salas de conciertos. [...] Las salas están abarrotadas todos los días del fin de semana. En El Parral, en Lynwood [...] las bandas de viento-metal se alternan en el escenario tocando con estruendo polcas y valeses, mientras que los conjuntos nortea cubren los interregnos. Los clientes están en su mayoría en la veintena, los hombres llevan brillantes camisas de crema de seda, botas hechas de cueros exóticos y caros sombreros de vaquero. Las mujeres llevan vestidos más cortos y ajustados que los que se atreverían a llevar en México [...] Las conversaciones suelen ser en español, pero no es raro pasar por una mesa donde se hable un inglés sin acento. Quienes están fuera de este ambiente, chicanos incluidos, tienden a encasillar a los oyentes de corridos y banda como inmigrantes recientes, pero, de hecho, entre la audiencia hay muchos chavales que han crecido en California escuchando rock y rap [...] Son los mismos chavales cuyos mayores vestían trajes tipo *zoot* y conducían coches tuneados al estilo *low-rider*, pero, por primera vez, el estilo callejero radical de la Los Ángeles mexicana se inspira en las zonas rurales añejas, en lugar de adaptar los arquetipos de los guetos negros.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> “Its economic power makes it the center of the modern nortea music business. The major record labels have their offices here, the hardcore Sinaloan singers have mostly moved to the

### 1.2.3. La industria en México

El apasionante fenómeno de recuperación tradicional impulsado por el corrido se extiende a otras ciudades de EE.UU. con comunidades mexicanas amplias, mas no trasciende, por razones obvias, a México, salvo en el caso de los *chalinitos* en Sinaloa, donde cobra no obstante otra significación y se desenvuelve en coordenadas distintas. Lo que sí llega al país, o se desarrolla en diálogo con él aunque surja en el *México de afuera*, es la otra corriente del corrido renovado, la comercial, y la más relevante literariamente; ahora bien, en términos del contexto productivo que nos ocupa, el renacer cobra vigor casi una década más tarde que en California, hacia mediados de los noventa, y aún entonces más tímidamente. Wald ilustra tal extremo comparando sus impresiones de dos viajes sucesivos a México [2001: 4-5]:

Por entonces [1987], el corrido todavía no era un género consolidado. La mayoría de los conjuntos nortños lo incluían en su repertorio, y algunos habían editado colecciones de corridos, pero no creo que nadie se hubiese identificado como fan del corrido. Los corridos eran tan sólo uno más entre varios estilos de canción, mezclándose con baladas románticas y diversos tipos de temas bailables: las juguetonas polcas fronterizas adaptadas de los inmigrantes centroeuropeos eran lo más popular, junto con los vales y las saltarinas cumbias venidas de Colombia y trasmutadas en *cumbia nortña*. [...] Cuando volví a México en 1995, todo eso había cambiado. Fui allí como observador internacional de paz a la región zapatista rebelde de Chiapas, y encontré corridos por todas partes. [...] Unos campesinos indios que vivían en chabolas de plástico estaban cocinando en una hoguera a cielo abierto mientras escuchaban en un loro el “Corrido del Comandante Marcos”, una

---

area, songwriters have come in search of publishing deals, and nortño and banda cassettes blast from car windows all over Lynwood, South Central, Long Beach, and dozens of other neighborhoods and satellite towns. Driving down Pacific Boulevard, there is nothing but the street sign to suggest that English has ever been spoken here. All the businesses are run in Spanish and there are record stores every couple of blocks. The radio is constantly promoting upcoming concerts and club dates. [...] On any weekend night, the clubs are packed. In El Parral in Lynwood, [...] brass bands alternate onstage, pumping out polkas and waltzes, with a nortño group filling in the breaks. The customers are mostly in their twenties, the men dressed in shiny crema de seda shirts, boots made from exotic leathers, and expensive cowboy hats. The women’s clothes are shorter and tighter than most would dare to wear in Mexico [...] The conversations are mostly in Spanish, but it is not unusual to pass a table speaking unaccented English. People outside the scene, chicanos included, tend to stereotype the corrido and banda listeners as recent immigrants, but in fact the audience has plenty of kids who grew up in California listening to rock and rap. [...] They are the same kids whose older relatives wore zoot suits and drove low-rider cars, but for the first time the hardcore street style of Mexican LA comes from the old country rather than adapting black ghetto stereotypes”. El traje *zoot* es de hombros y pantalón ancho, típico de los cuarenta, y fue recuperado por el movimiento de liberación chicana en los sesenta, que adoptó además los coches arreglados a los que se bajaba el eje (*low-rider*), usuales entre los afroamericanos y asimismo símbolo contracultural.

larga balada sobre el líder local de la guerrilla interpretada por un conjunto llamado Los Zapatistas del Norte, en una cinta que contenía también versiones de éxitos recientes de Los Tigres.<sup>141</sup>

Aunque el contraste entre una panorámica del mercado discográfico y una manifestación popular no es precisamente isotópica, la anécdota de Chiapas, donde nunca había prosperado la tradición corridera, es bien reveladora de la penetración del corrido en toda la República a finales del siglo XX, así como de su renovada función de medio de expresión del México rural y marginado. Mas si las abundantes muestras de un corrido popular vivo en la provincia no pertenecen al ámbito comercial estudiado, su presencia múltiple y a menudo informal permite observar que las dimensiones del mercado mexicano, en cuanto a la difusión, son difíciles de calibrar, y que se obtendrá siempre una imagen mermada considerando sólo datos oficiales, porque el país está inundado de copias piratas que se venden en mercadillos y tenderetes en cualquier esquina, y porque no es seguro que las ventas de discos legales queden registradas con la precisión debida<sup>142</sup>. Las observaciones a pie de calle son pues un medio tan difuso como fiable para tomar el pulso a la inmensa realidad que queda fuera de los datos.

---

<sup>141</sup> "At that time, the corrido was not yet its own genre. Most norteño bands included the songs in their repertoires, and some had issued corrido collections, but I do not think anyone would have identified him or herself specifically as a corrido fan. Corridos were just one of several song styles, mixed in with romantic ballads and various kinds of dance numbers: the romping border polkas adapted from Central European immigrants were most popular, along with waltzes and the bouncy *cumbias* that had come up from Colombia and mutated into *cumbia norteña*. [...] By the time I went back to Mexico in 1995, all of that had changed. I went as a peace observer in the Zapatista rebel region of Chiapas, and found corridos everywhere. [...] Indian peasants were living in tents made from plastic sheets and cooking over open fires, while listening on a boom box to "El Corrido de Comandante Marcos". A long ballad of the local guerrilla leader, this song was performed by a group calling itself Los Zapatistas del Norte, on a tape that also included covers of recent Tigres hits". Dado que el libro de Wald es de 2001, resulta extraño que se refiera a Marcos como líder guerrillero local, cuando adquiere dimensión global desde el mismo levantamiento, lo que explica que algunos corridos sobre su figura hayan trascendido el ámbito regional o sean de autores comerciales y destinados a las masas.

<sup>142</sup> La situación se da también en el sector oficial, y tanto en México como en EE.UU., según denuncian padecer los autores entrevistados J. Garza ("las regalías son escasas por la razón de que tú no les puedes auditar a las editoras bien, no sabes que, hay veces que un tema pega mucho y no te lo reportan, te dan lo que ellos quieren, pues") y el chicano F. Quintero: "Yo no llevo una contabilidad porque a mí, las compañías que me han grabado, como que no me miran, no me aprecian como el cantante, y no me ponen atención. [...] pero que yo, se registre aquello, ¿no? Porque ya se vendieron 50.000 copias, ¿no? Pues a lo mejor sería ya famoso, pero nunca llevo un, porque nunca me lo reportan. Por eso que yo me cansé de eso, ahora voy a hacer mi propia compañía: si vendo cien discos, ese dinero va a ser mío. Yo pienso que en otras compañías a lo mejor *haiga* vendido 5.000 ó 10.000 discos, pero nunca me reportan".

De vuelta al plano industrial, huelga decir que el rezago productivo en México no merma su crucial importancia en el desarrollo del estadio actual del género, como no podría ser de otro modo. Sin ir más lejos, recuérdese que la obra de Los Broncos de Reynosa, el dúo del considerado precursor del corrido actual, Paulino Vargas, la ha editado Peerless, la gran discográfica capitalina desde los años treinta; si bien es cierto que Vargas no componía aún corridos en la etapa de Los Broncos, siendo el dúo conocido por su gran calidad en la interpretación de piezas tradicionales y populares, mientras que sus corridos se divulgaron ya a través de Los Tigres, no es menos cierto que residió en el Distrito Federal desde joven, para fallecer en Saltillo, Coahuila, en 2010, adonde se retiró sus últimos años, de modo que nunca vivió en EE.UU., y más aún, ha sido, desde el corazón de México, un artífice de la renovación operada y difundida desde allá. En la capital tenía también la sede, hasta su absorción por Univisión, la mayor discográfica mexicana del fin de siglo, Fonovisa, que ha editado los discos de Los Tigres desde 1980<sup>143</sup>, los de Exterminador desde un principio, y buena parte de los de Francisco Quintero, casos que muestran, por un lado, el patriotismo de las estrellas chicanas, y por otro y sobre todo, que la iniciativa venida del *otro lado* se alimenta y sustenta en el permanente vínculo con la madre patria; además, Fonovisa ha producido la obra de varios intérpretes prominentes radicados en México, p. e., Los Norteños de Ojinaga, y ha lanzado antologías del corrido nuevo, como *Corridos de mexicanos perrones* o *Corridos de mujeres bravas*, en sintonía con la tendencia de recuperación de un corrido épico de valientes, más o menos veladamente identificado con los temas de narcotráfico. En fin, la Ciudad de México es el mayor centro de distribución pirata del corrido, y así su primer punto de consumo, y cuenta además con las tiendas de música más surtidas del país, donde se encuentra casi toda la producción chicana y mexicana, a lo que ha de sumarse que los principales diarios y revistas, generalistas y culturales, se editan allí, de modo que la producción simbólica de los medios respecto al corrido, casi siempre vinculada al fenómeno del narcotráfico, emana en buena medida de la gran capital mexicana.

---

<sup>143</sup> Como se anotó, la empresa original se llamaba Profono, fundada en 1978, habiendo sido adquirida por la omnipotente Televisa en 1986, cuando pasó a llamarse Fonovisa.

Fuera del D.F., la zona noreste fronteriza con Texas, i. e., los estados de Tamaulipas y Nuevo León, y en menor grado Coahuila, habrían de ser el mayor foco productivo y difusor del género, por varias razones: primera, por su mayor interpenetración con la pequeña pero muy activa industria chicana de Texas, que, como se indicó, en los años cincuenta y sesenta estuvo a la vanguardia de la creación y difusión independientes de un corrido de aires nuevos que prefigura el que brota en los setenta, pareciendo así natural que la región hubiera recogido el testigo de la innovación revitalizadora; segunda, porque la zona constituye uno de los grandes focos del narcotráfico, y tiene la más larga tradición de contrabando en general, siendo de esperar el renacer de la épica tradicional en torno a la figura del traficante; tercera, el noreste tejano-mexicano no sólo es una de las cunas del corrido –incluso la mera cuna, recuérdese, para el mayor estudioso del género, A. Paredes–, sino la patria indiscutible del estilo norteño, sustento musical del género en su ascensión comercial, y sinónimo de la música tradicional mexicana en el gran mercado estadounidense. Mas a pesar de tan propicias condiciones, el noreste no ha destacado en el desarrollo industrial del corrido reciente, lo cual puede deberse a un elenco simétrico de razones contrarias a las expuestas, todas vinculadas: Primera, del lado tejano no se ha producido una revolución sociomusical entre la juventud como en California, ni siquiera en las grandes ciudades, donde el sustrato juvenil rebelde y marginal existe sin duda, de modo que el mayor tejido industrial independiente chicano no se ha aprovechado para difundir la nueva rebeldía a través de un nuevo corrido ni, más importante aún, se ha dado la intensa interacción transfronteriza de la comunidad del corrido; Segunda, la llamada *narcocultura* no ha calado tan profundamente, tal vez porque el absoluto protagonismo del eje Sinaloa-California en el fenómeno ha convertido allí al traficante en héroe popular portador de orgullo regional, mientras que en el noreste el contrabando viene de muy antiguo y, teniendo menos prominencia en el reciente de las drogas, la identificación es menor, y así también la cobertura corridera simbólica; En fin, comoquiera que a esto último se suma el orgullo de ser depositarios de la tradición norteña, su ejercicio no ha acompañado con tanta intensidad al narcocorrido floreciente, sino más bien a las creaciones que conservan las esencias tradicionales en el estilo y el contenido. Es por ello que Wald echa



allí de menos el pulular de autores y productores frescos que constatará en Sinaloa y California, y señala la tibia recepción de las manifestaciones más sonadas del corrido nuevo (“Los Tucanes nunca han pegado fuerte allí, como tampoco la nueva ola de *chalinitos*. Los Tigres son estrellas en todas partes, pero en las listas de programación de radio y los expositores de cintas en Tamaulipas y Nuevo León su competencia sigue procediendo en gran medida de otros grupos clásicos de los setenta” [2001: 183]), extremo que le confirma el responsable de un programa dedicado al género en la prominente Radio Ranchera, de Monterrey [Ibíd.: 186]:

“A la gente le gustan las viejas canciones. Puede que no sean éxitos, pero aquí sí son éxitos”. Le pregunto por Los Tucanes, y me dice que la única canción suya que ha tenido impacto en Monterrey es “Mis tres animales”. “Hasta Los Tigres funcionan sólo con los viejos éxitos. ‘Jefe de jefes’ no vende nada aquí”. *Chalino* tuvo buena acogida un tiempo, y no hay censura a las letras sobre drogas, pero la audiencia prefiere los clásicos.<sup>144</sup>

Pero la ausencia o debilidad del llamativo fenómeno sociocultural que se da en California y se extiende al noroeste mexicano, y la consiguiente menor concentración en el mediático tema del narcotráfico, no significa, ni mucho menos, que el noreste carezca de protagonismo en la evolución reciente del género. De los autores principales estudiados, Julián Garza procede de una localidad próxima a Monterrey, y primero con el dúo formado con su hermano (Luis y Julián) y luego en solitario, ha alcanzado gran celebridad tanto en todo México como en EE.UU.; su mayor tradicionalismo y diversidad temática no han impedido además que se ocupe del asunto estelar de nuestro tiempo, y no sólo de hechos relacionados con el narco en su región, habiendo cantado sucesos notorios a escala nacional. Entre la decena de corrideros estudiados con detenimiento se halla también Reynaldo Martínez, el más veterano tras P. Vargas, que ha cantado sobre todo a valientes de la frontera noreste, entre ellos, por supuesto, varios narcotraficantes, y tiene narcocorridos facticios en la estela de “Contrabando y traición”, algunos de los cuales han sido incluso

---

<sup>144</sup> “Los Tucanes have never been huge here, nor have the new wave of *chalinitos*. Los Tigres are stars everywhere, but on radio playlists and tape decks in Tamaulipas and Nuevo León their competition is still largely drawn from the other classic groups of the 1970s”. // “I asked about Los Tucanes, and he said the only song of theirs that had much impact in Monterrey was ‘Mis tres animales’. [...] *Chalino* did all right for a while, and there is no censorship of drug lyrics, but the audience prefers the classics”.

interpretados por Los Tigres. Juan Villarreal, como Martínez originario de la frontera tamaulipeca, es más conocido por su virtuosismo interpretativo con el acordeón y no se ha prodigado en la composición de corridos, pero al menos dos de temática de narcotráfico, uno ficticio sobre un ajuste de cuentas entre narcos y otro sobre la fuga de un miembro del *Cárテル* de Tijuana, están entre los más célebres de la época actual, interpretados por doquier en México y Estados Unidos, California incluida, donde su obra es de sobra conocida. Por último, la región cuenta asimismo con un destacado autor de narcocorridos al estilo moderno, Beto Quintanilla, que registra los hechos principales allí –la intrahistoria del *Cárテル* del Golfo, pues– y tiene una difusión considerable en México, y algo menor en California por la fuerte competencia y el gusto del público por las historias vinculadas con su entorno local, pero cuyos discos he encontrado en Los Ángeles y cuya figura denota que, como en todos los aspectos estudiados, se trata de una cuestión de grado, pudiendo decirse en este caso que la región noreste, a pesar de sus peculiaridades y la menor concentración en la tendencia temática dominante, participa con intensidad en el redivivo corrido contemporáneo.

Lo antedicho es patente en el campo de la interpretación, por el liderazgo de la tradición musical nortea, y lo encarna el dúo Los Alegres de Terán<sup>145</sup>, sus intérpretes por antonomasia, que dominó el mercado los años cincuenta y sesenta y ha seguido siendo un referente hasta el nuevo siglo. Naturales de General Terán, Nuevo León, a finales de los cuarenta se mudaron a la capital Monterrey para impulsar su carrera, dos años después a Reynosa, donde iniciaron su intensa actividad concertista a ambos lados del Bravo, y en 1955 a McAllen, Texas, cobrando inmediata y enorme fama, con una gran difusión por radio y mayores ventas de discos, a las que seguirán las bandas sonoras de películas y al fin los homenajes y reediciones<sup>146</sup>. Los Alegres se asemejan a Los Tigres en ser sólo intérpretes, haber despegado con una disquera chicana modesta, Discos Falcón, pasando luego a grabar con la multinacional

---

<sup>145</sup> Se trata de Eugenio Ábrego (1922-88) y Tomás Ortiz (1922-2007). F. Ramos ha dedicado una documentada monografía al dúo [2003], en gran medida integrada por entrevistas: al propio Ortiz, a familiares, músicos, colaboradores, productores, programadores de radio, etc.

<sup>146</sup> Según Ramos, han publicado unos 200 álbumes, con varios millones de copias vendidas, y grabado 3.000 temas [2003: 147]; entre los homenajes que apunta, destaca uno en 2002 con asistencia de Los Tigres, Luis y Julián, Los Cachorros de Juan Villarreal, Ramón Ayala y Los Bravos del Norte y Los Cadetes de Linares, i. e., las nuevas y viejas glorias del nortea.

CBS –aunque con su filial de México, y sin dejar Falcón–, y, claro está, la residencia en EE.UU. casi desde sus inicios. La principal diferencia estriba en el mantenimiento de la pureza tradicional, pues nunca se avinieron a usar instrumentos eléctricos ni arreglos modernos, como revela la anécdota de un productor de Falcón, C. Guzmán [F. Ramos, 2003: 114-5]:

A finales de los años sesenta, vinieron directivos y técnicos de la CBS a Discos Falcón para escuchar a Los Alegres de Terán. Cuando estaban en los estudios de grabación, uno de ellos trató de corregirles la afinación de los instrumentos, pero recuerdo que Tomás les dijo: “Mire, señor, tenemos cincuenta y tantos LP grabados y jamás nos habían corregido esas cosas, o sea, que nos han dejado vía libre para hacer nuestra música a nuestro gusto, y a través de tantos años nos ha funcionado”. Esos grandes directivos artísticos de grandes compañías se sintieron un poco mal porque no podían comprender que era un estilo la manera cómo interpretaban sus canciones Los Alegres, y no era posible cambiarlo.<sup>147</sup>

En cuanto al corrido, Los Alegres han combinado, como todos los intérpretes, canciones y corridos, primando las primeras a juzgar por sus éxitos y los títulos de los discos, si bien es cierto que, además de los corridos clásicos, grabaron “Carga blanca”, siendo de hecho quienes lo proyectaron más allá del ámbito local tejano, y que, a partir de los setenta, el género ha cobrado más peso en su repertorio, como muestran los álbumes *Recordando a los valientes* (1977), integrado por clásicos (“Heraclio Bernal”, “Gregorio Cortez”); *30 Corridos de oro* (1978), disco triple donde encontramos desde “La Martina” (*Blancaniña*) hasta “La banda del carro rojo”; *Corridos de contrabando* (1979), también triple en el que, a pesar del título, sólo el primero contiene corridos, el más reciente “Carga blanca”; y *Pistoleros famosos*, tema homónimo de Garza, en el que sí son todos corridos, la mayoría antiguos; a los que cabe sumar la banda sonora de la película *El contrabando de El paso* (1980, G. Martínez Solares)<sup>148</sup>, basada en el tema homónimo de 1924.

---

<sup>147</sup> Ahora bien, al dúo original, donde Ortiz (primera voz) tocaba la guitarra y Ábrego tocaba el acordeón, sumarán bajo sexto, batería y saxofón. Otro dato notable es su presencia en California (“nosotros buscábamos los contratos en cada ciudad donde había salas de radio disponibles, excepto California, que estaba más organizado, porque controlaban esa región” [Ibíd.]) ya desde los cincuenta, al punto de que Ramos concluye [Ibíd.: 147]: “Su nombre artístico continúa vivo en el ambiente del espectáculo, principalmente en los estados de California y Texas, territorio que han adoptado para desarrollar sus actuaciones en festivales, hoteles y centros nocturnos, en especial de Los Ángeles, donde son considerados una leyenda viviente de la música regional”.

<sup>148</sup> Ramos dedica un breve capítulo a “Los Alegres en el cine” [2003: 141-3].

La preeminencia productiva en el noreste mexicano y Texas a lo largo del siglo XX, y sobre todo desde los años cincuenta, ha deparado la existencia de otro buen número de intérpretes de talla similar a Los Alegres<sup>149</sup>, como los dúos Los Cadetes de Linares, Los Donneños o *El Palomo* y *El Gorrión*<sup>150</sup>, y los solistas Cornelio Reyna o *El Piporro*, algunos de los cuales han seguido activos en los setenta, en cuyo caso han tocado el nuevo corrido, incluyendo el de narcotráfico, salvo la variedad radical. Tal vitalidad ha propiciado la aparición de otros intérpretes de calidad desde principios de la década, en particular Luis y Julián [Garza], Ramón Ayala y sus Bravos del Norte, y Los Cachorros de Juan Villarreal, que cantan temas de los autores actuales del noreste –y propios en el caso de Garza y Villarreal–, y también Los Invasores de Nuevo León, Los Cardenales de Nuevo León, Carlos y José, Los Traileros del Norte y muchos otros, pudiendo afirmarse que, en el primer tramo del estadio actual del género, hasta entrados los ochenta, y coincidiendo con el resurgir corridero más apegado al clasicismo, el noreste ha aportado el mayor número de grandes intérpretes del género de todo México, y aún de EE.UU. con la excepción de Los Tigres, lo cual explica el apunte citado de Wald de que éstos han tenido allí gran competencia de los músicos locales surgidos en los setenta como ellos, sobre todo de Ramón Ayala y de Luis y Julián.

Por último, en el ámbito productivo la región tampoco ha perdido del todo su brillo, ya que las disqueras chicanas del *otro lado* han seguido activas, en particular Freddie (editora de parte de la obra de Ayala), Corona y Falcón, y del lado mexicano surge, en 1970 precisamente, Disa (Discos Sabinas), par regiomontano de Fonovisa, con la que de hecho tuvo acuerdo de distribución hasta la compra de ambas por Univisión/Universal a principios de siglo, y sólo superada por ella en términos de difusión a escala industrial del corrido y la música nortea en general en México, habiendo publicado a Luis y Julián y a este último en su época reciente en solitario, a otros de los recién mentados,

---

<sup>149</sup> En este sentido es también revelador que Paulino Vargas y su compañero en Los Broncos de Reynosa, siendo de Durango, hayan emigrado en los cincuenta al noreste para hacer allí carrera –de ahí el nombre–, ya que era la zona con mayor potencial de la República.

<sup>150</sup> G. Berrones, el mayor especialista en el corrido norestense y uno de los pocos de mirada predominantemente literaria del tiempo contemporáneo, tiene una monografía sobre este dúo formado por los hermanos Miguel y Cirilo Luna [1995], construida a partir de una entrevista con Miguel, *El Gorrión*, extraordinario documento del genio y la cultura populares. Este modelo será retomado por G. Hernández para su biografía-entrevista de Julián Garza [2003].

y a muchos más de diverso renombre, incluidos algunos del noroeste, como Los Titanes de Durango, Los Contentos de Sinaloa o *El Chalinillo*, quien, a pesar de su nombre, apenas canta corrido, al igual que el líder y vocalista del célebre grupo formado en Chicago K-Paz de la Sierra, asesinado en 2007 por motivos desconocidos, lo cual no impidió a los medios vincularlo con el narcotráfico y un narcocorrido que nunca practicó.

El otro foco relevante de la pequeña industria local corridera en México se restringe prácticamente al estado de Sinaloa. Tal relevancia no obedece, como suele sugerirse siempre, a la pareja preponderancia sinaloense en el narcotráfico y el (narco)corrido, sino, una vez más, al influjo mítico de *Chalino* Sánchez, que alcanza tanto a la juventud chicana de California como a la de su tierra natal, asimismo marginada y huérfana de instrumentos semióticos de prestigio para expresar su malestar rebelde hasta que *Chalino* les depara el corrido nuevo y el orgullo de ser sinaloenses, de lo cual se deriva la oleada de *chalinitos* que se lanzan a cantar corridos, y en ocasiones a componerlos, y que suscitan así la floración de productoras y de un mercado local.

Pero antes de bosquejar ese panorama importa abordar la figura de Pepe Cabrera, autor, intérprete, productor y promotor señalado ya en nota como personaje clave del corrido contemporáneo; dejando para el análisis de sus textos la vertiente compositiva, cabe apuntar aquí que, aparte de su labor productora, pionera en Sinaloa, ha ejercido una insólita función de mediador entre autores e intérpretes o productores clave del género. Como se dijo, el crucial corrido “La banda del carro rojo” de Paulino Vargas había sido ya cantado por dos intérpretes antes de que Los Tigres lo convirtieran en gran éxito y pilar del renacimiento del género, el primero de los cuales fue Pepe Cabrera, quien además lo grabó en su propio estudio de Culiacán en 1973 y lo difundió a través de su recién creada disquera, Once Ríos; aunque ningún investigador lo afirma, ni tampoco el muy modesto Cabrera, dada su larga y estrecha relación con Los Tigres es posible que conocieran el corrido a través de él, o que los pusiera en contacto con Vargas, propiciando así el inicio de tan fructífera colaboración para el género. Lo que sí está confirmado es que fue Cabrera quien entregó a Los Tigres una cinta con corridos nuevos de autores desconocidos entre los que figuraba el primero escrito por Teodoro

Bello, “El avión de la muerte”, lo cual suscitaría el encuentro entre éste y los afamados intérpretes, que un tiempo después lo convocarían para convertirlo en su corridista de cabecera, y así en el autor más célebre de México [Wald, 2001: 288]. Otro tanto sucede con Jesse Armenta, otra de las plumas de Los Tigres aunque más centrado en la canción, quien compuso el famoso corrido “El circo”, sobre la corrupción de los hermanos Salinas de Gortari (Carlos fue Presidente de la República de 1988 a 1994), y se lo presentó a Cabrera tras un encuentro casual, que a su vez se lo llevó a los hermanos Hernández de Los Tigres, dando así comienzo a su colaboración con Armenta y fuste a su línea de corridos de crítica política [Wald, *Ibíd.*: 170-1]. Más aún, Cabrera también conoció y ayudó en cierta medida a *Chalino*, quien acudió a él, refiere a Wald, con un corrido dedicado al propio Cabrera como muestra, solicitándole que lo promocionara, si bien al poco tiempo desapareció unos años por su implicación en un tiroteo, y a su vuelta Cabrera hizo poco más que incluirlo en un festival [2001: 81]; no obstante, y aunque tampoco consta, considerando que Cabrera era ya en Los Ángeles un destacado promotor, es posible que le proporcionara contactos allí, en particular el decisivo de Pedro Rivera. Cabrera también produjo y publicó los primeros álbumes de Nacho Hernández y sus Amables del Norte, estimable compositor incluido entre los estudiados y reputado acordeonista que, tras mudarse a Los Ángeles a fines de los ochenta, acompañó a *Chalino* en sus principales discos, aportándole una calidad musical sin la que difícilmente habría podido trascender la órbita de los mercadillos. En fin, más allá de esta sorprendente trama de relaciones y coincidencias, Cabrera “es un maestro en cada faceta del negocio de la música, desde la interpretación y producción de conciertos a la grabación, promoción y marketing” [Wald, 2001: 77], siendo destacable, p. e., que desde los ochenta gestiona todos los conciertos de Los Tigres en México.

Tras la eclosión de *chalinitos* y corrideros en general desencadenada por la leyenda de *Chalino* desde 1992, Cabrera le calcula a Wald la existencia de al menos 14 disqueras en Sinaloa un lustro más tarde, cifra enorme para un Estado alejado de los grandes circuitos comerciales que lo sitúan entre los primeros de México, tal vez sólo por detrás de N. León y el D.F. Además de Once Ríos, Wald menciona Discos Joalsaro, dirigida desde Los Mochis por el también compositor José A. Saucedo, que ha escrito corridos para El As de la

Sierra y le ha producido parte de sus discos, como a otros muchos jóvenes, y Titán Records, con sede en Guamúchil, la principal disquera de El As y muy dinámica también. Una clave del éxito de estas modestas discográficas es la implantación en California, pues todas tienen oficinas en Los Ángeles<sup>151</sup>, y así acceso, bien que modesto, al mercado chicano de la Meca comercial. Otra llamativa razón, le apunta Saucedo a Wald, está en la censura al corrido en la radio que Sinaloa ha sufrido con mayor intensidad y ya desde los ochenta, lo cual ha generado las singulares circunstancias de su mercado [2001: 87-8]:

Para los corridistas, ha sido al tiempo una maldición y una bendición. Los Tigres capitalizaron la controversia con su concepto de *Corridos Prohibidos*, pero en general la prohibición se lo ha puesto difícil a los grandes sellos y los grupos estelares, que dependen mucho de la radio para promocionarse [...] En cambio, ha permitido igualar las fuerzas a las casas locales como Once Ríos y Joalsaro. En Monterrey o la Ciudad de México es virtualmente imposible que un disco sea un éxito sin una gran discográfica detrás. En Sinaloa y Sonora, por el contrario, ni con todo el dinero del mundo se puede colocar un narcocorrido en las emisiones de radio, de modo que las nuevas sobre las nuevas canciones las difunden los fans y las actuaciones en bares y tiendas de música. “El corrido va de boca en boca, no tenemos que hacer nada más”, dice José Alfredo [Saucedo] [...] Así, aunque los *chalinitos* que graban con las disqueras locales no vendan mucho fuera de su región, en su terruño pueden vender más que las estrellas internacionales.<sup>152</sup>

Al margen de las productoras, la crucial promoción callejera ha propiciado, al menos en Culiacán, una efervescencia de ínfimos comercios especializados casi exclusivamente en el corrido, semejante, a menor escala, a la descrita en los barrios chicanos de Los Ángeles, donde se conocen y venden discos de incontables intérpretes locales publicados por los sellos autóctonos<sup>153</sup> que

---

<sup>151</sup> Cabrera regenta de hecho otra distinta allí, Discos Linda.

<sup>152</sup> “For the corridistas, this has been both a curse and a blessing. Los Tigres capitalized on the controversy with their *Corridos Prohibidos* concept, but on the whole the ban has made it difficult for the major labels and top groups, who rely on the radio for much of their promotion [...] Meanwhile, it has leveled the playing field for local outfits like Once Ríos y Joalsaro. In Monterrey or Mexico City it is virtually impossible for a recording to be a hit without a major label behind it. In Sinaloa and Sonora, by contrast, all the money in the world will not get a narcocorrido on the radio playlists, so news of new songs is spread by the fans, and by play in local record stores and bars. ‘The corrido goes from mouth to mouth, we don’t need more than that’, José Alfredo says. [...] Thus, while locally recorded *chalinitos* may never sell much outside the region, on their home turf they can outsell the international stars”.

<sup>153</sup> En mi visita a Culiacán constaté ese parecido con la experiencia de recolección en los barrios de Los Ángeles; ilustrativa de un ambiente marginal de audiencia informada es la anécdota de que, habiendo preguntado a un vendedor por jóvenes corrideros, me propuso a un Roberto Tapia, en efecto autor notable de narcocorridos cuyo disco era no obstante una autoedición, constando el *copyright* del autor pero ningún dato acerca de la productora o la distribuidora; también ilustrativo de la posibilidad de ascenso de estos corridistas inicialmente

apenas trascienden su ámbito geográfico si no es a los estados colindantes o cercanos, en particular Durango, Sonora y Michoacán, y los más logrados a California gracias a la mentada presencia de sellos sinaloenses. En Sinaloa, destaca entre estos últimos El As de la Sierra, el *chalinito* más reconocido a ambos lados de la frontera, que ha publicado con sellos locales a pesar de gozar de un gran volumen de ventas en EE.UU., y también por todo México, sobre cuyo apodo hace por cierto Ramírez Pimienta una aguda observación al señalar que –al margen de los muchos artistas que se denominan con el gentilicio–, si en los ochenta primaba el *apellido* ‘del Norte’, por la influencia de Los Tigres y la voluntad de reivindicar lo norteño, con un guiño también al emigrante, en los noventa, en la estela pura rural de *Chalino*, ha predominado el reivindicarse ‘de la Sierra’ en el nombre artístico [2011: 188].

Pero la suma vitalidad y liderazgo sinaloenses en el corrido actual –que, recuérdese, se funda en Los Tigres y Los Tucanes, y el origen sinaloense de muchos autores principales de hoy– han suscitado otra vuelta de tuerca a la recepción de *Chalino* y la consiguiente agitación sociomusical de la juventud, encarnada en el llamado Movimiento Alterado. Aunque nacido hacia 2010, más allá de la franja temporal examinada aquí, y apenas estudiado<sup>154</sup> por su

---

furtivos es el hecho de haberlo encontrado luego en Internet con varios vídeos colgados en YouTube y abundantes referencias a su persona, si bien, como exige tal ascenso, la mayoría son canciones románticas. Otro aspecto interesante es el cotejo estético de las portadas con las de California: como en éstas, aparecen los músicos o personajes fuertemente armados junto a sus potentes vehículos, pero sobre un fondo rural en lugar de urbano, escaseando la presencia de mujeres y las alegorías de las transacciones o el consumo, i.e., la provocación a lo rapero, lo que no impide propuestas radicales, como el caso que refiere Wald de Lolita Capilla, La Bronca de Sinaloa, “una niñita que aparece en las portadas de sus cintas con un vestido de confirmación blanco con volantes empuñando un fusil de asalto” [2001: 87].

<sup>154</sup> Debo el conocimiento del fenómeno a la tesis de C. Burgos [2012], aproximación antropológica al narcocorrido, como anuncia en su título, que contiene un intenso y reciente trabajo de campo en Sinaloa, y donde se refiere al Movimiento varias veces al hilo de los aspectos musicales y sociológicos que aborda, sin dedicarle atención particularizada; en la bibliografía remite a dos notas de prensa en páginas digitales a las que no se puede acceder ya, y lo mismo sucede con la dirección web [www.movimientoalterado.com](http://www.movimientoalterado.com), que reconduce a la página de Twiins, la principal productora de esta oleada de jóvenes músicos, donde no hay otra información que la de los discos, cuyos títulos son empero lo bastante elocuentes para hacerse una idea, como también la página [www.corridosalterados.net](http://www.corridosalterados.net), donde aparece un hombre encapuchado con un fusil AK-47 o cuerno de chivo sobre un fondo en el que hay otro tirado, muerto a balazos, y una furgoneta se aleja de la escena. Pero en fecha reciente he hallado *in extremis* dos referencias decisivas: un artículo del mayor experto en narcocorrido, y aún en todo el corrido contemporáneo, Ramírez-Pimienta [2013], y un documental [2014], sin título ni autor identificado, aunque sí el productor y el equipo técnico, y la productora, Vice Media, en el que se entrevista al codirector de Twiins y a tres de los principales intérpretes y autores, interesante documento sociológico que perfila con absoluta nitidez las claves del fenómeno, y del que se extraen las citas siguientes.



aparición reciente, el *movimiento* merece consideración por su marcada personalidad y originalidad en un tiempo en el que el ciclo glorioso del corrido parecía declinar con la reiteración sin brillo de los hallazgos contemporáneos y el paroxismo ya casi fuera del género del narcocorrido provocador o duro. A pesar de que el creado en el seno del Movimiento encajaría en este último tipo, presenta el interés, en el contexto mexicano, y sinaloense en particular, de revestir carácter urbano, a diferencia de la ola de *chalinitos* rurales, siendo referente constante en los temas la capital Culiacán, y en el *apellido* de los artistas (Bukanas de Culiacán, Los Poderosos de Culiacán, Los Buchones de Culiacán)<sup>155</sup>. Si esto acerca el fenómeno al original de Los Ángeles, también lo hace el haber sido articulado, como en el caso de la *dinastía* Rivera, esencialmente por una disquera, Twiins, de los hermanos Valenzuela, que ha lanzado a los más prominentes integrantes del Movimiento, en especial a Alfredo Ríos, *El Komander*, y sobre todo ha creado el concepto, pues, al igual que los Rivera calificaron el nuevo narcocorrido de *perrón*, *broncudo*, o *de malandrines*, el Movimiento y los corridos se tildan en los discos de *alterados*, i. e., radicales en el contenido y acelerados en el acompañamiento musical, y de *arremangados*, como enuncia *El Komander* en su éxito inaugural, a cuya primera estrofa (“Mafia nueva sinaloense,/pura plebada de arranque,/carros de lujo y billetes,/ropa de marca Ferrari,/traen la herencia de los viejos/comandando las ciudades”) sigue el mensaje hablado “este es el Movimiento Alterado Arremangado sinaloense”. Otro calificativo de su corrido marca de la casa es *enfermo*, en el sentido de sanguinario, según ilustra Cristian Montes, compositor y vocalista de Los Poderosos de Culiacán, al definir y distinguir estos tres términos:

---

<sup>155</sup> El orgullo urbano se percibe en las caracterizaciones del productor O. Valenzuela de las estrellas *alteradas*; así, de *El Komander*, afirma que la gente lo ve “como un *Chapo*, como alguien que representa a Culiacán”, y de Violeta Rodríguez asegura que “la esencia de ella es Culiacán, y ella lo sabe, y es lo que representa, y está orgullosa de serlo”. De otro lado, si las productoras de *chalinitos* ubicadas en ciudades sinaloenses menores tienen estrechos contactos con Los Ángeles, el Movimiento capitalino no podía ser menos, según confirma Valenzuela, vinculando el hecho con la censura: “[El Movimiento] fue una combinación de Culiacán y cosas que estaban sucediendo allá en Los Ángeles, porque en Los Ángeles se podían decir, y en Culiacán no se podían decir. Y por eso que la carrera de *Komander* y de ese tipo de artistas inicia en Los Ángeles”. De hecho, los mismos Valenzuela han vivido y trabajado desde un principio a caballo entre L.A. y Culiacán [Ramírez Pimienta, 2013: 306].

Una canción arremangada es una canción que habla de cerveza, de mujeres, de loquera, de mariguana, de perico, de todo, y corrido es cuando hablas de algún personaje, un traficante o un empresario famoso, un encarcelado, alguien que esté preso. Y la canción enferma es cuando que lo mataron a fulanito, lo descuartizaron, que la cabeza por allá, que... eso es la canción enferma. Son tres tipos de canciones.

Como se ve, más allá de la precisión terminológica hay en estas palabras una sorprendente conciencia de los géneros, ya que Montes, a diferencia de la inmensa mayoría de los partícipes y observadores del corrido, reconoce que los presuntos narcocorridos radicales que refieren subjetivamente los vicios y provocaciones de un narrador con alma de rapero son más bien canciones, como lo son las relativas a las cuitas del emigrante que muchos se empeñan en atribuir a nuestro género, mientras que éste lo identifica con el panegírico que actualiza Chalino y, a pesar de que acaba llamando a todo canción, con las narraciones brutales de los hechos del narcotráfico o la violencia general que asola el país. Sin duda, la conciencia de género implica conocimiento de la tradición, y respeto, que asoma en el verso citado del *Komander* “traen la herencia de los viejos”, y en su declaración definitoria: “Si me preguntas a mí qué es el Movimiento Alterado, es regional mexicano. Yo hablo de lo mismo que se hablaba hace diez años... obviamente, estamos en otros tiempos, totalmente”. El nuevo tiempo generado en menos de dos décadas es el de la Red, la aldea global computerizada; a diferencia de los fundadores de Los Ángeles y de sus seguidores serranos sinaloenses, que prosperan en los mercadillos en cintas y discos compactos piratas, o en tiendas especializadas de un circuito reservado a los entendidos, *El Komander* afirma:

Me considero un artista de redes sociales, porque, como solista, ahí empezamos a subir vídeos, de repente la gente te comenta, de repente te comenta gente que ni siquiera conoces, gente de otros estados, ¡de otro país! Y creo que a esta generación nos benefició bastante el Internet, porque, pues de repente había temas que no quería tocar la radio, entonces cuando llegamos a los lugares a trabajar, de repente las canciones ya eran un éxito, porque la gente las hizo.

La amalgama de modernidad y tradición, o de aculturación y refolclorización de esta curiosa comunidad corridera, se comprueba además en el ámbito de la estética, sobre todo la vestimenta, porque los *alterados*, que no precisan como sus paisanos emigrados reivindicar lo serrano con lo que conviven, aún

en Culiacán, sustituyen el atuendo vaquero por el de los pandilleros chicanos de ciudad –a su vez influidos por la cultura *hip-hop*–, pero lo hacen ejerciendo esa notable capacidad de renombrar con un lenguaje propio anclado en su identidad tradicional, como muestra el término *buchón*, cuyo origen revela la estrella *alterada* Violeta Rodríguez, émulo de Jenni Rivera<sup>156</sup>, mientras que el productor O. Valenzuela ilustra la moda que designa:

La gente que trabajaba, o que trabaja, en la sierra, que consumía mucho el agua que contenía mucho yodo, entonces se les hinchaba mucho lo que es el cuello, y les empezaron a decir “buchones”. Los buchones eran los que vendían a lo mejor la droga por allá, los que cosechaban la droga, bajaban a la ciudad y la vendían, y se arreglan así, se visten así de determinada manera, dicen “ah, eres buchón”. ¿Por qué? Porque vienen de por la sierra, vienen de por allá, y son los que traen dinero. Y así se les quedó ese nombre, buchón, buchón, buchón.<sup>157</sup>

Le dicen la tendencia buchona, es como una *troca*, cuando la arreglas, dicen “ya la *buchonaste*”, o “ya la *anacaste* [?]”. Todo mundo, cuando tú ibas a un baile, y todo mundo con esa moda. Se hicieron famosos el Armani, la Armani se hizo súper famosa, la Hardy, Ed Hardy, Louis Vuitton... Entonces los sombreros se dejaron de usar, y ahora usaron gorras. “Ah, cabrón, ya no traes botas” ¿Cómo le vamos a llamar a esto? Ya no es regional mexicano, o sea, la verdad que es... la música sirvió como un vehículo para transportar esa moda a todos lados, como viajó la música, viajó todo eso.

---

<sup>156</sup> Llamada la Diva del Corrido, como Jenni lo era de la Banda, se enorgullece, al igual que ésta en el fenómeno gemelo de Los Ángeles, de ser la primera mujer del Movimiento: “Pues la verdad, yo no pensé en ser la primera, yo pensé que había más que habían cantado ya corridos así, de movimiento alterado, arremangados, así, y ya me dí cuenta que eran *covers* [versiones], o le imitaban a, pero el primer corrido así realmente inédito, así de ese estilo, fue ‘La plebe parrandera’”. El tema podrá ser pionero en el Movimiento, pero recuérdese que el original de Jenni es “La novia del plebe”, y su tenor reivindicativo de la mujer en el mundo macho del narco y la juventud que lo admira e imita a través del corrido es muy similar; más aún, siendo ambos textos limítrofes del género, el de Violeta está más alejado del canon, y, como el resto de sus temas son puras canciones, el divismo no lo ha ejercido, desde luego, en el corrido. Sin embargo, seguramente como estrategia comercial, Rodríguez parece estar convencida de que transita el género, por la común confusión de contenido y forma, patente en la canción amorosa “El Ferrari deportivo”, donde el mero uso metafórico de los símbolos *alterados* corrideros (“Tu amor es lanzagranadas,/tus ojos cuerno de chivo,/tu sangre es de *Bucanas* [por Buchanan’s, marca de güisqui]/y tu cuerpo, Ferrari deportivo”) la lleva a ponerlo como ejemplo de *corrido de amor*: “Pues yo no creo en... no me gusta eso de ‘narcocorrido’, porque hay muchos corridos, como precisamente el que hablamos, ‘El Ferrari deportivo’, y no es narco, o sea, no te habla de narco, te habla de amor”.

<sup>157</sup> A la aplicación metafórica a una persona de la acepción primera de tipo de palomo que infla mucho el buche –que recoge el *DRAE* en su tercera acepción, localizada en México y El Salvador: “que tiene bocio”–, se suma la tradicional de la gordura como símbolo de riqueza y poder, con un referente animal que no es empero despectivo, a diferencia de lo habitual en dicha tradición (como en “cerdos burgueses”, p. e.), y sí ilustrativo de los referentes rurales de tan urbano movimiento. De otro lado, la tercera acepción del Diccionario Espasa-Calpe [2005], considerada americanismo sin especificar país, es “persona que posee una riqueza obtenida de manera ilícita”, de modo que, o bien la aportación del Movimiento no es original, si ya se usaba en este sentido en México, o es sumamente intuitiva además de original.

Mas a pesar de la interesante actualización tradicional que supone nombrar el fenómeno de aculturación urbana con un lenguaje propio de raíces rurales, donde no hay rastro del prefijo “narco” ni de otras etiquetas y anglicismos impuestos por la cultura dominante, a pesar de la honrosa pertenencia al género de piezas señeras iniciales del Movimiento, y de que algunas de sus figuras destacadas no confundan de cara al público el corrido con la canción, o alterarse con arremangarse, la esperanza romántica en la persistencia de una industria local genuinamente popular y marginal del corrido se pierde al constatar que se ha tratado más bien de un brote, sin duda interesante pero de corta vida, pues ya en el documental del que vengo extrayendo las citas se aprecia, con ocasión de un concierto de *El Komander* en Durango, que la productora Twiins ha desplegado toda una batería mercadotécnica en forma de camisetas, gorras, pósteres, tazas, etc., en torno al artista, y, sobre todo, que éste ha pasado, tras apenas un lustro ejerciendo de emblema del corrido alterado, a la balada amorosa, como él mismo reconoce y defiende con tanta personalidad como discurso comercial estándar: “Siempre he escrito lo que he querido. Si en aquel entonces canté algo, creí conveniente cantarlo; ahora estoy escribiendo otra cosa, gracias a Dios mi pluma no la he detenido, y todo el tiempo he escrito con el corazón, y mi único objetivo ha sido la gente y el público, totalmente”. Y en plena sintonía con ese tránsito de lo popular a lo vulgar de masas, el productor Valenzuela vaticina que “el futuro de esta música va a ser muy parecido a lo que sucedió en reggaeton o en *hip-hop*: después de todo el refugio de artistas hablando de pura mafia, se van a quedar los grandes, hablando de bailes y de amor”.

En otros puntos del gran eje corridero que discurre en dirección centro-noroeste apenas puede, como se decía, hablarse de una industria cuyos álbumes y músicos circulen fuera del circuito local<sup>158</sup>. Wald menciona algunas

---

<sup>158</sup> Cuestión distinta es que los corrideros e intérpretes de los estados noroccidentales tengan una notable presencia en la industria sinaloense, así como en la californiana, destacando en este punto de nuevo Michoacán, que cuenta con varios intérpretes conocidos por todo el eje centro-noroeste hasta California, como Raza Obrera, Hermanos Jiménez o Los Originales de San Juan, que le cantan a Michoacán desde Los Ángeles aunque no son michoacanos; y aún más Durango, que forma una unidad natural con Sinaloa, de donde proceden dos de los principales autores aquí estudiados, Paulino Vargas y Francisco Quintero, y cuyo nombre portan buen número de conjuntos muy conocidos, como Montez de Durango o Los Canelos de Durango, existiendo asimismo colecciones de corridos específicamente del Estado.

pequeñas disqueras de Guerrero (Odisa, Fracor y Karem) [2001: 239], y la existencia de varias en Michoacán, sin nombrarlas, aunque, si el primer caso no es significativo –dándose en otras ciudades y estados del noroeste con tradición corridera y fecundidad creativa actual–, porque un par de empresas mínimas no hacen una industria, el de Michoacán sí parece merecer cierta consideración, a juzgar por las conclusiones que extrae de su trabajo de campo: “En cierto modo, la situación recordaba a Sinaloa: las tiendas de música están repletas de productos locales, con cientos de cintas que no había visto en ningún otro lugar de México. La diferencia está en que los sellos de Michoacán tienen menos contactos con L.A., y su música incluye a menudo instrumentos folclóricos tradicionales como el arpa y el violín, así que les cuesta más penetrar en el mercado internacional” [Ibíd.: 269]<sup>159</sup>. Otro núcleo industrial es Guadalajara, segunda ciudad por tamaño de México y referente natural para autores e intérpretes corrideros de los estados vecinos; de hecho, p. e., la mencionada disquera Titán Records, sello principal de El As con sede en Guamúchil, Sinaloa, indica en sus primeros álbumes de los noventa, antes de abrir oficina en Los Ángeles, una segunda dirección en Guadalajara, y recuérdese que Los Tucanes grabaron sus primeros discos, hasta el 2000, con el sello Cadena Musical, radicado en la capital jalisciense. Este último dato permite asimismo observar que las ciudades fronterizas del noroeste, como Tijuana, Mexicali, Nogales, e incluso Ciudad Juárez, no han tenido la relevancia industrial de Reynosa en el este, tal vez porque a lo largo del siglo XX no tenían al otro lado –salvo Juárez, vecina de la activa El Paso– una dinámica red chicana con la que interactuar, y, a partir de los setenta, la enorme potencia californiana y su cercanía ha hecho más fácil el traslado allí para desarrollar una carrera.

---

<sup>159</sup> “In some ways, the situation was reminiscent of Sinaloa: the music stores are filled with local product, with hundreds of tapes I had seen nowhere else in Mexico. The difference is that the Michoacán labels have fewer connections in L.A., and their music often includes traditional folk instruments like harp and violin, so they have a harder time breaking in the international market”. En mi visita al estado, no encontré nada comparable a la efervescencia de Culiacán, si bien estuve en la capital, Morelia, y otros puntos fuera de la zona corridera de Tierra Caliente, de cuya localidad principal, Apatzingán, procede la descripción de Wald, aunque, de otra parte, ello significa que su circuito comercial es meramente local, siendo excesivo darle consideración de *industria*; dicho de otro modo, una cosa es un mercado marginal y popular local, y otra una trama industrial que, con esos mismos rasgos básicos iniciales, trasciende no obstante sus propias fronteras insertándose en cierto grado en un mercado de masas, como sucede en Sinaloa.

En fin, la necesidad de que se den ciertas condiciones para poder hablar de *industria*, o de un mercado de suficiente proyección, que es nuestro objeto de atención, no deben hacernos olvidar que la creación, grabación casera y difusión de corridos mediante las frecuentísimas actuaciones en directo en todos los rincones del país es un fenómeno vibrante y palpable en el México actual, que demuestra la persistencia, y aún la revitalización, de un corrido popular genuino en sintonía con las nuevas tendencias del género.

#### 1.2.4. La censura (en México)

Otro rasgo peculiar del contexto productivo en México es la censura, inexistente en EE.UU. porque, aunque el corrido haya alcanzado allí altas cotas de popularidad y ventas, al expresarse en español y consumirse sólo por un público emigrante, las autoridades no han prestado atención a los contenidos hasta fecha muy reciente, coincidiendo con la creciente presencia de chicanos en la política local o estatal. En cualquier caso, téngase presente que, hasta los últimos años en el contexto de la *guerra* contra las drogas, no se ha aplicado a la publicación de discos, lo que habría supuesto cercenar la libertad de expresión, sino a la difusión radiofónica y las actuaciones en directo, de acuerdo con el discurso puritano estadounidense de silenciar la *explicitud* en aras de la moralidad pública y la protección de la juventud; la influencia de EE.UU. se observa en la coincidencia del primer llamamiento a la censura en Sinaloa –en 1987– con las secuelas del Caso Camarena<sup>160</sup>. Como se acaba de apuntar, sus efectos han sido diversos: para el sector más popular y local del mercado, a semejanza de lo sucedido con la prohibición

---

<sup>160</sup> Y también con el inicio de la censura al rap y el rock en EE.UU. hacia 1985, que presenta un nítido paralelismo con la prohibición de drogas, como se desprende del trabajo de M. Deflem [1993] sobre el origen y desarrollo del fenómeno, ya que la iniciativa correspondió al Parents Music Resource Center, nombre eufemístico de un *lobby* de *padres* –como si no lo fueran también músicos y productores– con varios congresistas y cargos públicos en sus filas, de espíritu gemelo al Partido Prohibicionista, que, como éste al estamento médico, presionó primero a las discográficas, y ante su renuencia apelando a la primera enmienda constitucional que consagra la completa libertad de expresión, acudió al Senado logrando la célebre imposición de una etiqueta de advertencia paterna en los discos sobre el *contenido explícito*, y un régimen de sanciones económicas a las radios que difundiesen temas de los álbumes marcados con ese estigma; mas como en la Prohibición, de la esfera mercantil se pasó a la penal cuando la policía empezó a hacer una interpretación desaforada de las leyes, deteniendo a músicos tras los conciertos, y la fiscalía hizo lo propio imputando delitos a los creadores, productores y difusores de ciertas canciones.

de drogas ilícitas y como era de esperar, ha revestido al corrido del aura de lo proscrito, propiciando que la información sobre discos y conciertos se difunda por vías informales, acaso con mayor eficacia que mediante la publicidad convencional, y contribuyendo a las ventas de las disqueras marginales y la creación de un inmenso mercado negro, a lo cual se suma, como también acaba de apuntarse al abordar el Movimiento Alterado sinaloense, la difusión por Internet; en cambio, para los músicos más comerciales, dependientes en mayor medida de la promoción por radio y la asistencia a conciertos, con la que a menudo ingresan más que con las ventas de discos, la censura ha supuesto una formidable amenaza, como se ha comprobado en los cambios de contenido realizados por Los Tigres del Norte en sus corridos.

Pero el caso de Los Tigres, como todo en ellos, es excepcional, porque recibieron los primeros avisos ya a finales de los setenta, una década antes, según refiere Jorge Hernández en entrevista a Wald [s.f.: *web*]:

Los cambios que hago en la música, por ejemplo, por decirte, cuando vi que me empezaron a llegar cartas de los gobernadores, como de Chihuahua, de Sinaloa, que no querían que yo físicamente cantara los temas allá en los estados adonde yo iba a trabajar, que si la gente me los pedía, pues que me hiciera el menso. [...] Si por eso me van a ver, ¿te imaginas? Para eso pagaron, para entrar a verme, y luego que no; ahí fue cuando yo pensé, ah, caray, tengo que cambiar, no me puedo quedar cantando esto, porque mañana o pasado se me va a acabar, y grabé canciones religiosas, *Un día a la vez*, cambié todo el panorama precisamente por eso.

Puesto que el disco aludido data de 1981, las cartas de los gobernadores hubieron de llegar uno o dos años antes, i. e., a falta de ocho para que en Sinaloa se enunciara públicamente la censura por vez primera. Al viraje, como sabemos, ha seguido casi un decenio de concentración en la canción migratoria, hasta la publicación de *Corridos prohibidos* en 1989 como gesto publicitario reivindicativo de osadía narcocorridera tras constatar su absoluta supremacía comercial; la vuelta al narcocorrido está además marcada por la renuncia a la explicitud y su reemplazo por los dobles y triples sentidos, y aún los textos más críticos de corte político, como se detallará en el comentario a “El circo”, los han sometido al visto bueno previo de las –altas– autoridades por mediación de los ejecutivos de Fonovisa. Pero aunque Los Tigres, como bien sentencia Ramírez Pimienta, hayan claudicado ante la censura, su caso sigue siendo excepcional para el escrutinio del fenómeno, en la medida en

que su padecimiento se inscribe en esa relación de padrinazgo y pactos al margen de la estricta ley que caracteriza a la autoridad mexicana, que tiene en el sistema de protección arbitraria en el ámbito del narcotráfico otra de sus manifestaciones, y está en las antípodas del modelo censor puritano a la gringa aplicado en el nuevo siglo. A su vez, ello implica, y habría de servir de descargo para Los Tigres, que éstos se han convertido en un poder fáctico con el que el Gobierno trata directamente, lo que supone una responsabilidad enorme para los músicos, y constituye de otra parte una paradoja, pues, en el afán de escapar a su encasillamiento como portavoces del narcocorrido encarnando la cultura mexicana en general y dando voz a la emigrante en particular, han adquirido un poder extraoficial análogo al de los traficantes, o, al menos, que las autoridades y los medios abordan con idéntica perspectiva.

Por lo demás, al común de los mortales del mundo corridero la censura le ha llegado de manera menos directa, a través de las radios, que han asumido el papel del censor aún sin existir imperativo legal, ya que la combinación de la tradición del arreglo particular y el respeto a la libertad de expresión suscitó que no se dictasen normas específicas en los ochenta y noventa, habiéndose a lo sumo presionado oficiosamente a las emisoras a escala local o estatal. Pero el apogeo de los traficantes y la exaltación de sus figuras y gestas en el corrido cobró tales dimensiones en los años noventa, que con el nuevo siglo resurgió la ofensiva política, de nuevo a iniciativa del gobierno sinaloense, que en 2001 anunciaba un veto *voluntario* de las emisoras a la difusión de narcocorridos, ejemplo que animó a varios gobiernos estatales, junto a las cámaras de comercio del sector y con el apoyo de representantes políticos nacionales, a someter la cuestión al Senado federal, cuya Comisión de Comunicaciones y Transportes concluyó en 2002 que [Astorga, 2005: 151]

el contenido de los “narcocorridos” viola el Artículo 63 de la Ley Federal de Radio y Televisión [de 1961], que a la letra dice: “quedan prohibidas todas las transmisiones que causen la corrupción del lenguaje y las contrarias a las buenas costumbres, ya sea mediante expresiones maliciosas, imágenes procaces, frases y escenas de doble sentido, apología de la violencia o del crimen; se prohíbe, también, todo aquello que sea denigrante u ofensivo para el culto cívico de los héroes y para las creencias religiosas [...] queda asimismo prohibido el empleo de recursos de baja comicidad y sonidos ofensivos”. Asimismo, transgrede la fracción I del Artículo 64 que establece que no se podrán transmitir: ‘noticias, mensajes o propaganda de cualquier clase, que sean contrarios a la seguridad del Estado o al orden público’.



En consecuencia, la comisión hizo “un enérgico llamado y una exigencia pública a la Secretaría de Gobernación” para que velara por el cumplimiento de dicha ley, resolvió “turnar esta resolución a todas las legislaturas de los Estados para que sea considerada y sometida a votación, con el fin de que cada uno de dichos congresos busque la colaboración del Poder Ejecutivo Local [sic] para que se implementen en cada entidad medidas como las tomadas en Baja California y Sinaloa”, y, en tercer lugar, instó a “promover un acuerdo con el Consejo de Autorregulación de la Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión para acordar medidas de autorregulación que, sin atentar contra la libertad de expresión, eviten la transmisión de estos narco-corridos, con el fin de disminuir su impacto, sobre todo entre la niñez y juventud” [Astorga, *Ibíd.*: 151-2].

Como se ve, la postura senatorial no fue en exceso belicosa, tratándose del simple dictamen de una comisión que básicamente servía de respaldo federal a las posibles medidas estatales y los acuerdos con la industria local, que ni se proponía legislar al respecto ni modificar la ley vigente, sino sólo aplicarla con más rigor y aún recalcando el respeto a la libre expresión, a lo cual se suma la recomendación a la Secretaría de Educación Pública de crear programas “para contrarrestar los efectos de la programación masiva de contenidos de promoción de la violencia”, orientándose así los senadores a políticas sociales y preventivas antes que a la criminalización. Más aún, y a pesar de que la coincidencia de este brote censor con el cambio histórico en el poder ejecutivo ha llevado a muchos analistas a sugerir una relación entre ambos hechos, lo cierto es que la iniciativa provenía de los estados, y que el Gobierno se manifestó contrario a toda legislación de ámbito federal sobre la cuestión, invocando una vez más la libertad de expresión, siendo célebre la declaración del presidente Fox en 2003 al respecto: “Hoy en México se puede opinar, se puede calumniar [sic], se puede hablar con absoluta libertad, salvo cuando no se respeten nuestras leyes. En mi gobierno no habrá censura: ése es mi compromiso con ustedes” [Astorga, 2005: 163]<sup>161</sup>. En fin, más allá de la

---

<sup>161</sup> Si bien poco antes se había censurado la difusión del corrido de Paulino Vargas sobre el propio Fox, “Crónica de un cambio”. Mas el eterno doble juego político no impide que, al menos a efectos declaratorios de visibilidad política, Fox se haya apartado de la lógica bélica y de represión penal calcada de la guerra contra el narcotráfico que adoptará su sucesor.

retórica política, importa retener que las infracciones a las disposiciones estatales se han penado únicamente con multas, habiéndose impuesto de 2001 a 2010 sólo 71 sanciones en todo el país, cifra insignificante dada la suma popularidad y difusión del corrido durante la década, lo cual no obsta para que nueve estados (Sinaloa, Baja California, Nuevo León, Tamaulipas, Michoacán, Coahuila, Chihuahua, Querétaro y San Luis Potosí) hayan prácticamente suprimido la emisión radiofónica de corridos al calor de esta iniciativa en los primeros años del siglo, si bien con diversos estilos, que van del acuerdo de censura voluntaria o la recomendación tibiamente vinculante a regímenes sancionadores más imponentes.

Con todo, el anotado paralelismo con la prohibición de drogas ilegalizadas se hace patente en el hecho de que, a pesar de unos inicios semejantes en los que prima el llamamiento al acuerdo y la represión es meramente de tipo administrativo y económico, los fundamentos de este primer discurso censor contienen ya la semilla de la pulsión inquisitorial que conducirá a unas leyes de rango penal. En su siempre afinada crítica, Astorga empieza por señalar que la idea de que el narcocorrido corrompe a la juventud porque incita a la violencia e invita a imitar conductas delictivas parte de una lógica de causa-efecto que carece de toda base y comprobación científicas, lo que recuerda a la fabricación del concepto de *estupefaciente* de la cruzada prohibicionista. El estudioso ironiza al respecto [2005: 158]:

Si hemos de creer en la argumentación de los censores acerca de los corridos de traficantes, entonces tendríamos que aceptar que la población tiene una disposición natural, genética, a inclinarse por los códigos éticos de esta producción simbólica; que ésta posee una propiedad intrínseca particular, mágica o diabólica, que orienta fatalmente la trayectoria social de quienes la escuchan; que la gente es incapaz de discernir y se deja influir fácilmente; que puede ser inducida a la realización de actividades ilícitas como si estuviera hipnotizada, bajo el influjo del canto de las sirenas o la flauta de Hamelin.<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> Al argumento académico cabe añadir el popular, expresado por C. Flores, miembro de Los Tucanes: “Primero que nada pienso que los narcocorridos son una consecuencia del narcotráfico, no son la causa del narcotráfico, los corridos narran lo que ha sucedido con los narcotraficantes. [...] ni tampoco creo que la raza, los chavos que escuchan los corridos idealicen a los personajes de los que se habla en el corrido: nosotros crecimos oyendo corridos y no hemos sido malas personas” [Astorga, *Ibíd.*: 155].

En la misma lógica se sitúa la indefinición de los contenidos a los que se achacan las tachas contempladas en la Ley de Radio y Televisión, o, dicho con C. Burgos, “no se sabe cuáles son ni cómo se establecen los criterios para determinar qué es un narcocorrido” [2012: 149]. Esto acarrea, claro está, la represión arbitraria del corrido, que Astorga denuncia con pareja ironía: “Los legisladores no han explicado si la censura incluiría toda la producción simbólica con algún contenido de violencia. De ser así, los cines y la televisión se quedarían sin programación, y las compañías productoras de Estados Unidos tendrían que abandonar un importante mercado” [Ibíd.: 162]. Y no se trata sólo de que la inmensa mayoría de las películas, así en México como en EE.UU. o cualquier otro país, y muchas de las expresiones artísticas o culturales estén saturadas de la violencia que los censores convierten en vago compendio del mal a silenciar; es que el mismo corrido, desde su origen y en todas sus variedades, tiene la violencia por principal tema subyacente, lo cual es, naturalmente, reflejo de las circunstancias sociales en las que se desenvuelve, que además afectan no sólo a los textos, sino a las condiciones de su representación, como ilustra la anécdota de Miguel Luna, miembro del dúo *El Palomo y El Gorrión*, acaecida en los años sesenta, antes del inicio de la ola del narcocorrido [G. Berrones, 1995: 101]:

Dondequiera nos pedían corridos. Eso era motivo para que se prendiera la gente. En un rancho cercano a La Chona, en Pablillo, fueron a tocar Los Alegres de Terán. Como ellos cantaban muchos corridos, al calor de la música se emocionó tanto la gente que se armó la balacera. Dicen que Los Alegres brincaron hacia abajo del foro y huyeron asustados. Hubo tres muertos, gente de Galeana. Todo por culpa de los corridos.

Si la violencia está presente en el corrido todo, en la sociedad y la historia mexicanas y en los productos de la sociedad de masas dondequiera, muchos de los cuales usan asimismo un lenguaje contrario a las buenas costumbres y vulneran otros bienes morales protegidos en la Ley invocada, las razones de la represión arbitraria del narcocorrido predominante hoy en el género habrá que buscarlas más allá de estos argumentos, y se hallan, como he sugerido y observa también Astorga, en el traslado de “la lógica prohibicionista sobre ciertas sustancias psicoactivas a la producción simbólica que narra la sociodisea de los traficantes de drogas desde una posición ajena y contraria a las versiones oficiales” [2005: 163]. Estamos pues ante una colisión de

propagandas, o de producciones simbólicas, como las denomina Astorga, que el estudioso aborda en el contexto de la censura en un canónico pasaje definitorio de la significación social del narcocorrido y la amenaza que supone para el sistema y la cultura dominantes [2005: 160]:

Durante varias décadas, el monopolio del sentido acerca del tráfico de drogas y los traficantes fue atribución del Estado. La academia, los medios de comunicación, la oposición política y la sociedad civil no generaron discursos distintos que le hicieran competencia. En otras palabras, el tráfico y los traficantes eran lo que el discurso oficial reproducido en los medios decía. En los lugares de origen y las zonas de operación de los traficantes, las percepciones diferían. Lo distinto circulaba a través de la historia oral. A principios de los años setenta, se inició el fin de dicho monopolio. La sociodiseña de los traficantes, su ética, estética y mitología, encontraron en el corrido norteño, en las composiciones de autores de origen popular, un vehículo eficaz para ser difundidas y conocidas por un público más amplio, ajeno al mundo descrito en esas historias orales e invenciones versificadas y acompañadas con música. [...] Las historias, códigos éticos y mitologías oficiales del tráfico y los traficantes encontraron por primera vez en esos corridos una competencia simbólica.

Acotado el campo de batalla real, la ofensiva censora de 2001, a pesar de su inclinación pactista, del enfoque preventivo antes que represivo, del respeto declarado a las libertades y de la naturaleza sólo pecuniaria de las sanciones previstas, entraña la posibilidad de deriva represiva penal, como sospecha en su conclusión Astorga, que se pregunta proféticamente: “En la lógica de los censores de casi todo el espectro político actual, ¿habrá que encarcelar en algún momento a los compositores e intérpretes de corridos de traficantes? Quien compone, interpreta o escucha esa música, ¿será acusado de participar en el crimen organizado?” [Ibíd.: 163].

Y en efecto, al calor de la ‘guerra contra las drogas’ desatada por el presidente Felipe Calderón desde 2007 (la cual, si ha acarreado la cotidiana violación de los derechos humanos más fundamentales en el ejercicio de la represión, no se preocupa precisamente por el de libertad de expresión), el diputado del gobernante Partido de Acción Nacional, O. M. Arce, presentó en 2010 ante el Congreso de la Unión una propuesta de reforma del Código Penal Federal para penar con hasta tres años de cárcel a quienes “produzcan o difundan canciones o películas que exalten a criminales”. Si, en principio, esta criminalización parte del argumento antiguo, i. e. , la necesaria coacción de la apología del delito, que de los difusores se extiende a compositores,

intérpretes y productores, al antiguo se suma otro consistente en identificar al presunto apólogo con el delincuente, como revela la propuesta de “convertir al artista que cometiera la provocación en sujeto de la Ley Federal de Delincuencia Organizada” [Burgos, 2012: 137].<sup>163</sup> Por ello declara Arce que la medida “no va por aquellos corridos que difundan una historia sobre las circunstancias del país, sino sobre las amenazas explícitas difundidas a través de medios masivos”, puesto que “los propios narcos, a través de corridos, se mandan mensajes, inclusive en películas que exaltan sus valores y se regalan en las colonias [barrios] populares para reclutar a jóvenes”.<sup>164</sup> De la figura del propagandista o el incitador se pasa así a la del participante en la empresa delictiva, de modo que al primer temor enunciado en pregunta retórica por Astorga, la reclusión carcelaria de los autores e intérpretes de corridos, se suma el segundo, la consideración de éstos como miembros del narcotráfico. No es de extrañar así que el legislador llegase a decir en la rueda de prensa de anuncio de la iniciativa que “el narcotráfico no inspira a los narcocorridos, sino que estas canciones crean el narcotráfico”<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> El investigador dedica un capítulo de su tesis a la censura del narcocorrido, abordando tanto la “ofensiva” de principios de siglo como este último asalto en el contexto de la “guerra contra las drogas” con sumo detalle, pues incluye las opiniones en entrevista de numerosos corridistas y músicos, declaraciones y textos oficiales, la cobertura mediática y la visión académica, en la que remite ampliamente a Astorga pero también a otros investigadores, no sólo respecto al caso concreto del corrido, sino a la censura de otras músicas, sobre todo en EE.UU., y a los aspectos más teóricos desde la sociología y la semiótica.

<sup>164</sup> En su retórica sensacionalista, reveladora del carácter no menos simbólico del discurso oficial, Arce menciona el caso de un traficante recientemente detenido que habría declarado que “ingresó al crimen organizado porque le gustaban los corridos y tenía deseos de que un día le compusieran uno”. De tal presunción se deriva el razonamiento de que, “si los músicos componen y cantan a los traficantes, entonces saben dónde están y deben ser investigados” [Ramírez-Pimienta, 2010b: 102], el cual parece asumir el citado autor e intérprete Cristian Montes en el documental sobre el Movimiento Alterado [2014], junto con la dicotomía que plantea Arce entre corridos históricos y corridos no sólo proselitistas, sino instrumentales de los traficantes: “Para hacer un corrido de historia, no ocupas permiso. Para hacer un corrido personal, de que el bato [tipo] anda con fulanito y que él hizo un desastre en tal parte, pues permiso, porque, ¿cómo tú vas a saber eso que él hizo? Te van a preguntar”.

<sup>165</sup> Las citas de Arce, salvo la indicada de Burgos, proceden de 3 artículos de edición digital de 2010: de *El Universal*, que publica la nota de la agencia AP; de *Mundo Hispánico*, que hace lo propio con la de la Agencia Efe; y de *El Informador*, que no se remite a nota de agencia ni lleva firma, y único donde aparece la última cita, sin entrecomillar, mientras que el resto de las citas se entrecomillan en su mayoría y aparecen en dos o tres de los textos, existiendo la duda de si Arce se expresó en tales términos, duda esencial para no caer en igual sensacionalismo que el legislador y los medios, si bien el resto de las declaraciones, citadas en todas las notas, no dejan dudas respecto al carácter de producción simbólica de este discurso, que, por desgracia, constituye también los fundamentos de derecho o el espíritu de la ley a reformar, nada menos que el Código Penal Federal.

Casi dos años después de la propuesta de Arce, en noviembre de 2011, la Comisión de Justicia, en lugar de la de Comunicaciones y Transportes, y esta vez de la Cámara de Diputados y no del Senado, “aprobó por unanimidad un dictamen en el que se señala que la difusión de narcocorridos, videos en Internet relativos al tema, mantas, espectaculares<sup>166</sup> o cualquier otro mensaje que haga apología del delito y la violencia, serán sancionados con hasta tres años de cárcel”, a cuyo objeto proponía reformas en el Código Penal Federal y el Código Federal de Procedimientos Penales para que se sancionara como delito autónomo “la apología de un ilícito, así como que resulte un agravante que, a través de los medios de comunicación, provoque públicamente la realización del delito” [Burgos, 2012: 147]. A tenor del dictamen, la reforma del código penal debería haberse producido en los artículos 208 y 209, del Capítulo VII (Título Octavo, Libro Segundo) relativo a la “Provocación a un delito y apología de éste o de algún vicio”, si bien, en la última consulta de la última versión actualizada del código a principios de 2015, no constaba esa tipificación como delito autónomo relativa al narcocorrido, o a la apología del narcotráfico en general. Puesto que, además, la pretensión del diputado Arce de juzgar a los artistas y productores por la Ley Federal de la Delincuencia Organizada no la recoge ni tan siquiera el dictamen, puede decirse que, por ahora, el despropósito censor de criminalizarlos al extremo de considerarlos miembros de los *cárteles* no ha llegado a cuajar en México. Sin embargo, el dictamen señala también que “los medios de comunicación quedarán exentos de las sanciones, porque no es una medida restrictiva de la libertad de expresión y de información” [Burgos, *Ibíd.*], de modo que la responsabilidad se traslada en efecto, potencialmente, a creadores y productores, al tiempo que se salvaguardan los intereses de las poderosas radios y televisiones.

De otro lado, al igual que la primera ofensiva de principios del siglo, la iniciativa ha creado un estado de opinión política y mediática propicio para que a escala estatal y local se tomen nuevas medidas censoras. De hecho,

---

<sup>166</sup> Las “mantas” son textos escritos a mano en telas o sábanas desplegadas en algún lugar público que contienen mensajes de una banda de traficantes dirigidos a otra, o a la sociedad en general, que pueden ser amenazas o acusaciones, y suelen aparecer junto a cadáveres de “ejecutados”; “espectacular” es anglicismo para designar el anuncio en valla publicitaria, que obviamente no puede albergar mensajes de los narcos, sino anuncios de discos o de conciertos de músicos. La inclusión de ambos conceptos en la misma categoría permite pues equiparar las expresiones de los delincuentes con las de los músicos.

ya unos meses antes de emitirse el dictamen, el recién electo Gobernador de –una vez más– Sinaloa por el PRI, M. López Valdez, aprobó un decreto que modificaba el Reglamento Estatal de la Ley de Alcoholes, estipulándose requisitos para la obtención o renovación de licencias de venta de alcohol en locales nocturnos y salas de conciertos, destacando, para lo que nos ocupa, “que en ese establecimiento no se hayan vendido, exhibido, expuesto y/o reproducido música, videos, imágenes y/o espectáculos artísticos tendentes a enaltecer criminales, conductas antisociales y/o actividades ilícitas” [Burgos, 2012: 141]. A pesar del enunciado del artículo reglamentario, las razones aducidas por López no apuntaban tanto a reprimir la apología del delito como a evitar su incitación en aras de la seguridad pública, pues la medida habría respondido directamente al asesinato de siete jóvenes durante el carnaval en Mazatlán a altas horas de la madrugada en un local donde se interpretaban narcocorridos y se consumía droga ilegalizada. Estamos así de nuevo ante el establecimiento espurio de una relación causa-efecto, que, según se veía en la anécdota referida por Miguel Luna, *El Gorrión*, de los años sesenta, no es achacable al narcocorrido sino, si acaso, al corrido en general, y más bien al entorno del México norteño, rural y armado, que a buen seguro generaba violencia en cualquier baile de pueblo aunque se cantaran rancheras de amor ante un público consumidor de fuertes alcoholes de baja calidad e inclinado a mostrar su fiereza y dirimir los pleitos con recurso a la balacera. Burgos se hace también una serie de preguntas respecto a este argumento apoyado en el suceso concreto, para acabar formulando la hipótesis evidente [Ibíd.: 140]:

¿Por qué dirigir la mirada específicamente a la música? ¿La prohibición incide significativamente en la lucha contra el narcotráfico? ¿Un corrido es capaz de propiciar una muerte? Por qué no hacerse otros planteamientos, como: ¿Por qué unas personas andaban armadas en las calles? ¿Cómo consiguieron las armas para matar? ¿Por qué estaba abierto el local del crimen a las siete de la mañana? ¿De dónde viene y cómo consiguieron la droga que consumieron [los jóvenes muertos]? ¿Dónde se encontraban los elementos de seguridad? Tal vez sea más fácil sostener que “de pronto apareció una música que les calentó la sangre.

Otra dimensión novedosa de esta medida es que, asentada la censura en la difusión radiofónica, se dirige ahora a la otra vertiente transmisora al margen de la venta de discos, las actuaciones en directo, ejemplo que cundió de inmediato en otros estados y municipios bajo fórmulas distintas al control

mediante la concesión de licencias a locales: en Chihuahua, se prohíbe contratar artistas con repertorio de narcocorridos para *eventos* públicos, y se *invita* al sector privado a que haga lo propio; en Tijuana, se hace público que ningún grupo musical que interprete tales corridos será bienvenido, habiéndose cancelado varios conciertos por ello [Burgos, 2012: 147]; y, en los días de relectura y conclusión del presente trabajo, en 2015, el municipio de Chihuahua publicó un bando que anunciaba la imposición de hasta 36 días de cárcel y elevadas multas (hasta 20.000 euros) a los músicos que interpreten narcocorridos en locales abiertos al público, subrayando el alcalde que no se trataba de censura, pues los corridos pueden crearse, producirse y venderse en discos para su consumo privado, y que no habría control previo de ningún espectáculo, justificando la medida de nuevo en la seguridad, ya que un intérprete del género había sido asesinado semanas antes en pleno escenario [Nota Efe, ADN, 2015].

Esta última justificación está enraizada en uno de los grandes tópicos del discurso oficial y mediático sobre el narcocorrido desde el asesinato en 1992 de *Chalino* Sánchez, que a su vez respalda la idea de que los corrideros y músicos forman parte de los grupos de traficantes, o son sus portavoces, a saber, que la muerte de todo intérprete del género se debe a sus vínculos con el narcotráfico. Dejando para el análisis de la vida y obra de *Chalino*, y para la cuestión de los corridos por encargo, un examen más detallado, cabe sintetizar aquí que tales vínculos son inexistentes, y así las afirmaciones de los medios falsas, en la gran mayoría de los casos, lo cual supone que el asesinato de músicos en represalia por el contenido de las canciones que interpretan es un hecho excepcional, y aún cuando haya podido producirse, se habrá tratado más bien de una venganza personal de alguien que se haya sentido ofendido o delatado en alguna acción por el corrido, y no de una respuesta corporativa de los *cárteles* para contrarrestar una propaganda rival, que es como suele plantearse el asunto; en el resto mayoritario de los casos, las muertes son probablemente producto de algún conflicto personal en el conocido entorno en el que los pleitos se dirimen a balazos, haya o no drogas de por medio, si bien no debe descartarse que algunos crímenes obedezcan a la *ejecución* por impago de una deuda, lo que hace del músico un mero consumidor moroso, y no un traficante. En cualquier caso, la hipótesis se ha



aplicado en numerosas ocasiones a músicos que ni tan siquiera cantaban narcocorridos, o tal vez algún clásico esporádicamente, sólo porque eran intérpretes de música norteña y tenían su mercado y circuito de actuaciones en las zonas de mayor tráfico de drogas y violencia secular.

Mas volviendo a la prohibición de conciertos (y de la difusión discográfica) en los locales en Sinaloa, ésta tuvo especial repercusión pública en todo el país, de una parte porque la propuesta del diputado panista Arce, formulada un año antes, había ya calentado el debate, y de otra por la ampliación de la censura a las actuaciones en directo<sup>167</sup> y la criminalización de los músicos. Burgos [2012: 141-7] detalla el desarrollo de la polémica, en el que destaca cierta quiebra de la unanimidad mediática, pues, p. e., el célebre periodista y presentador de Televisa, J. López Dóriga, que no se caracteriza, como su empresa, por su independencia del poder, entrevistó al Gobernador en tono muy crítico formulando muchas de las preguntas que se hacía Burgos; del otro lado, varios medios se aprestaron a publicar encuestas de opinión sobre la medida, resultando en todas una mayoría favorable a la misma en distinto grado, aunque ciertamente la opinión no se recabó entre el público de las cantinas sinaloenses afectadas. Más sorprendente aún es la paralela quiebra del consenso entre corrideros e intérpretes, encarnado en el apoyo público que Los Tigres dieron al gobernador López, y ello a pesar de que, en 2009, cancelaron un concierto en México D.F. tras conminarles el promotor a no interpretar un exitoso corrido reciente, “La granja”, metáfora orwelliana de la corrupción del sistema; Burgos transcribe en cambio varias entrevistas con autores y músicos sinaloenses modestos que se oponen frontalmente a la censura, aunque no falta alguno que se muestra indiferente. Al margen del debate mediático y la diversificación de matices en las distintas producciones simbólicas, importa subrayar que, en 2014, la Suprema Corte de Justicia de la Nación revocó la ley estatal por considerarla inconstitucional [C. Rosas, 2013], lo que constituye un signo de vigor democrático del criticado sistema político mexicano.

---

<sup>167</sup> Esta encuentra naturalmente mayor resistencia en la opinión pública general, porque la censura en las emisiones radiofónicas y televisivas, masivas y por tanto indiscriminadas, de contenidos que puedan perjudicar a la infancia y la juventud es ampliamente aceptada, pero cosa muy distinta es prohibir la trasmisión en directo de dichos contenidos en locales nocturnos privados con asistencia exclusiva de adultos.

Aunque todos estos hechos, posteriores a 2010, quedan fuera del arco temporal estudiado, su calidad de grado en la escalada de la censura hace relevante su consideración, ya que de ésta puede concluirse que el esfuerzo censor ha partido en México del poder estatal, destacando siempre Sinaloa, poder que comprende el político y el mediático, y que ha logrado trasladar con diversa fortuna sus demandas al federal o nacional, pues la imagen de represor de la libertad de expresión no conviene a ningún gobierno ni sistema político que se quiera democrático; aún así, la evolución conceptual de la censura, o su revoltijo, pues se incurre en contradicciones con frecuencia, refleja la del fenómeno en EE.UU. con otros géneros musicales, y la del prohibicionismo en materia de drogas, de modo que de la represión de la explicitud y el lenguaje inadecuado se pasa a combatir la apología o la exaltación del delito y la violencia, y de ahí a identificar a los músicos con los delincuentes organizados, esto es, a concebir los corridos no ya en calidad de propaganda general, sino de comunicación mafiosa específica, o bien de expresiones que fomentan la inseguridad ciudadana por inducir al crimen. Así, en el plano pragmático, a la invitación a los pactos y las sanciones económicas administrativas suceden el intento de aplicar penas de cárcel, el cierre de locales y la suspensión de emisiones; a los difusores suceden los autores, productores e intérpretes como blanco jurídico del silenciamiento; y a las radios y televisiones se unirán los contratos para los conciertos.

Lo reciente de este desarrollo último impide además sopesar con la distancia necesaria las consecuencias de la censura para el género, aunque también en este caso puede tomarse el referente del primer gran asalto de principios de siglo; sin llegar a la tajante conclusión de Astorga de que la incidencia ha sido nula, pues los músicos más prominentes han edulcorado sus piezas y, sobre todo, han ido alternando el corrido con otros géneros, siendo la primacía del primero inversamente proporcional a la popularidad y el éxito comercial, de lo que resulta un creciente desistimiento que tal vez nos haya privado de gran número de composiciones que de otra manera habrían visto la luz, es innegable que la censura, como la prohibición de consumir ciertas sustancias, ha generado mayor curiosidad en la audiencia, renovado el afán compositivo y difusor de incontables corrideros e intérpretes rebeldes al sistema, y propiciado la transmisión por vías informales o menos sujetas a

control, como la publicidad boca a boca y el intercambio privado de discos, los conciertos poco o nada anunciados y sólo conocidos por la audiencia informada, y muy especialmente, conforme a los tiempos, la Internet, donde pueden escucharse miles de corridos actuales y obtenerse información sobre el género, sus autores e intérpretes, aprovechando las lagunas legales y la lentitud de la aplicación de medidas censoras a la escurridiza Red.

En fin, frente al discurso oficial –político y mediático– sobre la censura, la comunidad corridera ha desplegado el suyo, citado ya puntualmente pero que conviene sintetizar asimismo aquí, teniendo presente que no se trata de la producción simbólica opuesta a la dominante del poder, que viene expresada en los textos de los corridos, sino de argumentos defensivos ante el envite de ese poder que, por ello mismo, se inscriben o parten de la aceptación de su propia lógica, aunque existen naturalmente diversos matices y maneras más o menos explícitas y contundentes de enunciarlos.

Como se veía a propósito de Los Tigres, la principal razón aducida frente a las críticas es el carácter histórico, de registro de hechos reales que interesan a la audiencia popular, del corrido, lo cual supone desconocer, ya se ha dicho, la vertiente novelesca del género, así como su naturaleza de producción simbólica, y por tanto la innegable dimensión apologética de los textos sobre los hechos y protagonistas del narcotráfico. Las diferencias en la argumentación dependen, claro está, de la visibilidad pública de los músicos; así, mientras que Los Tigres afirman narrar “los hechos reales de nuestro pueblo”, dotando a sus corridos de una pátina de interés social, el marginal *Komander* se limita a decir: “Definitivamente, no es música que yo me traje del espacio, ni son letras que me traje de otro planeta”. Mas este apelar al registro realista de los hechos no supone que los corrdistas se arroguen la condición de cronistas o historiadores, según vengo insistiendo frente al discurso nacionalista sobre el género, en particular del tiempo revolucionario, sino más bien de periodistas que narran a su modo la actualidad; por ello, casi no hay declaración en la que no recalquen que los sucesos narrados son los mismos que refieren los grandes medios, lo cual, obviamente, responde también a la intención de desvincularse del estigma de ser portavoces del narco que conocen bien sus entresijos y, por lo tanto, tienen una implicación directa con los traficantes. De nuevo, este argumento puede formularse a

modo de disculpa plana, o bien de manera incisiva y contestataria a las críticas de los medios replicantes del discurso oficial, especialidad del líder de Los Tucanes, Mario Quintero, en cuyo discurso profundizaré en el análisis de su obra, pero debo exponer parcialmente aquí por su singular contundencia. En su entrevista con Wald, sostiene [2001: 117]:

Los periodistas me dicen siempre: “¿Por qué les escribes corridos al Güero Palma, al Chapo Guzmán, a Caro Quintero, si son los que están envenenando el mundo?” Bueno, yo leo los periódicos y veo que esa es la gente que está acaparando la atención de la prensa, así que yo también lo veo como un negocio. No voy a hacerle un corrido a un primo mío a quien no conoce nadie. Mejor se lo hago al Chapo Guzmán, que ha acaparado los periódicos y los medios, y de quien todo el mundo está hablando. Y sobre todo cuando esa gente, como te decía antes, es gente que ayuda a los pobres, que protegen a la gente humilde de los ranchos.

La contundencia de Quintero reside en su planteamiento de la cuestión en los términos y con el lenguaje de la misma cultura dominante, pues no sólo se escuda en que el corrido narra hechos de dominio público, sino que aduce una intención comercial y un oportunismo de la actualidad que define de igual modo a los medios, cuyo discurso no es menos simbólico y sensacionalista que el del género popular. En la misma línea de recordar a los medios que ellos se ocupan de los mismos asuntos, y mencionando también la faceta económica, aunque de manera más confusa, y tal vez inocente, por cuanto se sorprende de que se puedan establecer distinciones en el dinero según su procedencia, se pronuncia *El Komander* en el documental citado: “A veces quieren satanizar este género, diciéndole ‘narcocorridos’, a veces de mala manera, o dicen ‘las canciones de los narcos’, y eso. Si yo soy quien canta a veces temas así, y los periodistas también hablan de lo mismo, entonces ellos serían narcoperiodistas, ¿o qué serían? Y el dinero que a veces circula por acá, ¿sería narcodinero, o qué?”

De otro lado, al final de su cita Quintero toca el espinoso punto de la visión laudatoria que ofrece el género de las figuras prominentes del narcotráfico, justificándolo en la labor de beneficencia que practican, argumento social ampliamente extendido en las comunidades corrideras florecientes en el contexto del narco pero que pocos artistas osan oponer a las claras, sobre todo si gozan de popularidad; acaso por ello, el productor O. Valenzuela, artífice discográfico del marginal Movimiento Alterado, razona sin ambages:

Es una cultura muy arraigada aquí, como que se respeta a qué se dedica la gente, ya se sabe, y más si vienen y te dan feria [dinero], amas a esa gente. No te imaginas cuánto aman entre la comunidad de los músicos a todos esos... Primera, porque les genera trabajo; segunda, porque tienen poder, y porque tienen cosas que tú no tienes. Nosotros amamos a las personas que lo han podido lograr, y queremos ser como ellos, a como dé lugar.

El aumento del grado de sinceridad se observa en que Valenzuela, en lugar de apelar al unánimemente aceptado argumento de la solidaridad social de los traficantes, subraya la no menos unánime pero rara vez declarada identificación de los de abajo con el triunfo de los nuevos héroes marginales, triunfo que no se cifra en su rebeldía sociopolítica sino en el valor supremo de la sociedad capitalista dominante, la riqueza, y por extensión el poder que ésta confiere. Volvemos así de nuevo, aunque por una vía de razonamiento distinta de la de Quintero, a la esencial dimensión comercial, cuya promoción permanente desde el poder genera, como se veía en la declaración de *El Komander*, la incompreensión de los corrideros ante las acusaciones de actuar para y cobrar de los traficantes; y es que, si las estrellas de la música norteña tocan en los lugares emblemáticos de las ciudades y suenan constantemente en la radio y la televisión, les cuesta entender por qué no pueden los músicos cantar a los traficantes que los contratan, puesto que son también un poder en su tierra, y, como todos los poderosos que en el mundo han sido, gustan de rodearse de artistas y, por supuesto, de immortalizarse encargando piezas laudatorias a los compositores. El hipócrita discurso oficial ve en ello, huelga decir, la prueba irrefutable de la integración de los corridistas en las bandas de traficantes, extremo que desmienten asimismo los músicos subrayando que la relación se ciñe al respetable ámbito comercial e insistiendo en que no han intimado con los delincuentes, y que ni siquiera los conocen fuera de la coincidencia en alguna actuación, al igual que tratan con políticos y otras personalidades relevantes cuando alcanzan la fama. Ilustrativa de ese tipo de vínculo entre corrideros y traficantes es la anécdota del mismo Valenzuela sobre su padre músico, que acompaña de la afirmación de que no tiene “ni un primo” que se dedique al narcotráfico:

Yo vengo de una familia de músicos, mi papá es saxofonista. A él le tocó la época de las grandes bandas acá en México. Con el paso de los años, él dejó las grandes bandas, porque tenía que comer, y entonces se dedicó a la banda sinaloense. Le tocó una época bastante difícil, parecida a la de hoy,

donde eran los grandes capos, y él le tocó, este... pues ser músico en fiestas muy... muy interesantes, ¿no? de ese ámbito. Le tocó estar con Félix Gallardo, con Caro Quintero, con toda esa época. Y él... yo me acuerdo que él platicaba... pasaban tres días sin ir a la casa, porque no los dejaban ir, o sea, de repente en una hacienda allá en la sierra, tocando, y tenía que seguir tocando y llegaba con la boca toda sangrada, porque ellos no tenían derecho a opinar, la banda tenía que permanecer ahí hasta que él quisiera.

Esta relación, la habitual en México entre músicos modestos y clientes con dinero de todo oficio y condición, y que llega al extremo descrito de vasallaje al estilo de los juglares de las cortes medievales cuanto mayores sean la riqueza y el poder del contratante, viene descrita en términos parecidos en las citadas biografías de Los Alegres de Terán y *El Palomo* y *El Gorrión*<sup>168</sup>, de modo que puede considerarse la más común, como se aprecia muy alejada de la asociación o la integración en las filas de una banda de traficantes.

La acusación oficialista de que los corridos sobre los traficantes de drogas generan el narcotráfico, en fin, es tan burda que no precisaría siquiera de respuesta, si bien los corrideros la han dado igualmente; a la ya citada del teclista de Los Tucanes, cabe añadir la del líder del conjunto, Mario Quintero, siempre ágil y provocador, que afirma: “Nosotros somos un efecto del tráfico de drogas, no su causa. Si dejáramos de cantar corridos, seguiría habiendo gente que haría lo que hace. Y digo yo, si deshaciéndote de los corridos consigues deshacerte de las drogas, ¡adelante! Nosotros nos retiramos” [Wald, 2001: 117-8]. Cuestión distinta es la violencia, que, según trascendía de la anécdota de *El Gorrión* sobre una balacera en un concierto rural, es muy anterior al narcocorrido, e inherente al género, como sostiene el autor e intérprete Julián Garza preguntado por su esencia en nuestra entrevista: “Pues, ¿cómo te diré? Los corridos siempre... es muy raro que un corrido no hable de violencia, ¿no? de muertes [...] Pues sí, la fuerza que lo mantiene vivo, pues es por la violencia. Es como los aficionados a los toros: si el torero no se le arrima al toro, el público...”. Otro de los autores principales aquí estudiados, Francisco Quintero, lo expone a guisa de broma cuando refiere cómo hay personas que le piden un corrido sin tener la condición violenta necesaria: “A mí mucha gente me ha dicho, ‘oye, componme un corrido’. ‘Sí,

---

<sup>168</sup> También valiéndose de la metáfora del juglar en corte, Yuri Herrera ha acometido la más hermosa y simbólica recreación literaria del corridero que le compone y canta a un capo, en su novela breve *Trabajos del reino* [2004].

pero, ¿de qué voy a hablar? Mátate unos veinte', le digo, *pa* poder hacerte un corrido". Ahora bien, resulta obvio que el género no produce la violencia, sino que la refleja en su recreación simbólica de la cultura mexicana a través de las hazañas violentas de los héroes populares.

La incidencia de la censura en la carrera de los corridistas ha suscitado, además de incontables declaraciones como las aquí citadas, la inclusión del asunto en la letra de algún corrido, siendo el ejemplo más célebre el de Beto Quintanilla, "Libertad de expresión", única muestra de este autor e intérprete tamaulipeco incluida en el *corpus* analítico, cuyas dos primeras estrofas y la última, que por cierto enmarcan una narración bastante canónica y no una más esperable exposición ideológica, servirán de remate a la postura de los corrideros sobre la censura, desde el mismo corrido:

Mi caso no es contra nadie, / sólo me expreso cantando,  
como lo informa la prensa, / la televisión y el radio,  
para que lo sepa el mundo / qué diablos está pasando.

Yo no voy a hablar de drogas, / sólo de lo sucedido,  
por qué un sistema corrupto / hace crecer los bandidos;  
si hay libertad de expresión, / no prohíban los corridos.

[...]

Yo no vengo a hablar de nadie, / sólo de lo sucedido,  
yo no hice la Justicia, / tampoco hice los bandidos:  
si hay libertad de expresión, / no prohíban los corridos.

### 1.2.5. Difusión radiofónica, audiovisual, en directo y por Internet.

Los registros fonográficos<sup>169</sup> de corridos que constituyen nuestro objeto de recolección y estudio se transmiten, además de mediante su reproducción por los aparatos correspondientes en el ámbito privado y en establecimientos comerciales, por las distintas vías consignadas en el título de esta sección, cuya interacción genera, claro está, una verdadera industria cultural, la cual, a diferencia de la producción discográfica, no nace, por su dimensión de masas y carácter nacional, en EE.UU. ni por iniciativa norteamericana<sup>170</sup>, sino

---

<sup>169</sup> En disco, cinta o CD, aunque se designa 'disco' a todos los formatos en general.

<sup>170</sup> Lo que no obsta para partir del *otro lado* al abordar el contexto contemporáneo, ya que es allí donde despegó el género renovado, precisamente por la paulatina integración de la música nortea y el corrido en la gran industria del espectáculo estadounidense.

en el marco de la promoción cultural e identitaria que sigue a la consolidación del nuevo Estado en los años treinta a través de los medios de masas recién desarrollados, y en la que el folclor patrio, y la música en especial, tendrán un papel sobresaliente. Díaz López [2004: 42-3] sintetiza el fenómeno:

La modernización obligada del país, que sufre una enorme emigración hacia la capital, y la centralización de las fuerzas políticas propiciará una operación de homogeneización de las fuentes culturales previas. La llegada a la capital de músicos de todas partes de la República, la conformación de un teatro controlado por compañías mexicanas despojando del monopolio de este espacio a las españolas, la instauración de las primeras radios y empresas discográficas que usan el repertorio nacional y, por supuesto, el joven cine nacional que operativiza todas estas fuerzas son algunos de los elementos que se entrelazan creando una forma de producción y de tematización de los distintos contenidos musicales folclóricos que buscan alimentar el 'alma nacional' y recrearla constantemente. Hay en esta operación una evidente búsqueda de complicidad con el acervo que se está usando para materializar la identidad nacional.

Por todo ello, se viene insistiendo en que la radio, el cine y los conciertos han representado, a lo largo de la historia comercial del género, un volumen de difusión mayor que la venta de discos, e incluso en el etapa contemporánea, inicialmente caracterizada por un fuerte auge discográfico, Internet se ha situado sin duda a la cabeza. Ahora bien, en términos semióticos, el carácter mediatizado de estos tipos de transmisión hace del disco el punto de partida obligado de nuestro enfoque del contexto productivo, o mejor dicho, de la grabación en ese formato, que equivale al acto de creación del corrido, o al registro de su representación primigenia.<sup>171</sup>

De otro lado, el factor cuantitativo de la difusión resulta casi imposible de objetivar: si ya se hace harto difícil conocer las cifras precisas de ventas de discos, que ni organismos oficiales ni compañías acostumbran a desglosar por géneros, ni a publicar regular y homogéneamente, saber cuántas veces se ha emitido un tema dado en los centenares de emisoras de México y EE.UU. es pura quimera, como lo es comprobar cuántas veces se ha cantado en directo; otro tanto sucede con las grabaciones y los vídeos en Internet, pues, a pesar del fácil acceso al número de visualizaciones o audiciones en

---

<sup>171</sup> Por supuesto, las actuaciones en directo no pertenecen a la transmisión oral mediatizada sino a la mixta —aún cuando los temas no se hayan grabado previamente—; su tratamiento aquí debe pues entenderse como parte del examen de la vida comercial del género actual.



los sitios *web*, tampoco parece factible determinar cuántos de los miles existentes albergan un mismo corrido. Además, salvo en el caso de los conciertos, donde se registran los asistentes a través de la venta de entradas, acceder al número de consumidores finales es también imposible: aunque se localizasen todas las emisiones radiofónicas de un corrido, y se multiplicasen por el número de oyentes de cada una de dichas emisiones, puesto que las cifras de audiencias se refieren a aparatos conectados a la señal, nadie sabe si al otro lado hay una sola persona o, p. e., cientos de trabajadores en una línea de montaje a quienes se permite aliviar la labor con la radio, como nadie sabe cuántas personas escucharán cada disco vendido, ni cada emisión por Internet a pesar de la medición de las *visitas individuales*, ni las que están viendo cada televisor cuando en un programa se interpreta un corrido. A ello se suma, sobre todo en los casos del disco e Internet, la grabación privada, que multiplica enormemente un consumo incalculable y da lugar al inmenso mercado de las copias ilegales, cuyas cifras de ventas son tan desconocidas como los consumidores finales de todas las demás vías de transmisión del género. Así pues, no se trata aquí de comparar los datos de difusión de los distintos canales, ni de sopesar su importancia conforme a la mera dimensión cuantitativa, sino de dilucidar su significación en el presente desarrollo industrial del corrido contemporáneo.

#### **1.2.5.1. Difusión radiofónica**

La transmisión radiofónica ha tenido un papel clave en el éxito comercial de los intérpretes del género, merced a su gran difusión y potencial publicitario. Al referir los inicios de la carrera discográfica de Pedro Rivera, ya vimos que su impulso dependía de la relación con los programadores de las radios, i. e., de en qué medida lograba *colocar* a los intérpretes y temas de su productora en las ondas. En el caso de *Chalino* Sánchez, se comprobaba también que los responsables de las cadenas adoptaron una postura conservadora, y, por eso mismo, no supieron ver el potencial que tenía la revitalización del corrido y la cultura rural nortea en general para el creciente mercado de mexicanos –y centroamericanos– en California. Mas el conservadurismo de las radios no es tanto de raíz ideológica como meramente comercial, lo que se traduce en

la política de no arriesgar ni apostar por lo nuevo o desconocido, y, en la dura arena de Los Ángeles al menos, en la función no de difusoras de talentos y bienes culturales, sino de agentes publicitarias, de simples intermediarias del desarrollo de negocios en forma de carreras musicales. Así se desprende de la declaración en nuestra entrevista del autor e intérprete sinaloense afincado en Los Ángeles Nacho Hernández:

Aquí nunca me han tocado mi música, por ejemplo, en radio, nunca, es raro; apenas estoy empezando ahora a que me toquen en la Tricolor, en la Campesina, ya me van a empezar a tocar...

P: ¿En la *Qué Buena* ésta no...?

R: No, no, ahí está muy difícil, quieren un billetón, para tocar música ahí mía, quieren quince o veinte mil dólares. Mi, mi, el señor de la compañía de nosotros, dijo que iba a comprar doce mil dólares de promoción en la *Qué Buena*. Le digo “eh, ¿qué posibilidades hay de que me toquen a Los Amables?” “Bastantes. Ven a platicar un rato”. Posiblemente, posiblemente empezamos a escucharnos en la *Qué Buena*, y si empezamos a escucharnos en la *Qué Buena*, nos cambia el panorama. Mucho trabajo, trabajo ahí en Los Ángeles, en cualquier salón que vayamos a tocar va a haber gente, ¿por qué? La *Qué Buena* es lo máximo.

En su descripción del panorama en Los Ángeles, Wald destaca también esta potente emisora, en los siguientes términos [2001: 130-1]:

Toda una estación de radio, cuyas siglas de identificación son KBUE, por “qué buena”, que se dice “la mamá de los corridos”, emite sólo a Los Tigres, Los Tucanes, Los Originales de San Juan, Exterminador, Luis y Julián y todo el enjambre de jóvenes locales predilectos, los pandilleros urbanos del auge del narco. Ninguna estación en México se concentra tan intensamente en el género, incluso en los estados donde se permite. Y aquí no sólo está permitido, es que la *Qué Buena* es una de las tres primeras emisoras de radio en español de L.A., y una de las seis primeras en general.<sup>172</sup>

Al margen del apunte comparativo en clave de censura, y a pesar de la indiscutible autoridad del primer y gran investigador de campo –y calle– del corrido contemporáneo, debo apuntar que, tal vez llevado por el entusiasmo

---

<sup>172</sup> “A whole station, call letters KBUE for “qué buena” or “how great”, calling itself “the mama of the corridos”, plays nothing but Los Tigres, Los Tucanes, Los Originales de San Juan, Exterminador, Luis y Julián, and the whole swarm of young, homegrown L.A. favorites, the urban ganstas of the narco boom. No station in Mexico has ever concentrated this heavily on the style, even in the states where it is permitted. And here, not only is it permitted, but la *Qué Buena* is one of L.A.’s three top Spanish-language stations, and one of the top six overall”. En EE.UU., las emisoras se identifican por una serie de cuatro letras, siendo la primera la K en California, de ahí que el nombre oficial sea sólo KBUE, suficiente para el ocurrente juego con la expresión española “¡qué buena!”.

de haber encontrado una emisora importante que difunde generosamente nuestro género, Wald exagera cuando afirma la emisión de los narcocorridos duros, si no son los de los protegidos y promocionados por el imperio Rivera, porque las decenas de otras disqueras marginales de la ciudad que tienen en su catálogo intérpretes de corrido aún más marginales difícilmente pueden comprar su difusión a tan altos precios; es más, incluso en el caso de dichos jóvenes radicales favorecidos, y de los principales intérpretes comerciales, la estrategia de las emisoras prominentes ha sido análoga a la de alternar un álbum de (narco)corridos con otro de canciones y temas bailables, habiendo emitido sobre todo estos segundos y alguno de los corridos más famosos y menos comprometedores<sup>173</sup>. Sólo esta acendrada lógica comercial explica que Nacho Hernández, uno de los más reputados acordeonistas de la música norteña actual y acompañante de *Chalino* con sus Amables del Norte en todos sus últimos discos de éxito, y en todos los conciertos, incluidos los del mentado tiroteo en Coachella y el previo a su muerte en Culiacán, no pueda difundir su obra en la KBUE sin previo pago de tan tremenda suma; si bien es cierto que la estrategia permite a los corrideros radicales promocionarse subrepticamente, ya que junto a la difusión de sus canciones y corridos más moderados se publicitan sus actuaciones en directo y su obra, atrayendo así a un amplio público que conocerá sus corridos y tendrá acceso a toda la subcultura del narcocorrido a la que de otro modo sólo accedería la audiencia informada por vías informales, se trata de un efecto beneficioso para la difusión del género al que las grandes emisoras, como la Qué Buena, sólo contribuyen porque reporta beneficios, y no por la voluntad de ser artífices de la divulgación del nuevo corrido atendiendo a sus propiedades estéticas y semióticas y su notable impacto sociocultural.

De otra parte, al igual que en el campo de la producción discográfica, en EE.UU. existen asimismo numerosas pequeñas emisoras chicanas, que sin

---

<sup>173</sup> De hecho, como se apuntó, incluso tras la muerte y generación de la leyenda de *Chalino*, mientras que en la calle sonaban sin parar sus corridos, en las emisoras comerciales emitían sólo las pocas canciones que compuso y algunos corridos clásicos que interpretó, y ello a pesar de que los suyos no son en modo alguno explícitos. Respetando siempre el magisterio de Wald, he de decir que pasé cuatro meses en L.A. durante mi investigación, en el curso de los cuales escuché bastante radio en español, y en particular la KBUE, no habiendo oído los narcocorridos radicales de los jóvenes pandilleros, salvo excepcionalmente alguno de los limítrofes de este tipo cantados por vacas sagradas como Los Tucanes o Exterminador.

embargo tampoco propician la difusión del corrido marginal más popular como lo hacen las disqueras homólogas, porque hacer una grabación casi casera no requiere mucho capital de arranque y éste puede recuperarse con la sola venta en los mercadillos y tiendas especializadas del circuito las más de las veces, mientras que los derechos de emisión son caros y pueden sólo costearse mediante la profusa inclusión de publicidad, lo cual supone que los inversores publicitarios ejercen una poderosa influencia en los contenidos que se difunden, dejando muy escaso margen a los programadores para promocionar las muestras radicales del nuevo corrido. Tales circunstancias quedan ilustradas en las declaraciones en entrevista con Chew del director de las emisoras La Super X y La Mariachi de Albuquerque, Nuevo México, A. Baca, quien encuentra dificultades de financiación por vía publicitaria a pesar de no tratarse de estaciones pequeñas, debido a la marginación que sufre la comunidad chicana en el gran mercado angloamericano [2001: 239]:

La Super X es la segunda estación de radio del mercado. Todos los días, de 4 a 5 p.m., hay un programa sólo de corridos, que se llama “La hora de los corridos”. En verdad, el mercado hispano está en constante crecimiento. De hecho, La Super X es a veces la número uno, dependiendo de la franja horaria. [...] Muchas compañías no quieren anunciar sus productos. No lo tienen en cuenta porque tienen miedo a ese mercado. No quieren anunciarse en la radio porque creen que sus tiendas se van a llenar de mexicanos, y ellos no hablan español. Pero no debería haber miedo, porque los mexicanos se comunican muy bien cuando quieren comprar algo. Muchos tienen miedo porque no saben crear anuncios para hispanos o en español, no tienen los talentos para eso.

En este contexto, Chew ve no sólo desinterés e incompreensión por parte del empresariado *wasp*, sino también, como señalaba Wald, el propósito de homogeneizar a la audiencia mexicana bajo un concepto general de lo hispano o *latino*, e incluso de asimilar sus expresiones culturales a las de la mayoría *anglo* dominante [Ibíd.: 236-7]:

Aunque los mexicanos representan el 60% del total del mercado hispano en los Estados Unidos, no hay interés en las empresas locales de venta al por menor, inmobiliarias y automovilísticas por diseñar estrategias de venta dirigidas a los mexicanos, en particular a los de clase trabajadora. Las estrategias de mercadeo para mexicanos y mexicanoamericanos suelen formar parte del modelo que tiende a construir una audiencia amplia, es decir, llegar al mayor número posible de personas y absorber las diferencias culturales. [...] Las campañas publicitarias se convierten en un instrumento de homogeneización que usa la ideología dominante para obligar a la gente

a asimilar las normas establecidas según la mentalidad de los americanos de origen europeo. En las campañas convencionales dirigidas al mercado hispano que participan de ese proceso de homogeneización cultural, se presiona a los migrantes mexicanos para que renuncien a su identidad cultural específica y se asemejen lo más posible al grupo dominante.<sup>174</sup>

En suma, las radios en español de EE.UU., a diferencia de las disqueras, no han impulsado la refolclorización del contexto productivo, las grandes porque son un pilar de la industria cultural y tienen el beneficio por todo objetivo, y las modestas por su dependencia de los ingresos por publicidad, que proceden de fuera de la comunidad donde operan. Aparte del tamaño, la potencia industrial californiana vuelve a evidenciarse en este ámbito, y en los ejemplos aducidos, porque la emisora de Nuevo México no es una empresa local ni de barrio, sino la segunda o primera en español del estado, y aún así debe hacer grandes esfuerzos para mantener un programa de una hora sobre el corrido, mientras que la K-BUE y otras de Los Ángeles dedican grandes tramos de su programación al género, el favorito –y así el más rentable– de una audiencia que sólo en la ciudad está compuesta por millones de personas.

En México, el corrido no ha experimentado en la radio marginación, sino todo lo contrario, hasta la irrupción del tema del narcotráfico, debiéndose entonces las restricciones de difusión a la censura política, y no a criterios de interés comercial, con independencia de que a estos subyazca una posición conservadora de la cultura dominante. Las grandes emisoras del D.F. y las principales ciudades difundieron activamente el género en la *época dorada*, como sabemos, y, a escala menor local, sobre todo en el norte, el corrido ha seguido muy presente en las ondas hasta hoy en tanto que expresión de la cultura mexicana. Buen ejemplo del primer caso es Radio Ranchera de Monterrey, a cuyo programador de un popular espacio de corridos se citó al

---

<sup>174</sup> “Despite the fact that Mexicans represent 60 percent of the total Hispanic market in the United States, there is a lack of interest in designing marketing strategies to reach Mexicans, particularly working class, from local retail, real state agencies and car companies. Marketing strategies targeted at Mexican and Mexican-Americans are normally part of the model that has the tendency to build a large audience –that is, to reach the largest number of people and to absorb cultural differences. [...] Advertising campaigns become an instrument of homogenization that the dominant ideology uses to force people to assimilate to mainstream norms based on European American way of thinking. In cultural homogenization process mainstream advertising campaigns targeted at the Hispanic market, Mexican migrants are pressured to give up their unique cultural identities and become as similar to the dominant group as possible”.

hablar de las preferencias más clásicas del público en el noreste, en el cual, muy a diferencia del previo pago exigido en la KBUE y a semejanza de muchas otras emisoras de México, se emiten los corridos que la audiencia vota<sup>175</sup>, mecánica no sólo democrática, sino que permite tomar el pulso al gusto de los consumidores en lugar de moldearlo según las decisiones promocionales de los directivos. Pero el nuevo corrido se ha topado con la censura, desde fecha temprana según se constataba con las cartas que los gobernadores de algunos estados norteros remitieron a Los Tigres a finales de los setenta, que se ha centrado en las emisiones radiofónicas hasta la reciente ofensiva *bélica* a partir de 2010. En las “notas críticas” de Astorga [2005] a la que surgió con fuerza a principios de siglo, constan numerosas declaraciones de directores de varias cámaras de comercio estatales de radio y televisión que replican a pies juntillas los argumentos de los políticos, y, de hecho, las presiones al Senado para que diese respaldo federal a las medidas censoras las ejercieron al unísono el sector radiotelevisivo y los gobernantes. Además, el poder que confiere la difusión masiva de contenidos ha llevado a los responsables de las radios a practicar la autocensura, como se desprende de la entrevista con Chew de un programador de La Norteña, emisora de Chihuahua capital [2001: 116-7]:

Chew: ¿Qué tipo de corrido es el más popular?

Prog.: Los narcocorridos.

Chew: ¿Los difunden?

Prog.: No, los narcocorridos podrán ser populares y la gente pedirlos, pero no los ponemos en esta estación de radio.

Chew: ¿Por qué no?

Prog.: Porque pensamos que los contrabandistas ya tienen bastante publicidad, y no es bueno hacer que la gente oiga este tipo de problemática. Creemos que no está bien que muchas bandas musicales retraten a los contrabandistas como héroes y glorifiquen el hecho de que burlen a la policía o de que han conseguido pasar no sé cuántos kilos de drogas. Pensamos que es absurdo difundirlos por la radio. Nosotros ponemos corridos como “El corrido de los Mendoza”, sobre gente que vive en la sierra, más locales, más tradicionales del estado de Chihuahua.

---

<sup>175</sup> A título de curiosidad, el programador afirma que, “a pesar del estereotipo de que los corridos son música de machos, más de la mitad de las personas que llaman para votar son mujeres” [Wald, 2001: 186].

En definitiva, al norte de la frontera por el dogma comercial, y al sur por el sociopolítico, aunque hay siempre transvase de uno a otro, la radio ha sido más bien un impedimento para la divulgación del corrido popular renovado, habiéndose limitado su contribución contemporánea al género a la difusión de los temas e intérpretes más comerciales, eso sí, a una escala masiva muy beneficiosa para la popularidad del corrido, si bien con menor preponderancia que en la época precedente, merced al incremento de ventas y consumo del disco, de los vídeos musicales en televisión y los últimos años en Internet, y de los conciertos multitudinarios; la única excepción a este panorama está precisamente en Internet, donde pululan las emisoras (*webcasting*) modestas que emiten los corridos más populares y proscritos, aprovechando su difícil localización frente a la censura, y los mínimos costes de emisión frente al yugo financiero.

#### **1.2.5.2. Difusión audiovisual**

Aunque cuando se habla de edad o época *de oro* de la industria cultural mexicana se suele destacar a un tiempo la radio y el cine, éste revistió mucha mayor importancia<sup>176</sup>, sobre todo en virtud del prestigio de una personalidad propia bien marcada, y en él encontró el corrido una notable vía de difusión, a la que ha permanecido ligado desde entonces en diversas condiciones. La edad dorada arranca a mediados de los años treinta animada por el impulso nacionalista que imprime el presidente Cárdenas al desarrollo del sistema revolucionario consolidado en todos los órdenes, cobra particular esplendor en los cuarenta gracias a la bonanza económica que supone para México la II Guerra Mundial, y se prolonga los cincuenta hasta entrados los sesenta. Con el calificativo áureo se quiere significar la creación de una verdadera industria del cine según el modelo hollywoodiense, habiéndose importado material y tecnología avanzados, desarrollado fluidos intercambios con las productoras

---

<sup>176</sup> Si bien es de justicia notar que el papel de la radio no se limita a la difusión musical, sino que, en el entramado industrial de la época, forma un tándem con el cine en la promoción de la cultura patria en general, difundiendo por ejemplo radionovelas, muchas entreveradas de números musicales, cuyos locutores son los grandes intérpretes de la música tradicional y popular mexicana, los mismos que protagonizan las películas de éxito; de hecho, la carrera de destacados intérpretes que incluyen una buena porción de corrido en su repertorio, como *El Piporro*, arranca en la radio para pasar luego al cine y el mercado discográfico.

estadounidenses, y formado a numerosos técnicos y profesionales, de todo lo cual resultó una productividad y una calidad que en la época existían sólo en las primeras cinematografías mundiales. Por su lado, la corriente nacionalista impulsa la fragua de un imaginario patrio, cuya manifestación más notable es el peculiar género de la *comedia ranchera*, a través de la cual accede el corrido a su vida cinematográfica. En principio, la recreación idealizada de la vida rural mexicana que hace el nuevo género casa mal con el planteamiento conflictivo, la impronta épica y el tenor de rebeldía sociopolítica del corrido, según se desprende del apunte del reputado historiador mexicano J. Ayala, a quien por cierto se debe la denominación del nuevo género [1968: 72-3]:

Aunque en su trama puedan incluirse cabalgatas, rencillas por tierras, asesinatos, venganzas, rebeldes bandoleros generosos y guardias rurales, los cantares de la comedia ranchera no llegan a ser una aclimatación del *western* norteamericano. Ojalá fuera así. No se trata de un género que exalte el heroísmo [...] Es un cine reñido con la épica, apacible y conciliador. [...] La estructura social permanece intocada porque el macho mexicano, que en todas sus variedades habita vocingleramente la comedia ranchera, impone su personalidad, haciendo del género un himno a sí mismo. La escala de valores, el conjunto de satisfacciones y el modo de pensar del macho son tan reducidos que lo llevan a acatar las normas establecidas sin transgredirlas.

No obstante, dos aspectos propician la acogida del corrido en este género. El primero es su carácter musical, que hace que el argumento –y con frecuencia el título– de la película esté basado en el de una canción ranchera u otros géneros cercanos<sup>177</sup>, y, sobre todo, suscita la configuración de un *star system* de actores-cantantes, como Jorge Negrete, Pedro Infante y Luis Aguilar, y, para el corrido, Antonio Aguilar, lo cual confiere a los géneros musicales populares un marcado protagonismo en la eclosión de la industria cultural mexicana toda, en particular a la canción ranchera, pero también al corrido<sup>178</sup>. El segundo aspecto consta ya en la incisiva crítica de Ayala, la construcción

---

<sup>177</sup> No en vano la considerada primera muestra del género se titula *Allá en el Rancho Grande* (1935, Fernando de Fuentes). Y, como precisa Díaz López, “tras esta asociación conocida de canción y *locus* campirano se encontraba la excusa perfecta para poner en escena una serie de números musicales y coreográficos que desarrollaban este espacio utópico de la arcadia campesina” [2004: 41].

<sup>178</sup> Ayala [Ibíd.: 83] indica dos etapas del género, en la segunda de las cuales (desde 1950), agotada la fórmula costumbrista, aumentan los números musicales más desvinculados de la trama y se introduce el protagonismo múltiple, juntándose a dos o tres grandes estrellas, lo que potencia los contenidos conflictivos y así una creciente inspiración en el corrido.



de la comedia ranchera en torno a la figura del macho<sup>179</sup>, que, si no tiene la condición épica ni rebelde del forajido héroe del corrido primigenio, sí atesora las cualidades del valiente rural, fanfarrón y mujeriego, dado a la farra y la balacera, que protagoniza los casi tan antiguos corridos de sucesos donde abundan los pleitos y venganzas entre *gallos* o familias enteras, las traiciones y los crímenes pasionales; es por esta veta argumental que el corrido llega a inspirar comedias rancheras, siendo la primera *Yo maté a Rosita Álvarez* (Raúl de Anda, 1947)<sup>180</sup>, basada en el célebre corrido.

Por supuesto, en este desarrollo de una industria del cine no pueden faltar los géneros de acción, como el policíaco, y en especial, debido a la impronta nacionalista, los dramas y melodramas de conflicto en la provincia mexicana, para los que las historias que narra el corrido constituyen una rica fuente de inspiración, y que, por su trasfondo rural, adquieren los rasgos del *western*<sup>181</sup> que Ayala echaba de menos en la comedia ranchera; si se ha partido de ésta es porque, en su condición pionera, constituye el motor del frenesí creativo rural-nacional, y por su carácter musical, propicia que el corrido se incorpore a la tendencia, interpretado además por las mismas estrellas-cantantes, si bien las dos más fulgurantes, Negrete e Infante, apenas llegaron a participar de esta evolución por sus respectivas muertes prematuras en 1953 y 1957, ya que el corrido empieza a cobrar peso en el cine desde la segunda mitad

---

<sup>179</sup> Aspecto estrechamente vinculado al anterior, pues, como indica de nuevo Díaz López, “la celebración de esa identidad al hilo de la reconstrucción de sus lugares característicos y públicos (ferias, jaripeos, cantinas, bailes, peleas de gallos, etc.) permitía ejemplificar los valores de esa formulación de la nacionalidad de la mano de su héroe más característico, el charro-cantante” [Ibid.].

<sup>180</sup> La película ha sido estudiada, en clave de la adaptación del corrido, por la especialista en comedia ranchera Díaz López [2004], a quien se viene citando porque proporciona además una excelente síntesis de la industria cultural toda en la *Edad de Oro*, de los rasgos básicos de la comedia ranchera y de su maridaje con el corrido en dicha industria. Respecto al film en concreto, cabe destacar que, a pesar de que “no poseía ninguno de los acicates con que se contaba en ese momento para propiciar taquillazos”, pues ni siquiera Luis Aguilar era aún la estrella cantante en que se convertiría, siendo éste de sus primeros éxitos, y se insertaba en la ya ampliamente explotada corriente ranchera, gozó de una popularidad extraordinaria, al extremo de que C. Monsiváis estima que “esta película es la de mayor éxito de público de la década de los cuarenta” [Díaz López, 2004: 40], hecho que recuerda al mayor prestigio del corrido frente a la canción migratoria y amorosa –y ranchera– en el periodo actual estudiado, y que confirma el primer lugar que ha ocupado en el favor de la audiencia popular a lo largo del siglo XX. Por lo demás, recuérdese que, en el análisis y comentario de “Rosita Álvarez” en la antología ilustrativa de la primera parte, se ahonda en la adaptación del corrido en esta cinta de la mano de Díaz López, y se mencionan otras varias posteriores.

<sup>181</sup> Que, al igual que las incursiones italianas en el género, bautizadas *spaghetti western*, ha sido calificado, un tanto despectivamente, de *tortilla western*.

de los cincuenta y tiene su mayor auge en los sesenta<sup>182</sup>. Otro de los grandes tenores rancheros, Luis Aguilar, sí incursionó en cambio tímidamente en las películas-corrido, habiendo interpretado, además de la primera de 1947, *Yo maté a Rosita Álvarez*, otra explotando la fama del mismo personaje, *Yo fui novio de Rosita Álvarez* (1955)<sup>183</sup>; aunque éstas son más próximas al suceso ranchero propio de la comedia, a pesar del final trágico, protagonizó también los filmes de trasfondo revolucionario centrados en la figura de Pancho Villa y basados en dos célebres canciones a menudo confundidas con corridos por su tema, *El Siete Leguas* (1955) y *Carabina 30-30* (1958), y varios de épica rural al estilo *western*, históricos y facticios, con abundante presencia de bandidos generosos y de rebeldes, muchos inspirados en novelas y obras de teatro, como *Caminos de sangre* (1945), *Los cristeros* (1947), *Dos gallos de pelea* (1950), *Capitán de rurales* (1951), *El Tigre Enmascarado* (1951), *Chucho el Roto* (1954), *Los bandidos de Río Frío* (1956), *La cabeza de Pancho Villa* (1957), *Mi ley es un revólver* (1965) o *El Tigre de Guanajuato* (1965), subtitulada elocuentemente “leyenda de venganza”.

Pero el actor-cantante estelar que contribuyó de manera más decisiva a la fama del corrido en el cine, y por extensión en toda la industria de la cultura mexicana del tiempo postrevolucionario, fue Antonio Aguilar, quien desde mediados de los años cincuenta protagoniza algunos *westerns* y filmes de acción rural, como *El gavilán vengador* (1955) o *Tierra de hombres* (1957), así como una nutrida lista de películas bien tituladas directamente como un corrido y basadas en él, o bien que hacen referencia al universo corridero partiendo libremente de un tema: *El Rayo de Sinaloa (La venganza de Heraclio Bernal)* (1957); *La ley de la sierra (El ocaso de Heraclio Bernal)* (1957); *Aquí está Heraclio Bernal* (1958); *Dos hijos desobedientes* (1960); *Los hermanos del Hierro* (1961); *El caballo blanco* (1961); *Ahí vienen los Argumedo* (1961); *Gabino Barrera* (1964); *El alazán y el rosillo* (1964); *El hijo de Gabino Barrera* (1965); *Los dos rivales* (1965); *Caballo prieto azabache*

---

<sup>182</sup> En el caso de Pedro Infante hallamos la notable excepción de *Ahí viene Martín Corona* (1952, Miguel Zacarías), basado en el corrido *de valiente* de principios del siglo XX “Martín Corona”, a partir del cual se había hecho ya una radionovela, y en la que aparecen junto a Infante *El Piporro* y Sara Montiel, y José Alfredo Jiménez, que canta el corrido original.

<sup>183</sup> Como voy a mencionar numerosos títulos, y la información completa sobre los filmes de encuentra hoy fácil y velozmente en Internet, omito en adelante el nombre del director.

(1968); *Valentín de la Sierra* (1968); *Lucio Vázquez* (1968); *El Ojo de Vidrio* (1969); *El caballo bayo* (1969); *Vuelve el Ojo de Vidrio* (1970); *La captura de Gabino Barrera* (1970); *La venganza de Gabino Barrera* (1971); *Valente Quintero* (1973: actor y productor); *Simón Blanco* (1975); *El Moro de Cumpas* (1977); *Benjamín Argumedo, el rebelde* (1978); *Persecución y muerte de Benjamín Argumedo* (1979); *Contrabando y muerte* (1986: actor y productor); *Lamberto Quintero* (1987: actor y productor); *El hijo de Lamberto Quintero* (1990); y *La Güera Chabela* (1994: productor). La lista no sorprende sólo por constituir una verdadera antología histórica del género, con muestras desde tradicionales decimonónicas como las del ciclo sobre Heraclio Bernal o la referencia al romancero “El hijo desobediente” hasta vulgares industriales posrevolucionarias, como las varias relativas a “Gabino Barrera” o “El Ojo de Vidrio”, pasando, cómo no, por el corrido del tiempo revolucionario, histórico (“Benjamín Argumedo”, “Valentín de la Sierra”) o sobre valientes y sucesos (“Lucio Vázquez”, “Valente Quintero”, “Simón Blanco”, “La Güera Chabela”), y por el dedicado a caballos de toda época; nótese además que en los ochenta no sólo actúa, sino también produce, películas basadas en el nuevo y pujante narcocorrido: “Contrabando y muerte”, del que es también coautor del guión, se inscribe obviamente en la herencia del seminal “Contrabando y traición” popularizado por Los Tigres; “Lamberto Quintero” es un tema de Paulino Vargas sobre un narcotraficante sinaloense de alcurnia, tío de Rafael Caro Quintero; y “El hijo de Lamberto Quintero”, de Mario Quintero Lara de Los Tucanes, secuela facticia comercial de la historia del Lamberto real y mítico. Al margen de estos casos concretos, lo destacable es que Aguilar considera los narcocorridos narrativos herederos de la tradición épica y de valientes del género, lo cual habrá incomodado a buen seguro al sistema, ya que no era cuestión de censurar al *Charro de México*, gloria nacional intocable a cuyo funeral multitudinario en la Basílica de Guadalupe, en 2007, asistió el adalid de la guerra contra las drogas, el presidente Calderón.

Antonio Aguilar encarna pues la continuidad de la presencia del género en la producción cinematográfica mexicana, así como la de la tradición de los actores-intérpretes, que ya se constataba en la participación de Los Alegres de Terán en múltiples películas en los sesenta y setenta, y de Los Tigres del Norte, quienes, tras sus primeros grandes éxitos, convertidos todos en

películas, y con varias secuelas, pasarán de cantar los temas en la banda sonora a hacer apariciones estelares, y enseguida a (co)protagonizar algunos títulos, tanto basados en corridos como en canciones amorosas y de tema migratorio<sup>184</sup>. En alguno –o varios– de los modos de este espectro que se extiende de la mera presencia en la banda sonora al protagonismo o la intervención actorales, participarán la mayoría de los principales autores e intérpretes de la etapa contemporánea<sup>185</sup>, manteniéndose así el fértil vínculo entre corrido y cine, y la relevancia de nuestro género en la cultura popular de masas de finales del siglo XX y principios del XXI.

Mas también en este ámbito hay una faceta comercial masiva y otra más independiente y marginal. Las películas basadas en canciones o corridos popularizados por Los Tigres, ya contribuyan sólo a la banda sonora o aparezcan en calidad de actores con mayor o menor protagonismo, así como aquellas donde participó Paulino Vargas en los mismos términos variados, son productos del todo comerciales que se inscriben en la tradición industrial de la edad dorada, ya que, con independencia de que suelen juzgarse de peor calidad por cierto agotamiento del modelo, se producen en los grandes estudios del país y los interpretan las estrellas del momento, como Fernando y Mario Almada o Pedro Infante Jr.<sup>186</sup>. En cambio, las películas en las que participan, p. e., los autores e intérpretes Francisco Quintero o Julián Garza,

---

<sup>184</sup> En su tónica de prudencia comercial, la mayoría de los filmes donde han tenido papeles más o menos protagonistas se basan en canciones, ya sean amorosas, como *La puerta negra* (1988), *Ni parientes somos* (1990) o *Amor a la medida* (1993), o de asunto migratorio, como *La jaula de oro* (1987) y *Tres veces mojado* (1989), entre otras. No obstante, si en *Contrabando y traición* (*Camelia la tejana*) y sus secuelas aportan sólo la música, en la versión cinematográfica de “La banda del carro rojo” (1977) hacen una aparición estelar, y en su secuela *La muerte del soplón* (1978), sobre un corrido también de Paulino Vargas hecho para la ocasión, tienen un papel protagonista, aún siendo el contenido más delicado que en la historia amorosa de Camelia. Mas estos casos excepcionales datan de los años setenta, pasando en los ochenta a las películas de tema migratorio, y, cuando vuelven a protagonizar filmes basados en (narco)corridos en los noventa, como *La camioneta gris* (1990) o *Los tres gallos* (1991) –éste asimismo de Paulino Vargas–, los argumentos están convenientemente edulcorados, y hasta transformados por completo con vistas a la difusión masiva.

<sup>185</sup> Como, a diferencia de Los Tigres, los demás intérpretes mencionados aquí que intervienen en películas son asimismo autores, la breve reseña filmográfica se remite a sus capítulos respectivos de análisis y comentario textuales.

<sup>186</sup> Salvando las distancias de prestigio comercial, la diferencia entre estas películas y las de la edad dorada protagonizadas por Antonio Aguilar o *El Piporro* es la misma que la que se da entre los *westerns* y clásicos de acción hollywoodienses de los cincuenta y sesenta, y aún de los setenta, y los productos creados en torno a estrellas como Sylvester Stallone o Chuck Norris, tan absolutamente prescindibles para la Historia del cine como puedan serlo *La banda del carro rojo* o *Contrabando y traición*.

son en su mayoría de bajo presupuesto y realizadas en vídeo, de lo cual resultan además una promoción y distribución que nada tienen que ver con las de la industria cinematográfica de masas. Tal vez por ello –y, desde luego, por la fama y poder mediático de artistas como Los Tigres, Los Alegres o Vargas–, mientras que los censores no se ocuparon de las primeras en sus envites iniciales, limitándose a silenciar el corrido en la radio, en la ofensiva de 2010, cuando se decide situar a los productores y productos –discos– y a los mismos intérpretes en el punto de mira, se incluyen asimismo los filmes, como se recordará, con el argumento de que son un medio de comunicación de los traficantes, algo rigurosamente falso no sólo en el caso de las películas comerciales de amplia difusión, sino en el de las marginales: de los autores mencionados, sin ir más lejos, las películas basadas en corridos de F. Quintero, todos sin excepción facticios y comerciales que tratan el asunto del narcotráfico de manera sensacionalista, y cinematográfica, en modo alguno pueden entenderse instigadas por las bandas de traficantes; y otro tanto debe decirse de aquellas donde participa J. Garza, *westerns* o filmes de acción rural donde el conflicto armado y la figura del valiente son lo esencial, y el narcotráfico, si es que se menciona, constituye un mero referente realista y de actualidad con fines comerciales, y no proselitistas de la delincuencia organizada. En todo caso, el aspecto más relevante de estas producciones es su formato de vídeo, que obviamente propicia la independencia y marginalidad por el abaratamiento de costes que supone, y al mismo tiempo, a semejanza del disco a partir de los setenta, favorece el consumo privado y asequible, compensando así su casi nula distribución comercial en salas, y en menor medida en televisión.

De otra parte, la importancia del vídeo no se limita a sus características materiales y vías de distribución alternativas para largometrajes de ficción, sino que con el formato nace también el cortometraje musical o *videoclip*, que constituye otro modo de divulgación del género, de hecho más eficaz que el cine, por cuanto las películas basadas en corridos desarrollan su contenido largamente, como es lógico, y, aun cuando el tema se cante en su integridad, junto con otros relacionados y a menudo compuestos *ad hoc*, la recepción del

corrido pierde intensidad por su inserción en una más compleja trama<sup>187</sup>; en cambio, huelga decir que los vídeos musicales consisten en la filmación de una interpretación de la pieza, o en una narración visual que acompaña a la música, y no al revés, o en una mezcla de ambas opciones, concentrándose pues el producto en el corrido en sí<sup>188</sup>. También en el sector del *videoclip* se da, por lo demás, el contraste entre lo comercial y lo marginal: en sus inicios, se distribuía tan sólo por televisión, y casi siempre en los canales musicales especializados surgidos en los ochenta según el modelo de la MTV, que son un medio comercial de masas sin apenas espacio para las creaciones ajenas al mercado dominante; sin embargo, Internet se ha convertido en el nuevo siglo en el medio principal de difusión del vídeo musical, al extremo de que el formato es hoy el más consumido, por la práctica gratuidad de acceso y el desarrollo de dispositivos móviles cada vez más pequeños y asequibles<sup>189</sup>, a lo cual se suma lo democrático de la Red, donde se ofrecen vídeos de toda clase de corridos, famosos y desconocidos, comerciales y subversivos.

### 1.2.5.3. Internet

Lo ya apuntado sobre Internet y sus bien conocidas coordenadas hacen innecesario extenderse acerca de este medio más allá de una recapitulación mínima reiterativa, en la que cabe subrayar la multiplicidad de formatos que difunde, desde los prevalentes *videoclips* y demás modalidades audiovisuales (largometrajes de ficción donde está presente el corrido de un modo u otro y conciertos grabados) hasta los registros discográficos (pudiendo consumirse los álbumes completos o pistas escogidas, y comprarse a distancia el disco), pasando por la emisión radiofónica, así como su potencial de refolclorización semiótica: en cuanto al emisor, porque el volcado de contenidos tiene un coste mínimo y los filtros y censuras son escasos, de modo que el potente

---

<sup>187</sup> Es por ello que de las películas donde la música tiene especial relieve se publica la banda sonora en disco, y también, p. e., que Los Tigres tienen dos álbumes recopilatorios de los temas que han interpretado en películas (*De película* [1991] y *Contrabando, traición y robo* [2000]), pues algunos han aparecido sólo en éstas, siendo su difusión muy limitada.

<sup>188</sup> Otro formato de vídeo es la grabación de conciertos, que es técnicamente un largometraje documental y se difunde, además de por las vías del videoclip, por la venta del producto en sí en establecimientos comerciales, como cualquier largometraje.

<sup>189</sup> También dentro de la Red es el más consumido, pues quien busca una pieza musical en Internet lo hace casi siempre a través de sitios *web* de vídeos, como el célebre Youtube, y la consume así en formato audiovisual.

motor de divulgación está abierto a un número creciente de personas ajenas al poder que exhiben los tipos y temas corrideros más populares, novedosos y contestatarios; y del lado de la recepción, porque la dinámica comunitaria de la Red y su escala masiva cristalizan en la profecía cumplida de la *aldea global* de McLuhan, i. e., en la *retribalización* comunicativa de la era digital. Burgos ilustra los detalles de este retorno a la comunidad de trazas folclóricas en el ámbito de Internet de la mano de Brown y Sellen [2012: 184-5]:

Brown y Sellen señalan que las prácticas musicales actuales son similares a las formas tradicionales de compartir música. Se adecuan en relación a nuestras prácticas cotidianas y al uso de tecnologías de la época. [...] los soportes tecnológicos permiten almacenar gran cantidad de música, escucharla sin interrupciones comerciales, compartirla en el momento, copiarla de un soporte tecnológico a otro. [...] es necesario matizar sobre la valoración de los juicios inherentes a estas prácticas musicales. Mientras que unos hablan de “música pirata”, en términos de robo, hurto y abuso, otros hablan de “compartir música”, un sentido de comunidad y reciprocidad.

Al margen de la difusión del corrido en sí, y de su promoción, Internet constituye una fuente de información sobre el género que debe empero tomarse con cautela si se busca un conocimiento riguroso, pues la confusión con otros géneros está a la orden del día, la atribución de la autoría al intérprete es invariable, las letras se transcriben mal a menudo, y las páginas sobre los corrideros e intérpretes, incluso las oficiales, presentan los datos de manera asistemática y en muchas ocasiones contradictoria, no siendo fiables para despejar dudas concretas<sup>190</sup>. Ahora bien, el fabuloso poder de los buscadores y la infinita capacidad de almacenaje hacen de este medio la herramienta más veloz y eficaz para acceder a la más vasta información bibliográfica y a textos especializados solventes para un conocimiento cabal del género, ya sean académicos, periodísticos o institucionales.

---

<sup>190</sup> La cuestión de la atribución de autoría es francamente asombrosa, pudiéndose encontrar, p. e., la “letra de ‘Rosita Alviréz’ de Jenni Rivera”, o la asignación de romances-corrido al intérprete de turno. La transcripción defectuosa de las letras obedece en buena medida a que quienes las vuelcan suelen ser jóvenes chicanos de segunda y tercera generación, que escriben con faltas de ortografía y exhiben un *spanglish* con más de inglés que de español, y no llegan a entender del todo lo que se dice en los corridos. La entrada “corrido mexicano” de la Wikipedia es, a diferencia de lo que sucede con otros conceptos, pésima, marcada con la etiqueta de falta de referencias fiables y donde, entre los pocos *corridos* mencionados, están las canciones revolucionarias “La Adelita” o “La Valentina”. Hecho curioso es también que las entradas sobre autores, intérpretes, etc., suelen ser más completas en la versión inglesa de esta cómoda y titubeante enciclopedia popular digital.

#### 1.2.5.4. Actuaciones en directo

Las actuaciones en directo, entendidas como otro elemento del engranaje comercial de difusión del género, y no en el sentido técnico de categoría de transmisión oral, que es la mixta y por tanto distinta de la mediatizada propia del contexto productivo fonográfico aquí examinado, revisten, hoy como ayer, una importancia capital en la existencia del corrido. De acuerdo con Burgos [2012: 193-204], cabe distinguir tres tipos: las que tienen lugar en fiestas privadas; las públicas en “ferias y bailes”; y los conciertos integrados en el circuito industrial y promocional de la música popular.

Las actuaciones privadas se remontan a la Antigüedad, siendo conocida, en nuestro mundo occidental, la presencia de músicos en las residencias de gobernantes y familias acaudaladas en el orbe grecolatino y de juglares en las cortes medievales, y no precisarían mayor detenimiento de no ser porque, como se vio a propósito de la censura, el hecho de que los contratantes de conjuntos norteños sean con frecuencia narcotraficantes ha propiciado que los censores propaguen la idea de que los músicos pertenecen a las bandas delictivas, o están a su servicio de modo permanente. La falacia no merece más consideración que el desmentido hecho páginas atrás, mas sí conviene recordar que, al desmentirla, se citaba a un productor que refería el contexto de estas fiestas privadas a través de la experiencia de su padre músico, de lo cual se infería no sólo que los intérpretes norteños son ajenos a las bandas de traficantes, sino que su relación laboral con los contratantes, sean narcos o no –basta con que tengan dinero–, se caracteriza por la explotación y una lógica de sumisión propia del feudalismo. Es precisamente esta lógica, y la cultura de las armas y la violencia, lo que hace peligrosas para los músicos estas actuaciones, como refiere a Burgos en entrevista un joven intérprete sinaloense obligado a conducirse con prudencia y no relacionarse con los invitados más allá de la estricta actuación [2012: 195]:

A mí algo que me da miedo cuando estamos tocando, bueno, no miedo sino que... un poco de que se vaya a entrapar alguien, porque ya ves que las drogas te ponen loco, hay gente que el alcohol y las drogas los pone violentos [...] Uno como músico es empleado, cualquiera de los que están en la fiesta le puede decir cosas y maltratar. Hay veces que uno toca en fiestas donde hay personas que traen pistola [...] Y uno pues serio. Nos



sentamos cuando el descanso, y otra vez. Ni sacamos plática ni nos ponemos a zorrear con las morras.

Por supuesto, la violencia puede generarse, además de por un mero estado de embriaguez sin mediar razón alguna, por el contenido o el tema del corrido interpretado, lo cual puede ser la causa del asesinato de los pocos cantantes de narcocorridos muertos durante o tras una actuación –privada o pública–, incluido el de *Chalino*, pero no es directamente achacable, debe insistirse, a la acción corporativa de un grupo de traficantes en el marco de una ley del silencio, sino a la venganza armada ante una *ofensa* que está a la orden del día. Otros dos intérpretes (todos optan por el anonimato) refieren a Burgos su conducta prudente respecto a los contenidos y temas cantados [Ibíd.: 194]:

Uno, como músico, nomás va y toca. Nomás va y hace su trabajo, pues. No, no se pone a investigar. Pero yo necesito que otra persona de la fiesta, o el de la fiesta, me diga: “Ey, tócame este corrido”. Porque si a mí me paran el corrido y me dicen, “a ver, ¿quién te lo pidió?”, yo le voy a decir quién me lo pidió, y con él se va a arreglar, pues. Ya no es problema de los músicos. En cambio, si yo toco el corrido y nadie me lo pidió, pues el de la fiesta ahí la va a agarrar contra mí.

Hay otros corridos que la gente dice “no, ese no”, simplemente porque no les gusta, o porque la persona no le cae, y dicen: “No, de ese bato no me toques ni uno, y de fulanito tampoco”. Es más, a veces nosotros, yo siempre le pregunto cuando llego con el cliente que si son cinco horas, o algo: “¿Qué canciones le gustan? ¿De qué personas? Ya ve cómo está el asunto”. Y el cliente te dice: “No, no, tú tócame lo que le pida mi gente”. Y ya uno, si se ve así obligado en las circunstancias a tocarlo, pues que lo cante otro. Simplemente no lo canta uno, pues, por precaución, pues, porque uno vive aquí, pues, y ya sabe cómo está el asunto.

Cuestión distinta es la contratación de músicos consagrados, en cuyo caso la relación es de respeto mutuo, como sucede en el maridaje de los artistas con el poder, pues, aunque éste pague y mande en principio, aquéllos poseen un valor intangible que los sitúa por encima del mero empleado. El gran Paulino Vargas ilustra la diferencia, con su graciosa exageración fanfarrona, cuando refiere en nuestra entrevista su experiencia actuando en fiestas privadas de los capos clásicos de los setenta y ochenta:

Porque a mí, los que haya hecho yo corridos que, supuestamente, podrían estar ofendidos... Pues yo no sabía quiénes eran, ¡y se los cantaba a ellos mismos! Decían “Oiga, ¿y cómo le hizo?” Dije: “Mire, yo vengo aquí a tocar como músico. Si no tiene dinero *pa* pagarme, le fío, pero a ningún hijo de la chingada le contesto preguntas, llámese Caro Quintero o Ernesto Fonseca.

Si no quiere, pues ya me voy a la chingada”. Y luego, pues ya no preguntaron. [...] Entonces, me gané el respeto de unos y otros. Y ya, como se murieron aquéllos, pues ya no fui a las fiestas, pero, cuando hay algo, este... interesante, voy.

Otra clase de actuación en directo la sitúa Burgos en ferias y bailes, y es debida a contrataciones de “estaciones o programas de radio, empresas o instituciones gubernamentales” para “la inauguración, la clausura o el festejo de algún evento importante” [2012: 195-6]. Esta clase, entendida como actuación pública frente al típico concierto del circuito industrial y la actuación privada, debería abarcar otros supuestos, más relevantes por su frecuencia e impacto sociocultural, como los bailes o conciertos en las plazas y calles de los pueblos, en ocasiones coincidentes con festividades y contratados por la municipalidad, pero no siempre, y las actuaciones en cantinas y salas, donde no se ofrece un concierto en el sentido de convocatoria publicitada y cobro de entrada para ver a un grupo en concreto, mas la presencia de uno cualquiera es inexcusable, siendo de hecho, en términos cuantitativos, la principal forma de transmisión en directo del género.

Dentro de tan amplia categoría cabe pues distinguir dos tipos, obviamente coincidentes con la dicotomía entre la cultura dominante comercial (y política) y la popular marginal que se produce asimismo en los ámbitos discográfico, radiofónico y audiovisual. Así, mientras que en los conciertos de promoción comercial o política la relación entre intérpretes y audiencia no está marcada por el temor y la sumisión de los primeros, dándose una mayor interacción con el público, al que los músicos apelan “haciendo concursos, mandando saludos, dedicando canciones”, aplicándose al tiempo a “promocionar sus nuevas canciones, regalar discos o souvenirs” [Burgos, 2012: 196]<sup>191</sup>, ya se vio en la anécdota de Miguel Luna *El Gorrión* de un baile en un rancho que el ambiente de violencia es una constante en los conciertos del México rural, máxime si se cantan corridos sobre personajes y hechos locales recientes, como es tradición en el género, y que los músicos se encuentran en situación

---

<sup>191</sup> Obviamente, a la ausencia de violencia y la relación de igual a igual se suma la corrección política de estos actos, de manera que, “por lo regular, en estas situaciones [los músicos] tienen prohibido tocar narcocorridos”, si bien “aprovechan para difundir e interpretar otra parte de su repertorio musical” [Burgos, *Ibíd.*], consistente sobre todo en canciones y otros géneros distintos del corrido, a excepción de alguno creado *ad hoc* para la ocasión o un clásico de tenor propagandista y no conflictivo de la región o la localidad en cuestión.

delicada y subordinada; y lo mismo sucede en las actuaciones de cantina, donde también abunda la petición o negativa de temas en tono amenazante, y los conjuntos suelen ser testigos de trifulcas y balaceras entre los clientes, cuando no víctimas más o menos fortuitas. La dinámica rige asimismo, claro está, en la tradicional interpretación de los músicos ambulantes en locales y espacios públicos, de difícil clasificación por cuanto constituye una actuación privada, i. e., dedicada a un cliente concreto que la solicita y paga, pero al mismo tiempo tiene lugar ante una audiencia más amplia en público, siendo más bien asimilable a la actuación en ferias y bailes que se aborda ahora. En todo caso, lo esencial a efectos de las condiciones de difusión del corrido en directo es que tanto en fiestas privadas como en actuaciones públicas, a excepción de las más institucionales y promocionales, existe una relación muy directa entre los músicos y el público en la que este último lleva la voz cantante a base de exigencias, que pueden, en determinadas circunstancias arraigadas en la visión machista y pendenciera del entretenimiento, derivar en amenazas, e incluso en agresiones.

Estas circunstancias semióticas dejan una fuerte impronta en el tipo de actuación en directo más relevante para la descripción del contexto industrial contemporáneo, los conciertos en recintos cerrados con cobro de entradas, que constituyen uno de los pilares de la promoción de todos los intérpretes, incluidas las grandes estrellas, y de la difusión de nuestro género. Al hablar del trabajo en directo de Los Tigres del Norte, se subrayaba ya la llamativa cercanía con el público de un grupo tan famoso y laureado<sup>192</sup>, la extenuante

---

<sup>192</sup> Aunque se aportó la descripción de Chew de un concierto del grupo, merece la pena citar aquí la más completa que hace Burgos, quien por cierto remite a los conciertos de jóvenes músicos sinaloenses a los que ha asistido, de modo que se hace patente el igual proceder de los intérpretes de corrido y música nortea, con independencia de su grado de popularidad: “El público pide canciones enviando un papel al vocalista del grupo, o bien grita el título de la canción que desea escuchar. En ocasiones, los elementos de seguridad del escenario se acercan al vocalista para indicarle al oído las peticiones que hace el público. También es común que los asistentes soliciten al vocalista que envíe saludos a otras personas y pidan que algunas canciones sean dedicadas. [...] Es común observar que los músicos beban frente al público, que compartan su bebida; también, que acepten invitaciones por parte del público, es decir, suben al escenario y los invitan a beber de su botella. Además, es común que el staff y los miembros de seguridad permitan y controlen que parte de la audiencia suba al escenario para tomarse fotos con el artista, abrazarlo, besarlo, mandar saludos o hacer peticiones directas. En ocasiones, invitan a varias personas a subir al escenario para que bailen. También, los músicos se aproximan al público ubicado en la primera fila para saludar y dejarse tomar fotos mientras cantan. Del público aceptan cualquier tipo de regalo. Los artistas también hacen regalos a los asistentes, entregan recuerdos del concierto, mientras

duración de los conciertos<sup>193</sup>, o la inclusión en sus giras de muchas pequeñas localidades rurales en la tradición del baile de pueblo. Si entonces todo ello se estimaba un signo de refofclorización del contexto productivo actual, aún dentro de la modalidad más comercial, a tenor de lo expuesto tal vez sea más preciso hablar de un mantenimiento de la tradición, la cual se remonta a los mariachis y cancioneros de todo el siglo XX y no decae en la época dorada de la industria del entretenimiento previa a la contemporánea estudiada. Esta tradicional concepción servil de los intérpretes, presente en toda clase de actuación en directo, persiste pues entre la audiencia masiva actual, según se desprende de la declaración de un joven y deslenguado consumidor de corridos [Burgos, 2012: 193]:

Me gusta la música, porque me gusta *pistear* [beber alcohol] con música en vivo. Me gusta tener la voz de mando ahí, pues, decir “tócame ésta y ésta” [...] O sea, me gusta escucharla en vivo, porque es en vivo. O sea, obviamente, podrá que se oiga más chilo [*guay*] en un CD donde hubo un estudio de grabación, y un cabrón moviéndole a los agudos y la chingada. Pero en vivo es otro rollo, pues. Ya en vivo, este, pues, en vivo están los comentarios de saludos y así. Y la canción que se me antoje es la que voy a poner, la que van a cantar [...] Tú le puedes pedir canciones al grupo que cantan otros artistas, que te las pueden interpretar con norteño.

Y lo mismo vale para los intérpretes, ya que, evidentemente, conjuntos de tamaña fama como Los Tigres o Los Tucanes no obtienen grandes beneficios con los conciertos en pequeños recintos y localidades retiradas, bien podrían cobrar lo mismo cantando la mitad del tiempo que acostumbran, como en cualquier concierto de música pop-rock, y a nadie le parecería indignante que se protegieran de la audiencia masiva manteniendo cierta distancia en lugar de exponerse a ella, dada su popularidad. Si hasta las estrellas se empeñan en establecer una relación estrecha con la audiencia y llegar a todo el público posible, debe colegirse que su prestigio como referentes de la música popular y tradicional mexicana depende en grado considerable de la comunión que

---

cantan lanzan discos, pósters y souvenirs. En todo momento los artistas muestran interés por su público, se preocupan por atenderlo y animarlo” [2012: 201, 203].

<sup>193</sup> Si Chew indicaba que el concierto de Los Tigres al que había asistido duró tres horas (las mismas que el que presencié en Madrid), Wald refiere que el de Los Tucanes al que asistió en Culiacán duró hasta cuatro [2001: 118], tiempos que no son excepcionales sino comunes entre los conjuntos norteños. Nótese que en la última cita de un músico sinaloense acerca de las fiestas privadas se calcula la duración media en cinco horas, lo cual viene a confirmar que todos los tipos de actuación están marcados por la concepción juglaresca y feudal del músico como siervo del cliente, aunque los términos psicosociológicos hayan cambiado.

desarrollen con sus seguidores, una de cuyas claves está en mostrarse parte del pueblo al que dirigen su canto.

Mas a pesar de la singular intensidad de la entrega de los músicos en el universo norteño y corridero, no conviene olvidar que toda interpretación en directo es, por naturaleza, más intensa que cualquier forma de transmisión oral mediatizada, porque la presencia simultánea de emisores y receptores genera, si no un entorno de oralidad primaria por estar el texto registrado de manera más o menos fija –y también en términos de autoría–, al menos una sensación de comunidad con sabor tradicional; como indica Burgos partiendo de otros autores, “los fans no sólo van a ver o escuchar a un artista, sino que se trata de compartir un mismo espacio”, y “los asistentes a un concierto no son audiencias pasivas que se limitan a ver, escuchar y recibir una producción artística”, sino “un público activo y participativo” [2012: 199]. Una vez más, se trata pues de una cuestión de grado antes que de esencias, ya que en la música *pop* también se fomenta la idea de pertenencia a una comunidad, según advertía Frith, y los artistas hacen ver que se deben a su público; simplemente, no llevan la entrega tan lejos, acaso porque su imagen mítica nace ya en la lógica estelar de la industria musical de masas, mientras que los intérpretes del corrido, si bien insertos también plenamente en dicha lógica comercial, deben mostrarse enérgica y genuinamente populares para cundir en el gusto de un público erigido en comunidad, que ejerce a su modo, en el contexto industrial contemporáneo, cierta *censura preventiva* de función folclórica tal y como la definieran Bogatyrev y Jakobson.

## 2. HACIA LOS TEXTOS

### 2.1. Los autores

El estudio de los autores resulta un tanto delicado a efectos expositivos. En primer lugar, se han aludido ya abundantemente en el capítulo anterior, por cuanto, siendo la mayoría también intérpretes, encarnan con frecuencia el elemento del emisor en el examen del contexto semiótico. Sin embargo, la creación de los corridos no cabe en rigor considerarla un aspecto ubicado ‘en torno a los textos’, sino tal vez *detrás* de los mismos, o más bien *dentro* de ellos, al ser la fuente que los nutre y les confiere existencia; no en vano la selección de los corridos analizados se articula a partir de los compositores, opción sustentada además en el interés que reviste el hecho del relativo mantenimiento de una tradición de raíces folclóricas, cuyos hallazgos y su incorporación al canon carecen de atribución individual, en un contexto del todo comercial donde la creatividad personal constituye uno de los principales valores, tanto de prestigio simbólico como de potencial de ventas, conforme a la explotación del mito del creador individual y singular en la industria de la música popular que se apuntaba con Frith. Mas esto conlleva, de un lado, que los autores se aborden asimismo en el apartado de ‘selección’ del epígrafe siguiente dedicado a las características y proceso de constitución del *corpus*, y de otro y sobre todo, que el análisis de sus muestras venga precedido y fundamentado en el escrutinio de su obra. Por tanto, aquí se exponen sólo ciertas generalidades y rasgos transversales de los corridistas, acometiéndose luego su individualización y las razones de su selección, y dejándose para el capítulo analítico su conocimiento en profundidad como base para el examen de los –sus– textos.

Un primer rasgo común significativo es el origen humilde y la consiguiente escasez, cuando no la completa ausencia en forma de analfabetismo hasta bien entrada la edad adulta, de formación letrada de los autores, hecho que los sitúa en las antípodas de los *ingenios* artífices de la hoja suelta, y a ellos mismos y a sus textos en el pueblo al que apelan pero no pertenecen las plumas vulgares, al margen de la inserción de los creadores actuales en la estructura industrial de la música popular de masas. Este es, huelga insistir,

uno de los factores capitales del proceso de refofclorización observado en el tiempo contemporáneo, si bien, según se advertía al examinar el contexto semiótico en la primera parte, su origen está en el registro fonográfico como forma de creación –o más bien de fijación– del corrido desde los años veinte, para la cual no se precisan conocimientos literarios, y que propicia el acceso a la difusión y al mercado de autores iletrados sin cabida en el circuito de distribución de pliegos sueltos, así como una cierta recuperación del modelo expresivo tradicional, al menos en los planos métrico y sintáctico, es decir, en los ámbitos más vinculados a la concepción oral y musical de los textos.

El carácter humilde y popular incide igualmente, como se veía en el caso de las actuaciones en directo, en la franca cercanía de los compositores, que, más allá del terreno de la interpretación musical, tuve ocasión de comprobar en las entrevistas realizadas para este trabajo: de los ocho entrevistados, cuatro me recibieron en su propia casa, y todos sin excepción me convidaron a almorzar y me colmaron de atenciones; si bien es cierto que la hospitalidad es un don general de los mexicanos, no lo es menos que la visita de un investigador universitario, a diferencia, p. e., de las de periodistas, cineastas o escritores, no les reporta beneficios a efectos de publicidad y reputación; es más, algunos ni siquiera precisaban de promoción, en especial P. Vargas y T. Bello, afamados letristas de Los Tigres del Norte y verdaderas estrellas y referentes de la cultura popular del México finisecular que, a pesar de ello, se mostraron muy accesibles, casi íntimos<sup>194</sup>. Además de en la bonhomía, el genuino talante popular de estos corridistas se constata en el hecho de que se sintieran halagados y agradecidos por el interés de un español procedente del lejano mundo académico, de la *alta cultura*, lo cual puede leerse en clave de humildad o, con perspectiva semiótica, como reflejo de una conciencia de herederos y transmisores de una tradición que se sabe marginal, y en la que las aportaciones individuales se diluyen en el magma del acervo comunitario. De otro lado, en su discurso durante las entrevistas pude apreciar el arraigo

---

<sup>194</sup> Los casos de los ya septuagenarios Paulino Vargas y Julián Garza son particularmente conmovedores: el primero me atendió tras una operación reciente por un cáncer en las cuerdas vocales que le impedía casi hablar, a pesar de lo cual lo hizo largo y tendido con suma afabilidad, e incluso cantó fragmentos de sus corridos; Garza me recibió el mismo día en que se celebraba el funeral por su esposa, lo que no le impidió acogerme calurosamente en su casa, ni que nos desplazásemos después con el profesor G. Berrones a casa del también compositor Luis Elizalde para seguir conversando sobre el corrido.

de la retórica oral, pues todos reproducían parlamentos en estilo directo, se valían de refranes, fórmulas y frases hechas, construían el discurso a base de repeticiones y contrastes, y la mayoría entonaba sus corridos al hilo de alguna observación sobre su obra, algunos de ellos acompañados incluso de su acordeón, todo lo cual puede comprobarse y disfrutarse en la transcripción de las entrevistas en los anexos.

Como se decía, y a pesar de la preponderancia de la letra en el corrido, el reducido bagaje letrado de los autores confiere a la faceta musical cierta importancia, como también lo hace el contexto industrial, ya que, salvo en el raro caso de los letristas consagrados que escriben para los intérpretes más célebres<sup>195</sup>, difícilmente puede un corridero vivir de los derechos de autor de sus textos. Aún así, el factor representativo de la oralidad resulta más determinante que el comercial, de modo que, a excepción de los escritores de hoja suelta, los corridistas han difundido su obra interpretándola primero ellos mismos, pues en el entorno popular ni se plantea escribir un texto para que otro le ponga música, sino que la composición del corrido se concibe como un todo, lo cual no impide que quienes se pronunciaron al respecto en las entrevistas reconozcan cierta prelación de la música o la letra conforme a su técnica compositiva; así, Julián Garza afirma que “mis temas, escribo primero los versos; luego agarro la guitarra y empiezo a tratar de, a poner la melodía”, y en el mismo sentido se posiciona Pepe Cabrera, pues, aunque concede que “de los dos modos se hace, de los dos modos”, dice que “yo, primero, hago la letra, y después pongo la tonada”; en cambio, aún teniendo la simultaneidad por principio general, los corrideros de mayor virtuosismo musical privilegian esta faceta, como Nacho Hernandez (“Hago, hago al mismo tiempo, es muy importante, es muy importante hacerlo al mismo tiempo, porque cuando haces un corrido con la tonada ya en la mente, mucho más fácil, mucho más rápido, te queda. Del otro modo, compones la letra y después le haces la tonada, pues también, pero es mejor empezar la tonadita”) y Juan Villarreal (“todo va *conjugao* [...] Yo comienzo la letra y

---

<sup>195</sup> Es el caso de Teodoro Bello, cuyas letras han cantado, además de Los Tigres, casi todos los grandes intérpretes actuales, si bien ya vimos que el conjunto conoció su obra a través de una grabación en cinta, y también que *Chalino* Sánchez hubo de pasar a interpretar sus propios textos para entregarlos ya en formato musical a sus clientes.



comienzo a hacer la tonada, comienzo con el acordeón, comienzo a grabar así como se grababa”), mientras que T. Bello, quien menos se ha prodigado en la interpretación entre los estudiados, si asegura que “hago todo junto, hago letra y música a la vez; cojo la guitarra, empiezo a tocar algunas notas, y sobre de eso voy escribiendo la letra. O sea, agarro la tonada, como se dice acá, y empiezo a escribir la letra, y ya sigo la idea”, deja clara su prioridad cuando habla del efecto buscado: “que lleve una secuencia, una secuencia donde el oyente, o sea, el público, se vaya sintiendo atractivo por el enlace, el enlace de los versos, que le vaya exponiendo un sentido fuerte, [...] con una letra consistente, de valor, si así fue, con una letra muy fuerte de la tragedia como está pasando, para que la gente se sienta llamada”<sup>196</sup>.

Tales matices permiten además llamar la atención sobre las diferencias de calidad interpretativa; a propósito del compositor y productor Pedro Rivera, ya se apuntó que tanto él como sus hijos, al menos en sus principios, se desempeñaban pésimamente en lo musical, y también que el característico sonido sinaloense forjado por *Pepe* Cabrera y *Chalino* Sánchez no alcanzaba los estándares cualitativos marcados por la industria, sustentándose su éxito por completo en el contenido; en el otro extremo del espectro, tres de los principales autores contemplados (Paulino Vargas, Juan Villarreal y *Nacho* Hernández), con independencia de la aceptación de sus textos en tanto que poemas, se consideran con toda justicia músicos de primera línea por su excelencia con el acordeón. Dicho de otro modo, en la dimensión musical cabe distinguir la vertiente interpretativa vocal, casi una constante obligada para los corridistas por las circunstancias de composición y difusión primera señaladas, de la instrumental, cuya calidad no es imprescindible para el éxito de un corrido por la primacía de la letra pero que, tratándose al fin y al cabo de una pieza musical, es asimismo valorada por el público.

En fin, en este ámbito interesa asimismo examinar si los corridistas provienen de familias de músicos, tradición de continuidad de un oficio que sería de esperar en un contexto productivo popular con trazas folclóricas; sin embargo, de entre los diez compositores estudiados con detenimiento, sólo

---

<sup>196</sup> Recuérdese que, por ubicarse las entrevistas en los anexos y haber así desconocido su número de página exacto

tres tienen antecedentes familiares, en diversas calidades: Mario Quintero, de Los Tucanes de Tijuana, es, como vimos, el único que no sólo bebe de una tradición familiar de intérpretes sino que, a diferencia del carácter aficionado o semiprofesional típico del entorno popular rural, sus tíos y mentores son Los Incomparables de Tijuana, conjunto del todo profesional y comercial de considerable reconocimiento en el mercado de la música nortea en México y EE.UU.; Paulino Vargas, prestigioso músico con Los Broncos de Reynosa antes de convertirse en un no menos prestigioso compositor de corridos, afirma que su padre era un excelente acordeonista –aficionado–, quien, no obstante, debido a una relación distante y su muerte prematura, nunca le enseñó a tocar ni lo ayudó a introducirse en el oficio musical, debiendo así considerarse autodidacta; sólo Nacho Hernández, por tanto, se inició siendo un niño con su padre en actuaciones en ranchos y pueblos, de modo pues profesional aunque ajeno a la industria discográfica, en un contexto musical auténticamente popular, según refiere en entrevista con Wald [web]:

Yo empecé muy chamaquito a los 7 años, allá en mi rancho, el rancho de San Francisco, sindicatura de Las Tapias, municipio de Culiacán, Sinaloa, yo empecé con mi papá a tocar en el rancho, íbamos a hacer bailes en los ranchos [...] y me acuerdo, apenas me quedaba dormido a medio baile, mi papá todo el tiempo muy bueno conmigo, “espérense tantito, ahorita despierta y seguimos tocando”, él nunca me forzaba.

Otra cuestión transversal a tener en cuenta es la procedencia, de la que interesan dos aspectos: si se trata de compositores chicanos, no en cuanto al nacimiento en EE.UU., claro está, lo que sólo se da en un caso por motivos generacionales, sino en el sentido de si han hecho toda o gran parte de su carrera al *otro lado*; y el origen estatal en México. De los 6 autores clave estudiados, 2 serían chicanos (*Chalino* y Francisco Quintero), 2 de carrera sólo mexicana (P. Vargas y T. Bello), y 2 de trayectoria mixta (Mario Quintero y J. Garza), prevaleciendo en el primero el lado estadounidense a pesar de haber pasado años en Tijuana con Los Tucanes ya constituidos y publicando discos en México, como se dijo, y en el segundo el mexicano, si bien, a pesar de su imagen tradicional y rural, afirma en nuestra entrevista (p. XX):

Yo trabajo más allá que aquí, yo trabajo más allá que aquí durante el año. A nosotros nos dan una visa [visado] por un año, hasta te puedo decir que pasamos ocho meses allá y cuatro aquí. Si andamos cerca, pues vamos y

regresamos, porque Dallas, Houston, Fort Worth... Pero cada vez que nos mandan a Atlanta, a Florida, a Los Ángeles, ya tenemos que quedarnos, pues no sé, a veces hasta quince días; ésa es la bronca, pero ése es el trabajo.

Ampliando la lista a los 16 compositores de los que al menos se analiza un corrido y se reseña más o menos brevemente su obra, encontramos que 7 han comenzado y hecho toda su carrera en EE.UU.<sup>197</sup>, 6 empezaron en México pero han vivido a caballo entre ambos países, casi todos con predominio del lado gringo en la actividad profesional, y únicamente 3 han transitado poco por tierras estadounidenses, aunque, siendo dos de ellos Vargas y Bello, los compositores *consentidos* de Los Tigres del Norte, deben sin duda su éxito al renacimiento corridero eminentemente chicano.

En cuanto al origen estatal en México, de los 6 principales, 2 provienen de Sinaloa (*Chalino* y M. Quintero), 2 del vecino Durango (Vargas y F. Quintero), 1 de Nuevo León (Garza) y 1 del Estado de México (Bello); de los 16, hasta 5 son sinaloenses, 3 de Tamaulipas, 2 de Durango y, aparte de los señalados de N. León y México, 4 estados cuentan con 1 corridero: Jalisco, Sonora, la Baja California Norte –Tijuana– y, Estado pero ya no mexicano, la California estadounidense. Aplicando ahora la dicotomía noroeste-noreste, es patente que la región cuna de la música norteña aporta hoy día menos talentos al género, pues del noreste en su conjunto proceden 4 autores estudiados, uno menos que sólo de Sinaloa, mientras que del eje centro-noroeste son los otros 12, u 11 si se quiere excluir, en rigor geográfico, el Estado de México<sup>198</sup>.

Un último elemento de interés es la composición de corridos por encargo, otro rasgo de refolclorización de los autores que experimenta no obstante la necesaria inserción en el mercado de la música popular, y suscita el obligado debate sobre los vínculos entre corrideros y traficantes en el contexto del narcocorrido. H. Simonett, primera y principal estudiosa del fenómeno en la actualidad, describe su mecánica [2004: 189]:

---

<sup>197</sup> Todos menos uno, que vive en Phoenix, Arizona (Jesse Armenta), en California.

<sup>198</sup> Si estrictamente, en efecto, el Estado de México está al oeste-suroeste del D.F., no siendo norteño, el pueblo donde nació Bello se ubica ya cerca del corridero estado de Michoacán, base del pilar que asciende por Jalisco, Sinaloa y Durango, y Baja California Norte o Sonora. Por lo demás, Bello pasó ya su infancia y juventud en las calles del D.F., lo que lo convierte en el único corridista urbano, y explica tal vez que sea el menos musical y el más letrista del elenco estudiado.

Los corridos privados se componen, por lo común, a pedido de un individuo que [...] quiere “inmortalizarse” y/o a la persona [a la] que se dedica la balada. El compositor y el cliente se componen entre sí, tienen amigos mutuos o frecuentan los mismos lugares. El cliente, por lo general, le proporciona al compositor una lista de datos biográficos que quiere que sean mencionados: los nombres de sus amigos, lugares, su último carro modelo y arma favorita, detalles de sus proezas, etcétera. El compositor se acomoda a los deseos de su cliente. [...] El cliente que adquiere uno le paga al compositor del corrido, a los músicos durante la sesión de grabación y al estudio de grabación por la producción de la cinta maestra.<sup>199</sup>

Descripción semejante desde la experiencia propia aportan varios de los autores entrevistados por Wald, p. e. J. Alfredo Saucedo, letrista y productor de algunos corridos de *El As de la Sierra* y otros compositores sinaloenses [2001: 100]:

Me dan una lista donde viene el nombre de su rancho, cómo se ganan la vida –si es que quieren mencionar cómo se ganan la vida–, y cosas así. Dicen “ponle ahí que me gustan mucho las mujeres”, que ha tenido tres o cuatro mujeres, y esas cosas. Así que cojo la información más importante y, basándose en la lista, uno va y escribe los versos, y hecho.

Mas tales descripciones corresponden al corrido de encargo característico de la actualidad, el popularizado por *Chalino* Sánchez y el motor de la revolución sociocultural entre la juventud chicana finisecular de Los Ángeles espoleada por el corridista, sin duda el más llamativo por lo novedoso pero no el único tipo, porque, como señala la misma Simonett en otro pasaje definitorio, la motivación del encargo, además de al deseo de una persona viva de tener su propio corrido laudatorio, puede estar en el “de un pariente o amigo que quiere honrar y recordar a alguna persona fallecida” [2004: 187]. De hecho, el elegíaco es tradicionalmente el principal motivo de encargo de un corrido, y, en la obra del propio Sánchez, donde prima por completo el panegírico, las elegías a personajes no son mucho menos numerosas que los elogios en vida, siendo ambos en su mayoría objeto de encargo al compositor.

---

<sup>199</sup> Su texto fundacional sobre la cuestión es un artículo en inglés de 2001 donde la enmarca en el análisis del narcocorrido urbano surgido en Los Ángeles al calor de la figura de *Chalino* Sánchez, citado anteriormente y sobre el que se volverá en el estudio del mítico corridero. El artículo de 2004 que aquí se cita es una reelaboración sin apenas cambios de los pasajes del anterior dedicados específicamente al corrido de encargo y su contraste con el comercial al uso, que presenta además la ventaja de estar redactado en español, evitándonos así una traducción que ha hecho ya la propia autora.

La mayor tradicionalidad de la elegía, o al menos del panegírico de un personaje de rasgos heroicos épicos, i. e., del canto a un valiente, translucía en las declaraciones de compositores a propósito del encargo recogidas más arriba, en particular en las de Francisco Quintero, quien bromeaba acerca del fenómeno afirmando que pedía a quienes le solicitaban un corrido “mátate unos veinte”, y remata luego con una crítica a las piezas de encargo al estilo *Chalino*: “Yo no, corridos así a gente no le he hecho, porque digo, ¿de qué voy a hablar? Y muchos le hacen porque... ‘no’, dicen, ‘pues que él quería mucho a su familia’. ¿Pues quién no quiere a su familia? Que daba dinero a los pobres y que no se sabe rajar y que tiene muchas novias... Eso no es un corrido, pero bueno”. Sin embargo, esta concepción tradicional del género como relato de un conflicto con tintes épicos es la que viene superada por las nuevas formas y clases de corrido en el tiempo contemporáneo, que obedecen al proceso de refolclorización del género, es decir, a su posición marginal frente a la cultura dominante, cifrada en la persecución y censura al tema –y la cultura– del narcotráfico, de la que resultan piezas panegíricas a figuras prominentes de ese mundo en clave velada. Es por ello que en los elogios de *Chalino* y sus seguidores se describen los gustos y pasiones del homenajeado, su carácter y posición socioeconómica, sin mención del oficio, que suele ser el de traficante, aunque puede tratarse de alguien simplemente vinculado al medio delictivo al que pertenece también el autor. Es más, los elogios de encargo constituyen la contrapartida marginal de los comerciales autorretratos, por cierto transitados asimismo por Quintero<sup>200</sup>, donde se presenta a un personaje ficticio ofreciéndose los mismos datos de gustos, carácter y posesiones preciadas sin especificarse su actividad.

La diferencia entre estos dos tipos de corrido, que comparten la ausencia de conflicto violento y de explicitud, estriba en su distinto grado de intención – e inserción– comercial, y así en la diversidad de su contexto productivo y semiótico. Como se dijo, el modelo del autorretrato es fruto de la reacción a la censura del asunto del narcotráfico por parte de los intérpretes y autores más

---

<sup>200</sup> Que, además de frecuentar el autorretrato, ostenta la aportación original contemporánea de los llamados *corridos de amistad*, que refieren el encuentro y compadreo entre dos personajes, en ocasiones con explicitud del consumo de drogas pero sin que se indique tampoco su oficio, y donde, al igual que en los elogios *chalinianos*, lo distintivo es la ausencia de conflicto o acciones violentas típicas del héroe corridero.

comerciales; el elogio de encargo, en cambio, nace en un círculo privado sin pretensiones de trascenderlo comercialmente y llegar a un público masivo, apunta Simonett [2004: 187]. Estamos pues ante la dialéctica de aculturación y refolclorización que experimentan las variedades populares del género desde sus inicios, representando el tipo del autorretrato la adaptación a la cultura dominante comercial de masas, y el del panegírico encargado la vuelta a la función de refuerzo identitario de una comunidad marginada, la de los emigrantes en EE.UU. o la de los desfavorecidos de las zonas rurales en México, algunos de los cuales se dedican en efecto al narcotráfico, y la inmensa mayoría, aún siendo ajena a ese mundo, simpatiza o empatiza con él y con los corridos que lo representan simbólicamente, al entender que expresan su identidad y valores, así como la lucha de los de abajo por ascender en la escala social.

Simonett ve la manifestación de tal diferencia en el hecho de que el tipo de corrido que llama ‘comercial’ no aporte datos concretos de los personajes, sino generalidades destinadas a crear un estereotipo con el que se pueda identificar un público masivo [2004: 186]<sup>201</sup>, mientras que el corrido ‘privado’ o ‘por encargo’ alude a personajes y circunstancias reales; y en efecto, si en él se omite en ocasiones la actividad del protagonista, se debe a que el autor se dirige a la tradicional *audiencia informada*, a la que no es preciso aportar toda la información, sino codificar simbólicamente la ya conocida conforme a los valores de la comunidad específica que consume el corrido. Sin embargo, y precisamente por ello, no cabe asumir que la variedad comercial de masas forje estereotipos y la de encargo cante a héroes de carne y hueso, ya que la exposición reiterada de una serie de atributos del homenajeado, y de ciertos valores, supone igualmente la construcción de un estereotipo. La diferencia se hallaría así en la naturaleza de la audiencia, que integra una comunidad concreta y no una masa indistinta en el caso del corrido de encargo, y en la primigenia función social antes que comercial del texto.

Con todo, el contraste entre lo ‘comercial’ y lo ‘privado’ puede resultar engañoso, porque, como es manifiesto en los términos *encargo* y *cliente*, el

---

<sup>201</sup> Aunque la estudiosa no lo especifique en su tratamiento del corrido ‘comercial’, de los ejemplos de vaga generalidad aportados se colige que piensa en el autorretrato, pues todos proceden de este tipo de piezas: “mi nombre no se *los* digo”, “soy sinaloense”, etc.

corrido 'privado' nace de una transacción, y por tanto de un ánimo, comercial; de nuevo, la distinción hay que buscarla pues en los elementos semióticos del receptor y el contexto, y así matizar que el corrido 'comercial' de Simonett podría mejor llamarse comercial *de masas*, o *de mercado*, mientras que el circuito, también de raíz comercial, de la variedad de encargo es marginal, o, en la jerga de la industria cultural, *independiente* o *underground*. Mas, como sucede con estos productos en el dominio industrial, y en nuestro caso debido también a la coincidencia de valores y estereotipos, sin descartar la calidad literaria de *Chalino* y los primeros artífices de esta clase subgenérica, el corrido de encargo se ha introducido en el gran mercado, según constata asimismo Simonett: "A raíz del auge de los narcocorridos comerciales en los noventa, los corridos privados, a su vez, han sido descubiertos como una mercancía rentable por importantes compañías grabadoras" [2004: 180]. Por consiguiente, antes que del contraste entre lo comercial y lo privado, se trata de la oposición vulgar-popular con arreglo a la cual viene desenvolviéndose el género desde su temprana salida de un contexto productivo folclórico; de hecho, si el autorretrato supone una novedad en el proceso de adaptación del corrido al mercado musical y cultural de masas, el panegírico de encargo, sea elegíaco o elogioso, se inscribe en la larga tradición de los corridos populares que registran hechos o encomian a personajes locales<sup>202</sup>, en los que la crítica nacionalista, recuérdese, veía la prueba de la decadencia del género, a pesar de la mayor proximidad al modelo poético tradicional de estas piezas y un contenido propagandístico análogo al de las distribuidas a escala masiva en hojas sueltas, cabiendo pues concluir que lo que se reprocha a las populares locales es no ser semióticamente vulgares, es decir, no dirigirse a las masas ensalzando a los héroes nacionales y los valores patrios. Que el corrido de encargo encarna la continuidad del popular genuino dirigido a una audiencia local específica e informada se constata en el hecho de que los compositores que escriben hoy a petición lo hacen no sólo para los narcos o delincuentes, sino también para políticos, por ejemplo, siguiendo la denostada tradición de

---

<sup>202</sup> En la antología de la primera parte, "José Manuel Rodarte", sobre la carrera política de un alcalde, y "Trágica muerte de Crispín Aguilar", sobre un pistolero que siembra el terror en las organizaciones sindicales agrarias, constituyen ejemplos de corrido popular centrado en hechos y figuras locales, y, sobre todo el primero, bien podrían responder a un encargo.

la propaganda local en forma de corrido, como le detalla a Wald en entrevista el autor tamaulipeco Santiago *Chago* Iracheta [2001: 104-5]:

Aquí, en Matamoros, el corrido se usa mucho en política. Cuando hay una campaña política, como mucha gente ya me conoce, me dicen “oye, Chaguito, escríbeme un corrido para mi campaña”. Llegamos a un acuerdo económico, lo arreglamos, y así es como lo hacemos. Por ejemplo, a Homar Zamorano Ayala, que es el actual alcalde de Matamoros, le compuse un corrido para que lo utilizase en su campaña política, y funcionó, Homar Zamorano consiguió la alcaldía para el PRI. A otro señor, Rodríguez Salazar, del PAN, también le escribí un corrido para su campaña. [...] Baso mi escritura en la trayectoria que cada cual me ha resumido, si es del PRI, del PAN o de otro partido, y le doy a cada cual lo que quiere, para que el corrido le entusiasme. De eso se trata, de inspirar a la gente, ¿no? Es un anuncio: uno se compromete a grabar la letra y les lleva unas cinco o diez casetes, y ellos tienen varias furgonetas para la campaña y cada una lleva un equipo de sonido, y así lo promocionan.

En fin, si el mero registro de los hechos del narcotráfico por los corridistas, o su actuación para traficantes en fiestas privadas, han llevado a tenerlos ya por propagandistas, e incluso miembros, de las organizaciones delictivas, la composición por encargo de piezas elogiosas o elegíacas a personas más o menos vinculadas al *narco* o al hampa en general merecerían con mayor razón la censura del poder; mas dado que en las muestras prototípicas, sobre todo en los elogios *chalinianos*, no se explicita actividad delictiva alguna y ni siquiera está presente la violencia, salvo en la referencia a las armas del protagonista, y comoquiera que no están destinadas a trascender el círculo local de su audiencia comunitaria, las piezas de encargo no han suscitado el interés reprobatorio de las autoridades y los mandatarios de la industria hasta que, tras el fenómeno *Chalino*, han cobrado valor en el mercado masivo. Los autores, como en el caso de los autorretratos o de todo corrido con asunto de narcotráfico, se han defendido apelando a la estricta dimensión comercial del encargo, como expresa *El As de la Sierra* a Wald en entrevista [2001: 93-4]:

Esto de cantar es un oficio, como ser periodista, digamos. Si alguien me paga para hacer un corrido, se lo hago. ¿Por qué no? Para mí no es delito, porque es mi oficio. Así que, si un traficante viene y quiere que le componga un corrido, lo hago con mucho gusto. [...] Puedes escribirle un corrido a un albañil, a un periodista, a quien tú quieras. A cualquiera que me pida un corrido, yo se lo escribo; no tiene que haber matado a alguien ni ser narcotraficante.



Con todo, siendo obvio que muchos clientes son traficantes, el autor afirma que procura proteger su identidad usando apodos, si bien añade, al igual que apuntan otros autores, que algunos clientes insisten en que salga su nombre, y otros en lo contrario. En este sentido, cabe señalar que, precisamente por el éxito del panegírico de encargo en el mercado de masas, no faltan hoy día quienes, siendo por completo ajenos al narcotráfico, encargan corridos en los que protagonizan las proezas delictivas y violentas narradas en las piezas más comerciales. Wald refiere al propio As de la Sierra una anécdota que le contó el también autor J. Alfredo Saucedo [2001: 94]:

Un hombre de negocios de Los Mochis respetuoso de la Ley, propietario de una imprenta, mandó a un asistente a encargar un narcocorrido en el que se decía que él era un poderoso traficante y había librado una tremenda batalla en la que habían muerto todos sus subordinados (aportaba una lista de nombres) y sólo él había sobrevivido. La canción es hoy un éxito local, el nombre del impresor se ha hecho célebre, y dice José Alfredo: “Si yo les dijera que no es más que el propietario de una imprenta, nadie me creería”.<sup>203</sup>

Pero la relación entre autor y cliente es aquí meramente comercial, mientras que en los encargos de verdaderos forajidos a la transacción se superpone el sentido de pertenencia conjunta a una comunidad marginal, que constituye el factor clave de refolclorización en estos corridos; por ello, en los *auténticos*, o se omite el nombre del héroe, si se refieren hazañas delictivas, porque la audiencia informada sabe igualmente de quién se trata, o bien se difunde el nombre pero se omite la actividad y se pone el énfasis en rasgos personales y circunstanciales. En cualquier caso, este tipo de elogio representa una variedad de corrido genuinamente popular que, por su peculiar contexto semiótico y la calidad literaria tradicional de *Chalino* y otros autores pioneros, ha trascendido a la difusión más comercial y alcanzado así a las masas, constituyendo hoy una de las formas sobresalientes del corrido discográfico comercial.

---

<sup>203</sup> “A law-abiding businessman from Los Mochis, the owner of a printing shop, sent over an assistant to commission a narcocorrido saying that he was a powerful traficante [sic] and had fought a great battle in which all his employees died (he provided a list of names) and he was the only survivor. Now the song is a local hit, the printer’s name has become notorious, and José Alfredo says, “If I told them that he’s just the owner of a printing shop, nobody would believe me”.

## 2.2. *Corpus* textual

### 2.2.1. Acotación

Los principios empleados para constituir el *corpus* que se consignaban en la introducción general requieren aquí de alguna puntualización. En cuanto al límite cronológico, recuérdese que por *corrido contemporáneo* se entiende toda composición perteneciente al género creada entre 1970 y 2007. A pesar de la dificultad de fechar los textos con exactitud, al disponerse sólo del año de producción de los discos, la acostumbrada fijación temporal de lo relatado y, en su defecto, las referencias a la actualidad, permiten identificar la edad de los temas con relativa precisión, lo bastante para afirmar que no se ha incluido en el *corpus* ninguno anterior a 1970, con una sola excepción<sup>204</sup>. Por supuesto, en los álbumes recopilados se hallan muchos corridos antiguos, y algún antecedente con las características de la variedad estudiada, pues el año inicial es orientativo; en cualquier caso, todos los autores representados comenzaron a componer en los años setenta, como pronto. Al otro extremo del espectro temporal, la fijación en 2007 responde al hecho de que la labor de acopio culmina ese año; anunciar que el estudio alcanza hasta el presente comportaría desconocer el inevitable desfase entre la recolección del material y la compleción de su análisis, lo cual no es óbice, como se ha hecho en el capítulo precedente de contextualización histórica y semiótica y se hará al abordar los autores y los rasgos literarios del corrido actual, para que se expongan los desarrollos últimos de los aspectos escrutados, con el fin de proporcionar una panorámica actualizada.

Si, de acuerdo con Greimas, se asume que el *corpus* ha de ser homogéneo y representativo del objeto estudiado, el sesgo temporal se revela insuficiente para adecuarse a tales requisitos. En cuanto a la homogeneidad, el principal escollo estriba en la conocida disparidad derivada de los distintos modos de transmisión, de notable repercusión en el terreno literario. Por ello, atenerse a un solo medio difusor neutraliza cuanto de heterogéneo puedan tener las muestras recogidas, puesto que comparten

---

<sup>204</sup> Se trata de “Contrabando de Juárez”, que Paulino Vargas escribió en los años cincuenta siendo muy joven, para retomar sólo la composición a principios de los setenta.

contexto productivo y una misma relación entre emisores y receptores, con su consiguiente reflejo en el modelo poético. La representatividad puede entenderse desde un punto de vista cuantitativo o cualitativo. Desde el primero, la adopción de cualquier parámetro definitorio contribuye a reducir el campo de estudio, incrementando así las propiedades representativas del material utilizado. En lo cualitativo, escoger la vía discográfica dota al *corpus* de coherencia con el marco temporal estipulado, ya que esta vía, como ha quedado dicho, es hoy con mucho mayoritaria, no sólo por el volumen de ventas de copias originales y piratas, sino porque, equivaliendo al momento de creación o fijación mediante registro sonoro del texto, está asimismo en la base de la difusión radiofónica y audiovisual. De otra parte, la opción redundante en beneficio de la objetividad del proceso selectivo, pues centrarse en uno de los planos internos del corrido impediría ofrecer una visión de conjunto y haría más arbitraria la tarea antológica; por ejemplo, incluir los textos en razón de su tema implicaría un procedimiento inductivo donde el análisis antecede a la propia selección; en cambio, el canal transmisor, o el soporte discográfico, si se quiere, constituye una categoría eminentemente neutra.

Otro criterio de acotación, o tal vez un matiz del anterior, es el carácter comercial de los discos reunidos para extraer el *corpus*: aunque el formato discográfico presuponga un proceso de grabación inserto en el sector de la producción comercial de música, el prestigio del corrido hace que se utilice en campañas políticas, y en toda suerte de contextos promocionales, donde se difunden fonográficamente corridos y se distribuyen discos gratuitamente; con independencia de que los autores e intérpretes puedan percibir dinero por el corrido, mediando entonces una transacción, los discos no llegan al mercado musical, al no constituir productos de venta al público. Esta opción contribuye asimismo a la homogeneidad, pues aunque las formas y contenidos no varíen conforme a la condición comercial o propagandística, sus vías difusoras difieren radicalmente, y por tanto el acceso a los productos, de manera que, habiendo adoptado el canal de transmisión como parámetro, importa precisar que los soportes discográficos recopilados proceden de establecimientos comerciales, i. e., del mercado de la música. En fin, huelga añadir que la representatividad resulta asimismo reforzada, puesto que la proporción de corridos propagandísticos locales y comerciales para las masas se ha ido

invirtiendo con el tiempo a favor de los segundos, y, en el periodo estudiado, sumido en la apoteosis economicista global, la impronta comercial es su elemento más representativo.

La autoría individual reconocida es un criterio restrictivo de cualidades análogas. Su valor objetivo es indiscutible en lo que a la selección se refiere, no siendo necesario adentrarse en los textos para su aplicación. La creación de autor se hace predominante desde el momento en que la industria consagra la propiedad intelectual ya a principios del siglo XX (en EE.UU.), con independencia de que su reconocimiento y protección no se haya hecho siempre efectiva en México y de que el anonimato persista hasta hoy en multitud de corridos populares rurales ajenos al mercado; por consiguiente, es también característica, aunque no exclusiva, de la época contemporánea. En principio, la homogeneidad no resulta particularmente reforzada con la inclusión de distintos compositores, cada cual con sus peculiaridades; no obstante, habrá ocasión de comprobar cómo la persistencia de las reglas básicas que definen el molde genérico reduce en buena medida la disparidad que dificultaría el cotejo útil de los corridos; por eso mismo, los corridistas escogidos, más allá de su arte propio, representan ejemplarmente el estado actual del género todo.

En suma, con arreglo a los criterios que delimitan el objeto de estudio, que son el encuadre temporal entre 1970 y 2007, la vía de difusión discográfica comercial y la autoría individual reconocida, cabe afirmar que las muestras que integran el *corpus* son representativas de dicho objeto de estudio, homogéneas entre sí, y se han obtenido mediante un procedimiento lo más objetivo posible.

### **2.2.2. Recolección**

La fase de acopio se llevó a cabo de 2005 a 2007, y estuvo condicionada por diversos factores. El primero es la accesibilidad, restringida prácticamente a México y el sur de Estados Unidos, lo cual explica que la duración de las pesquisas coincida con mi estancia en la Ciudad de México, desde donde viajé a otros puntos del país, señaladamente a Culiacán –Sinaloa–, Durango, Monterrey –Nuevo León– y Reynosa –Tamaulipas–, así como a Los Ángeles.

En México, la fronteriza Tijuana –Baja California– es acaso la única localidad relevante para la tarea recolectora que no visité, si bien, por su ubicación, pertenece a la órbita de la vasta zona medular del corrido contemporáneo, de modo que, salvo algún corrido local, no hay nada de extraordinario interés en Tijuana que no pueda encontrarse en Los Ángeles, Culiacán o México D.F. En Texas, San Antonio, Laredo y Brownsville habrían sido también destinos fértiles para la tarea recopilatoria; sin embargo, al contrario de lo que sucede en el noroeste, y venía sucediendo en el mismo noreste de los años veinte a los sesenta del siglo XX, los estados mexicanos fronterizos, Nuevo León y Tamaulipas, son hoy más activos que su vecino del norte, de suerte que este otro polo del corrido ha sido también cubierto satisfactoriamente. Como se vio al abordar la dimensión geográfica del contexto productivo, estados del oeste-noroeste como Guerrero, Michoacán y Jalisco, sin olvidar por supuesto a los más norteños Durango, Sonora o Chihuahua, albergan pequeñas industrias y vibrantes mercados locales; durante el trabajo de campo visité la mayoría de ellos, aunque no siempre los puntos más volcados en el género. En todo caso, puesto que la búsqueda discográfica se orientó a los autores de mayor éxito en el gran mercado mexicano y estadounidense, la recolección de las manifestaciones más locales no deja de ser secundaria, o complementaria; así, el trabajo de campo en México D.F., Los Ángeles, Culiacán, Monterrey y Reynosa resultó suficiente para establecer un *corpus* textual consistente.

La dispersión de las piezas pertenecientes al género es otro factor que dificultó el esfuerzo recopilatorio. No faltan, desde luego, los álbumes que contienen exclusivamente corridos, y así lo anuncian en la portada; es más, su volumen ha ido en aumento los últimos años, debido al renovado vigor del género. El compositor *Nacho* Hernández afirma en su entrevista: “...el corrido vende discos sin promoción, sin nada. [...] a la gente le gusta escuchar corridos, y lo compra. Yo, cuando hago un disco de corridos, yo vendo tres, cuatro mil copias, y hago uno de canciones, y vendo mil, mil quinientas, porque la canción, si no la promueves, no vendes, así de fácil [...] Y el corrido se vende sólo” [p. AXX]. Sin embargo, de los ocho discos adquiridos del propio Hernández, sólo tres contienen corridos sin excepción, y, del total de temas –con independencia de su autoría–, un tercio pertenece a otras formas musicales. Estos datos reflejan la tendencia general a entreverar géneros,

tanto entre los autores como entre los intérpretes; los artistas gustan de las múltiples variedades de su rica tradición popular y desean ejercitarse en todas o algunas de ellas, como confirma buena parte de los entrevistados; de otro lado, la mala reputación que se ha atraído el corrido a raíz de la eclosión del tema del narcotráfico lleva incluso a los más acreditados corridistas a desplegar un repertorio equilibrado que permita sustraerse al encasillamiento incómodo. Pero, por otra parte, la pegada comercial del género ha hecho florecer abundantes producciones, por lo común de bajo presupuesto y distribución limitada, que se anuncian colecciones íntegras de corrido; no obstante, muchas incluyen canciones de diverso tipo que en modo alguno son corridos. El resultado de todo ello, en la práctica, es la necesidad de acumular una gran cantidad de discos para hacerse con un número aceptable de textos entre los que poder escoger a la hora de fijar el *corpus*.

Otro condicionante es el coste de la recolección. Si la estancia en México y EE.UU. es ya de por sí onerosa, acopiar discos en abundancia conlleva también un elevado gasto. Sortear tales limitaciones financieras recurriendo a la compra de discos *piratas* estuvo siempre fuera de cuestión, tanto por respeto a los autores protagonistas de la investigación como por el hecho de que esta clase de copias no incluya el contenido impreso del original, salvo el de la portada, lo cual impide acceder a información esencial acerca de la autoría, casa discográfica, año de producción, etc. Tampoco el recurso de acometer la busca discográfica previamente por Internet –las obras de referencia bibliográficas actualizadas eran casi inexistentes– sirvió de gran ayuda, por dos motivos. Primero, la lenta incorporación del mundo del corrido a la Red se traduce en la ausencia de álbumes accesibles, al menos hasta hace pocos años, a excepción de los de los intérpretes más célebres, que era imperativo adquirir de todos modos. Segundo, acudir a las tiendas de discos con información en papel, o para anotar datos allí, suscitaba la inmediata reacción de los dependientes, que prohibían tal proceder, acaso por razones de protección frente a la competencia, cuando no frente a agentes de la Ley encubiertos, en el contexto de censura y hostilidad institucional y mediática hacia el narcocorrido en boga.

Con todo, otros dos factores vinieron a paliar estas deficiencias. El primero es la disponibilidad de casetes a bajo precio en pequeños establecimientos

de venta de música, especialmente en los barrios chicanos de Los Ángeles. Como se dijo, esto se debe a los modestos comienzos de la música regional mexicana: incluso los intérpretes más notables distribuían sus álbumes en el viejo soporte hasta entrados los noventa; así, aún a mediados de la década siguiente podían encontrarse remanentes conviviendo en los estantes con los discos compactos. En la discografía, las cintas superan en número a estos últimos, contribuyendo decisivamente a sus considerables dimensiones. Por otro lado, la solidez de la tradición corridera alcanza a los mismos títulos, que presentan un abanico limitado de variedades –nombres propios, lugares o hechos relatados–; la simple lectura de la lista de temas en la contraportada de los álbumes permite entonces identificar con un elevado porcentaje de acierto cuáles son corridos, evitándose la adquisición de discos inútiles.

Aunque la variable de la autoría sea más relevante para la selección, la recogida de material bruto estaba ya orientada por el conocimiento previo, extraído de fuente bibliográfica<sup>205</sup>, de una serie de autores representativos. Este aspecto de la búsqueda tampoco estuvo exento de dificultades, debido a la ausencia de información relativa a los autores en muchos discos, aún cuando se trata de productos de los años noventa o principios de siglo, y a la escasa fiabilidad de los datos cuando sí se incluyen: tras las entrevistas realizadas y la consulta de unas pocas fuentes rigurosas, pude constatar múltiples errores, ya fuesen atribuciones a un autor distinto del original o, más frecuentemente, la calificación de anónimos de textos de autoría registrada.

La confusión es aún mayor en Internet, donde se atribuyen los corridos a los intérpretes, salvo raras excepciones; aunque esta situación ha mejorado, a mediados del decenio pasado sólo Los Tucanes y Los Tigres disponían de página *web oficial*, en las que, de todos modos, tampoco se proporcionaban –ni a día de hoy– datos biográficos, discográficos o de ventas sistemáticos, mucho menos sobre los autores. La familiarización progresiva de creadores y consumidores con la Red ha permitido *a posteriori* recabar datos y solventar dudas, pero la acumulación inicial de discos se llevó a cabo sin recurrir casi a información en línea; haciendo de la necesidad virtud, podría decirse que la

---

<sup>205</sup> Se emplea el singular porque la fuente casi única es la aportación pionera de Wald [2001], referencia indispensable en el estudio del corrido contemporáneo, sobre todo si se acomete desde la perspectiva de los compositores.

búsqueda se acometió conforme al perfil sociológico del aficionado, habiendo este investigador visitado tiendas y mercadillos populares, conversado con comerciantes especializados y otros entusiastas del género, escuchado la radio, etc. Eso sí, la relativa indiferencia hacia los compositores hizo que las pesquisas a pie de calle se orientaran ante todo a los intérpretes, habiéndose lidiado con el problema de la identificación de los autores posteriormente.

La compilación de material, en las circunstancias descritas, se saldó con el acopio de 205 álbumes que conforman la discografía base para fijar el *corpus*. Estos comprenden 2.768 temas, de los cuales 1.881 son corridos, un 68%; que casi un tercio corresponda a otras formas musicales, cuando la búsqueda estuvo orientada estrictamente al corrido, constituye un elocuente ejemplo de la tendencia a mezclar géneros. De entre los corridos, 1.789 son posteriores a 1970, un 95%; a pesar de la clara y natural mayoría, el lugar de la tradición no es insignificante, pues hay cerca de 100 versiones de clásicos en una discografía de títulos actuales que se presentan como novedades. Ahora bien, la cifra representa el bruto de corridos contenidos en los discos, i. e., el total de *pistas* o temas que se han identificado como contemporáneos, de modo que es preciso determinar cuántas versiones hay dentro de esa cifra, lo cual es también una manera de calcular de cuántos corridos distintos se ha dispuesto para constituir el *corpus*<sup>206</sup>: su número preciso asciende a 1.354, siendo el resto de temas (435) versiones de algunos de ellos.

### 2.2.3. Selección

El traslado de un procedimiento objetivo a la fase de selección, de acuerdo con el fin de estudiar las piezas más populares de los principales autores del tiempo contemporáneo, supone escoger los textos de aquellos corridistas que aparecen con mayor frecuencia en la discografía recabada, en el entendido de que son los más difundidos y reconocidos. No obstante, ya se apuntaba que el mismo proceso de recolección discográfica estuvo orientado por un conocimiento previo de los compositores y corridos sobresalientes, de modo

---

<sup>206</sup> La distinción entre temas y versiones en el cómputo de piezas pertenecientes a otros géneros, o al corrido no contemporáneo, es tan irrelevante para la investigación como trabajosa, habiéndose por tanto prescindido de acometer tal operación.



que la *competencia* cuantitativa no es del todo ecuánime, al partirse de unas bases establecidas con arreglo a criterios no exentos de cierta subjetividad. Ahora bien, el afán de objetividad no debe superponerse al propio objeto de estudio, que son, insisto, los corridos y sus compositores de mayor éxito en el mercado musical desde 1970, siendo así natural que en el material bruto acopiado prevalezcan las muestras objetivamente más célebres, aunque se hayan recolectado con corrección subjetiva.

También se anotaba que, durante el trabajo de campo, dicho conocimiento previo, al no estar familiarizado este investigador con el panorama comercial corridero, procedía de la única monografía, y casi el único texto, existente hasta entonces centrado en los autores, debido al músico, viajero y periodista estadounidense E. Wald [2001]. Su investigación, además de pionera, es harto completa: tras casi tres años de inmersión en el corrido actual, de consultar casi toda la bibliografía disponible, de escuchar cientos de corridos, de conversar con profesores y especialistas y entrevistar a varios corrideros prominentes, no encontré un solo compositor de peso para el género que no hubiese ya entrevistado o mencionado Wald en su trabajo, que sigue aún hoy constituyendo la obra de referencia para hacerse una idea cabal de los artífices literarios del corrido de nuestro tiempo. Mas este insólito énfasis en los creadores, a los que ni el público, ni los medios ni los investigadores han prestado atención salvo si son además intérpretes de fama –con escasas excepciones en el ámbito académico–, no significa que Wald adopte una perspectiva literaria; de hecho, considera corridos las canciones que suelen atribuirse erróneamente a nuestro género, sean de tema migratorio, político o amoroso; con todo, su profundo conocimiento tanto de la cultura y el folclor musical mexicanos como del mercado actual del corrido a ambos lados de la frontera, y su penetrante mirada sociológica, deparan un sinfín de apuntes valiosos en todos los órdenes, que acompañan a los retratos y entrevistas de los corrideros para configurar una excelente indagación desde el punto de vista de los autores, que es también el nuestro, bien que enfocado a la dimensión literaria.

En todo caso, la selección de los corridistas más populares no encierra demasiado misterio, siendo obligado escoger a los letristas de cabecera de Los Tigres del Norte, que son Paulino Vargas y Teodoro Bello; al compositor

de Los Tucanes de Tijuana, Mario Quintero, que es también vocalista y *líder* del conjunto; y, cómo no, al legendario *Chalino* Sánchez. A comienzos del presente trabajo, con la ambición desmesurada del principiante, preveía la transcripción y análisis de una treintena de textos de cada autor relevante, cuya suma superaba entonces la docena, amén de una representación menor pero nutrida de otra tanda de corridistas interesantes, lo cual arrojaba un total de 500 corridos integrantes del *corpus*; mas la relativa complejidad del método analítico, la cierta aridez de las descripciones técnicas resultantes y la preferencia por la profundización cualitativa frente a la cantidad bruta, me llevaron a fijar el máximo de muestras en 150, cifra manejable y de suficiente valor representativo. Por consiguiente, el número de corridos analizados de cada uno de los compositores principales se ha limitado a 20, y la nómina de éstos a 6; a los 4 imprescindibles mencionados se suman Julián Garza, máxima figura del corrido nortero (del noreste), autor de hechuras clásicas muy conocido en todo México y EE.UU., en buen grado por ser también un popular intérprete; y Francisco Quintero, letrista del tercer gran conjunto comercial chicano tras Tigres y Tucanes, Grupo Exterminador, proveedor de algunos grandes éxitos a Los Tigres y original renovador de los contenidos y las formas del género.

Las 30 muestras restantes integran un bloque mixto donde tienen cabida buen número de corridistas de peso o autores de piezas clave del género de hoy, y en cuya selección se aprovecha para ofrecer variedades temáticas y estilísticas menos representadas en la obra de los compositores capitales. Dentro de ese bloque, hay un primer grupo, más por casualidad que por amor a la simetría, de otros 6 corrideros, en el cual se introduce a su vez una distinción, en términos de representación en el *corpus*, entre 4 de quienes se incluyen 4 corridos, y 2 de los que se analizan y comentan 2. Los primeros son compositores de considerable importancia en el corrido actual, habiendo sido todos entrevistados en el marco de la investigación, junto a 4 de los autores clave, faltando de ellos sólo Mario Quintero, además del difunto *Chalino* Sánchez, claro está. Los corrideros principales de este segundo grupo son *Pepe* Cabrera, artífice del estilo sinaloense de estimable impronta tradicional que *Chalino* llevó a la fama, y autor de algún tema muy célebre cantado por Los Tigres; *Nacho* Hernández, virtuoso músico que acompañó

con su conjunto al mismo *Chalino* y tiene además piezas señeras del estilo sinaloense; Reynaldo Martínez, decano de los autores contemporáneos del noreste, y en general junto con Paulino Vargas, cuyos corridos han cantado los primeros conjuntos de la frontera en la región del Bravo, además de los propios Tigres e incluso, hecho excepcional, Los Tucanes en sus inicios; y Juan Villarreal, menos prolijo en el género, pero autor de 2 temas que se hallan entre los 10 con mayor número de versiones en la discografía, y entre los más célebres de nuestro tiempo. Los dos corridistas con una menor representación del grupo son *El As de la Sierra*, principal seguidor de *Chalino* en Sinaloa, de notable producción y proyección fuera del Estado, incluidos los EE.UU., y *Beto Quintanilla*, autor tamaulipeco (Matamoros) igualmente prolijo –fallecido en 2007– que se distingue por ser el más *moderno* de la región noreste, i. e., que compuso narcocorridos más en la línea del eje Sinaloa-California que en la de mayor tradicionalidad propia del noreste. A pesar de su calidad e interés, estos autores no tienen corridos de fama internacional o que hayan sido grabados por los grandes intérpretes<sup>207</sup>, ni han marcado hitos argumentales o estilísticos en la época actual. Otro indicador de una menor relevancia es el hecho de que, a diferencia de sus colegas de este grupo, y por supuesto de los del principal, no se mencionan en las entrevistas como referentes del corrido contemporáneo, pregunta que se planteó a todos los entrevistados y que constituye, naturalmente, una referencia de primer orden para sopesar la celebridad e importancia de los corridistas<sup>208</sup>.

En un último bloque minúsculo de 10 corridos se incluyen, en primer lugar, 3 de distintos autores que tienen poca obra corridera conocida pero están entre los siete con mayor presencia en la discografía, siendo uno de ellos “Contrabando y traición”, de Ángel González –el célebre corrido inaugural del tiempo contemporáneo junto con otro de Paulino Vargas, recuérdese–, y los

---

<sup>207</sup> Un criterio cualitativo complementario al cuantitativo de la difusión –cifrado éste en el número de temas y versiones presentes en la discografía– es el que dichas versiones se deban a los intérpretes estelares del mercado, criterio que, de hecho, es el fundamental a la hora de una primera selección, como se advertía más arriba.

<sup>208</sup> Aunque con diverso grado de recurrencia –destacando, en este orden, Paulino Vargas, Teodoro Bello, Julián Garza y Reynaldo Martínez–, los 6 corrideros clave y los 4 principales del segundo grupo son prácticamente –con pocas excepciones, la mayoría consistentes en aludir a algún compositor notable de canciones, que no de corridos– los únicos que los entrevistados mencionan como modelos para su trabajo o el género.

otros dos de J. Antonio Meléndez y Rubén Villarreal. Asimismo, se analiza un solo corrido de Enrique Franco y Jesse Armenta, reputados compositores de canciones para Los Tigres que han hecho alguna incursión en el corrido, con gran éxito, pues sus respectivos temas incluidos en el *corpus* –y algún otro– se cuentan entre los más populares del conjunto. Los 5 restantes son de miembros de la familia Rivera –los grandes productores del circuito marginal del corrido y la música regional mexicana en Los Ángeles, recuérdese–, a razón de 3 compuestos por el padre y rector de la empresa familiar, Pedro, y 1 firmado por sus hijos *Lupillo* y Juan, respectivamente. El enfoque dinástico obedece a que, según afirman compositores –incluido uno entrevistado–, músicos y conocedores del medio, los Rivera no escriben todos los corridos que firman, sino que, en su dinámica de veloz producción de álbumes, sobre todo a medida que han ido creciendo en el mercado, los encargan a diversos autores en su nómina y los publican luego con su nombre. No obstante, de las entrevistas de Wald con todos ellos se colige que, al menos el padre Pedro sin duda, sí escribieron corridos en sus comienzos; comoquiera que, además, algunos son de clásico corte noticiero vulgar sobre hechos políticos, tema poco transitado por los principales corridistas si no está relacionado con el narco, se incluyen 3 políticos de Pedro Rivera, mientras que los de sus hijos son narcocorridos, el de Lupillo sobre el llamado *santo de los narcos*, Jesús Malverde, venerado en Sinaloa, y el de Juan de la línea dura, i. e., provocadora y explícita, también poco representada en el *corpus* pero muy representativa de la disquera de los Rivera y el mercado corridero de Los Ángeles, del que constituyen un pilar.

Sin olvidar el señalado sesgo previo en la recolección, importa reiterar que los compositores seleccionados son los de mayor presencia en la discografía. Al margen de aquéllos con sólo uno o dos corridos muy populares, y de los Rivera por la incertidumbre sobre la autoría<sup>209</sup>, es decir, considerando a los 12 corridistas principales estudiados, 9 cuentan aproximadamente con entre 30 y 40 corridos en la discografía –de los 28 de *Pepe* Cabrera a los 39 de

---

<sup>209</sup> Debido a mi trabajo de campo en Los Ángeles y el poder distribuidor de su productora, los álbumes de Pedro Rivera y cuatro de sus hijos representan casi el 20% de los que integran la discografía, de lo que resulta un alto número de corridos a ellos atribuidos, sobre todo a Pedro, el segundo autor por cantidad de corridos distintos propios en la discografía –tras Mario Quintero– si todos fueran en efecto de su autoría.

Paulino Vargas—, uno, Mario Quintero, atesora la enorme cifra de 71, y 2 se sitúan en torno a los 20, Reynaldo Martínez con 20 y Juan Villarreal con sólo 16; a pesar de la baja cifra de estos últimos con respecto a sus colegas, ningún otro compositor representado en la discografía alcanza ni tan siquiera los 15, y, a diferencia de Villarreal y los autores incluidos por un solo tema de extraordinaria popularidad, no han aportado corridos de referencia en nuestro tiempo, sin perjuicio de la calidad y originalidad de cierto número de ellos. A la supremacía cuantitativa, y a la cualitativa de ser los textos de estos autores difundidos por los músicos más afamados del panorama comercial, cuando no son ellos mismos intérpretes prominentes, se suma la coincidencia con la selección hecha por Wald, salvo por algunos matices jerárquicos, y con las opciones de los pocos estudiosos que se han ocupado de los creadores<sup>210</sup>. Cabe entonces afirmar que, sin omisión crasa, este elenco de corridistas comprende a los más populares, los cuales, en aval de nuestra tesis de recuperación tradicional en pleno apogeo comercial, son también los más interesantes desde las perspectivas literaria y semiótica.

Habida cuenta de que, en distintas proporciones, el número de corridos disponibles de cada autor excede el del cupo que se le ha asignado para el *corpus* textual, ha sido preciso acometer una selección de entre la obra de cada uno de ellos presente en la discografía. A tal fin, se han seguido los mismos criterios que para la selección de autores, i. e., se han escogido los temas con mayor cantidad de versiones de cada autor, y se ha ponderado el que las hayan cantado intérpretes reconocidos o, simplemente, diversos, porque, a menudo, un buen número de ellas se debe a los propios autores si son también músicos, o al conjunto que acostumbra a grabar sus temas; no obstante, como en el caso de los autores, se han introducido correcciones de carácter cualitativo, habiéndose incluido muestras con tan sólo una o dos apariciones en la discografía en atención a su interés —temático, estilístico—, en detrimento de otras más versionadas pero menos relevantes o novedosas en la obra del autor, o en el corrido en general.

---

<sup>210</sup> Se dispone de una singular biografía de Julián Garza [G. Hernández, 2003], una antología de corridos del mismo Garza [G. Berrones, 2006] y dos breves ensayos sobre *Chalino* [S. Quiñones, 1998; Ramírez-Pimienta, 2011], aparte de la mención o atención subsidiaria en diverso grado en algunos artículos académicos y muchos periodísticos.

En fin, importa notar que, en los comentarios a los textos del *corpus*, se mencionan, citan o transcriben íntegramente otros de autores distintos que guarden relación con el texto analizado, en especial de orden temático –p. e., secuelas, elegías o elogios de diferentes tenores al mismo personaje público, real o legendario, corridos que registran diversamente un mismo hecho, etc.–, aunque también tipológico o de variedad subgenérica –tratamientos distintos del tipo nuevo del autorretrato, de la elegía o el elogio, con y sin encargo, etc.–, y formal –utilización de fórmulas paradigmáticas, variantes sintácticas y estructurales o narrativas, etc.–. Con ello se pretende ampliar la perspectiva de los autores y las múltiples manifestaciones del corrido contemporáneo de difusión discográfica comercial, cuantitativamente, pues el número de textos transcritos en su integridad ronda los 200, y así el 15% del total presente en la discografía analítica, a los que se suman otro buen número de corridos mencionados y citados, y cualitativamente, por cuanto, en aparente paradoja epistemológica, es preciso mitigar la concentración en unos pocos autores y textos, punto de partida deseable debido al enfoque en los de mayor éxito comercial pero que es preciso complementar con un contraste a más amplia escala, siendo el objeto último de esta investigación demostrar que, a pesar del renacer del corrido en la industria musical de masas a través de una serie de compositores e intérpretes estelares, su nuevo vigor pasa por recuperar una tradición secular en la que no prima tanto el genio individual como la aplicación de una poética compartida, que viene expresada con solvencia por muchos otros autores actuales en sus textos.

## 2.3. Método analítico

### 2.3.1. Enfoque

#### 2.3.1.1. Bases epistemológicas

El análisis de los textos es el instrumento primordial para llevar a cabo la descripción del tipo de corrido examinado. Aunque los conceptos analíticos básicos se han anticipado en la primera parte, resulta imprescindible volver sobre algunos de ellos y precisar su sentido en el método, que, importa subrayar, es específico para nuestro objeto de estudio. Las consideraciones que siguen no responden pues al propósito de formular una teoría propia epistemológica ni metodológica de alcance general; el propósito es señalar los presupuestos de los que se ha partido para diseñar un procedimiento particularizado en función de las propiedades de la materia analizada, así como de indicar razonadamente la terminología y simbología empleadas.

Los fundamentos epistemológicos del método aplicado se encuentran, como declaraba en la introducción general, en la evolución teórica y analítica desde el *estructuralismo lingüístico* fundado por F. de Saussure y su vertiente *formalista* animada por R. Jakobson de principios del siglo XX al llamado *postestructuralismo* de la segunda mitad, que no sólo se ocupa de la lengua y la literatura –en cuyo caso la disciplina suele denominarse *Poética*–, sino que tiene una aspiración epistemológica holística en el marco general de la Semiótica o Semiología<sup>211</sup>, aplicada a todos los ámbitos del arte, la cultura y la comunicación social, en tanto que ciencia que estudia los sistemas de signos, i. e., la comunicación, en su más amplio sentido.

Las razones de tal orientación epistemológica son múltiples. En primer lugar, el trabajo de esta corriente en pos del rigor científico, y más aún, de la

---

<sup>211</sup> Aunque, como ya se dijo, ambas denominaciones suelen considerarse sinónimas, no faltan las distinciones, destacando la de Greimas, quien propone “reservar el nombre de SEMIÓTICAS para las ciencias de la expresión, utilizando el término de SEMIOLOGÍA para las disciplinas del contenido”, i. e., distinguir entre las semióticas *discriminatorias*, centradas en la faceta formal y así asimilables a las ciencias naturales, y las *antropológicas* (semiología), orientadas a la semántica general y por tanto pertenecientes a las ciencias humanas, si bien indica que la diferencia no es de estructura, sino de procedimiento [1970: 22-4]. La distinción, reflejo de la eterna contraposición de forma y contenido, enfrenta, como se verá, no sólo a la escuela estructuralista con la crítica literaria tradicional, sino a la corriente formalista que se ocupa de la poética dentro de aquélla con los promotores de una semiótica integral que estudia los lenguajes –sistemas de signos– y la significación de toda forma de comunicación.

elevación de las meras Humanidades a Ciencias Humanas, equiparadas con las Naturales, nos ha deparado no sólo planteamientos teóricos cruciales para el estudio de las artes y la comunicación humanas, sino también una serie de elaborados métodos analíticos, en particular en el ámbito literario, de suma utilidad para las investigaciones que comprenden análisis de textos. Jakobson observa incluso una confluencia en los conceptos y procedimientos con las Ciencias Exactas; asumiendo que la principal tarea de la lingüística durante los cien últimos años ha sido descubrir el patrón de las lenguas, constata que la metodología desarrollada para hallar dicho patrón emplea conceptos análogos a los de la matemática moderna<sup>212</sup>, desde la cual, por cierto, se enuncia también una máxima epistemológica que el estructuralismo ha hecho suya: “No son las cosas lo que importa, sino las relaciones entre ellas” [1953: 223-5]. De ésta parte A. Greimas al reclamar el estatuto de ciencia para la semiótica estructural (“en la medida en que la teoría del lenguaje, identificada con la epistemología general, rehúsa considerar los términos-objetos o sus recolecciones como objetos de conocimiento, las palabras ‘naturaleza’ y ‘hombre’ no tienen ya sentido para ella, o, al menos, su oposición ya no es suficiente para fundar la separación de los dominios de la naturaleza y del hombre. La división de las ciencias sólo puede fundarse hoy, por ello, en las propiedades estructurales o procedimentales de las semióticas contempladas” [1970: 19]<sup>213</sup>), que, tomando el ejemplo de los

---

<sup>212</sup> Entre los que destaca la noción de *invariante*, abordada por E. Bell en matemática y por B. de Courtenay en lingüística –y que es, como sabemos, clave en el estudio de los textos orales–, o la misma *relatividad*, que no sólo Einstein desarrolla en física y matemática, sino también de Saussure. Otro concepto rector saussuriano ligado a éste, la *oposición*, informa para Jakobson los métodos de ambas ciencias, poniendo de ejemplo el principio subyacente de la formación de patrones fonémicos, la “escala dicotómica”, que se aplica en ingeniería –y desde luego en nuestro mundo digital–, donde las estructuras y sistemas son binarios. El *binarismo* derivado de la oposición de dos términos está, naturalmente, en la concepción del signo lingüístico desdoblado en significante y significado de Saussure, y en sus dicotomías fundacionales de lengua-habla y sintagma-sistema, todas las cuales aborda R. Barthes en su “Éléments de sémiologie”, síntesis esencial de las tesis semióticas estructurales a partir de Saussure y en diálogo con los pensadores clave de la corriente, donde pone énfasis en las oposiciones, proponiendo un sistema propio, y reflexiona acerca de la universalidad –y la naturalidad– del patrón binario en los distintos lenguajes y ámbitos de estudio [1964: 122-7].

<sup>213</sup> “Dans la mesure où la théorie du langage, identifiée à l'épistémologie générale, se refuse à considérer les termes-objets ou leurs collections comme des objets de connaissance, les mots ‘nature’ et ‘homme’ n’ont plus de sens pour elle, ou, du moins, leur opposition ne suffit plus à fonder la séparation des domaines de la nature et de l’homme. La division des sciences ne peut plus, de ce fait, être fondée que sur les propriétés structurelles ou procéduriales des sémiotiques envisagées”.



estudios antropológicos “taxonómicos” de C. Lévi-Strauss, equipara con las clasificaciones zoológicas y botánicas de los siglos XVII y XVIII [Ibíd.]<sup>214</sup>, y aún con la dialéctica hegeliana, “que ha desempeñado en el siglo XIX el mismo papel de catalizador epistemológico atribuido en la actualidad al estructuralismo cuando se contempla como el único medio para determinar las totalidades y proceder a su análisis” [1970: 14]<sup>215</sup>.

Otro aspecto de la impronta científica en la teoría y métodos estructurales que resulta inspirador para el presente estudio es su fundamento lingüístico, patente en el hecho de que sus pioneros, con de Saussure y Jakobson a la cabeza, sean lingüistas, y reconocido sin excepción entre los pensadores que han seguido la estela de la lingüística estructural, incluso por aquellos de concepción semiótica más radical, esto es, orientados al estudio de textos no necesariamente literarios, y a otros lenguajes o sistemas de signos<sup>216</sup>. En nuestro campo literario, el punto de partida lingüístico supone un aliento para el permanente afán enunciado aquí de apelar al estudio de los textos como manifestaciones de una expresión lingüística, por particular que sea, o, al menos, a no desconsiderar esta dimensión al examinar el género *corrido*. Como afirma R. Barthes, “apenas es posible concebir la literatura como un arte que se desentiende de toda relación con el lenguaje porque lo utilizaría como instrumento para expresar una idea, la pasión o la belleza: el lenguaje nunca deja de acompañar al discurso, mostrándole el espejo de su propia estructura” [1966: 4]<sup>217</sup>. Cuando ese discurso reviste propiedades literarias, con más razón es preciso reivindicar la atención hacia el código, ya que es su tratamiento peculiar conforme a un paradigma lo que expresa la significación –tanto estética como ideológica– del texto. Evidentemente, tal reivindicación se enuncia ante el *intrusismo* de otras disciplinas en el análisis del corrido al calor del auge de los estudios culturales, la antropología o la sociología; pero

---

<sup>214</sup> V. Shklovski expresa, más sintética y poéticamente, esta visión científica y clasificatoria en 1926: “No existe una verdad de las flores, sino la botánica” [Volek, 1992: 9].

<sup>215</sup> “Il semble bien que [...] la dialectique hégélienne ait joué, au XIXe siècle, le même rôle de catalyseur épistémologique que l’on attribue actuellement au structuralisme en y voyant le seul moyen de déterminer les totalités et de procéder à leur analyse”.

<sup>216</sup> Cf., p. e., R. Barthes [1964: 92; 1966: 3-4] o C. Lévi-Strauss [1958: 58].

<sup>217</sup> “Il n’est plus guère possible de concevoir la littérature comme un art qui se dessintéresserait de tout rapport avec le langage, dès qu’elle en aurait usé comme d’un instrument pour exprimer l’idée, la passion ou la beauté : le langage ne cesse d’accompagner le discours en lui tendant le miroir de sa propre structure”.

el enfoque reivindicado no es, huelga decir, el de la teoría de la literatura tradicional sino el estructural, que T. Todorov define partiendo del llamado de Jakobson a estudiar la *literariedad* en lugar de la literatura, y aludiendo a la confluencia de otras disciplinas y a la condición científica del *método formal* [1966: 125]:

Pues [la propuesta de Jakobson] no apunta a sustituir el estudio immanente de enfoque trascendente (psicológico, sociológico o filosófico) que reinaba hasta entonces: en ningún caso se limita a la descripción de una obra, lo cual, por lo demás, no podría ser el objeto de una ciencia (y se trata sin duda de una ciencia). Sería más preciso decir que, en lugar de proyectar la obra sobre otro tipo de discurso, se proyecta aquí sobre el discurso literario. No se estudia la obra sino las virtualidades del discurso literario, que la han hecho posible: así es como los estudios literarios podrán convertirse en una ciencia de la literatura.<sup>218</sup>

Las “virtualidades” a las que se refiere Todorov son los elementos o términos de un esquema de posibilidades combinatorias, de la propia estructura, en definitiva, que no es tanto una metáfora espacial como un modelo relacional, expuesto por Greimas con profunda radicalidad semántica y semiótica [1966: 18-20]:

La lingüística tradicional insistía en el carácter continuo de los fenómenos lingüísticos. [...] Es en este contexto donde hay que situar, reconociendo su carácter revolucionario, la afirmación saussuriana de que la lengua está hecha de oposiciones. [...] El único modo de abordar hoy en día el problema de la significación consiste en afirmar la existencia de discontinuidades, en el plano de la percepción, y de “descartes diferenciales” (así Lévi-Strauss), creadores de significación [...] Todos percibimos las diferencias y, gracias a tal percepción, el mundo “cobra forma” ante nosotros y para nosotros. Pero, ¿qué significa exactamente –en el plano lingüístico– la expresión “percibir diferencias”? 1. Percibir diferencias significa captar la presencia simultánea de, al menos, dos términos-objeto. 2. Percibir diferencias significa captar la relación entre los términos, vincularlos de un modo u otro. De ahí la primera definición, que es la empleada comúnmente, del concepto de estructura: “Presencia de dos términos y la relación entre ellos”. [...] Puesto que se ha convenido en que los términos-objeto no entrañan por sí solos significación, es en el nivel de las estructuras donde tienen que buscarse las unidades significativas elementales, y no en el de los elementos. [...] La lengua no es

---

<sup>218</sup> “Car elle ne vise pas à substituer une étude immanente à l’approche transcendante (psychologique, sociologique ou philosophique) qui régnait jusqu’alors: en aucun cas on ne se limite à la description d’une œuvre, ce qui ne pourrait d’ailleurs pas être l’objectif d’une science (et c’est bien d’une science qu’il s’agit). Il serait plus juste de dire que, au lieu de projeter l’œuvre sur un autre type de discours, on la projette ici sur le discours littéraire. On étudie non pas l’œuvre mais les virtualités du discours littéraire, qui l’ont rendue possible: c’est ainsi que les études littéraires pourront devenir une science de la littérature”.

un sistema de signos, sino un ensamblaje –cuya economía resta por precisarse– de estructuras de significación.<sup>219</sup>

El corolario de este planteamiento es la presunción de la existencia de leyes que rigen las relaciones estructurales, cuya determinación habrá de constituir el meollo del análisis, y proporcionar el patrón que define el tipo de texto estudiado y sus implicaciones significativas en todos los planos<sup>220</sup>. Se recordará que, en el capítulo de “enfoque” de la primera parte, se esbozaban a título introductorio algunos rasgos esenciales de la literatura folclórica partiendo del planteamiento estructural *avant la lettre* de A. Olrik, que identificara las *leyes épicas* de la *saga*, concepto que engloba mitos, cuentos y otros géneros narrativos orales tradicionales; Jakobson, con I. Tyniánov, sostiene que “la historia de la literatura (o del arte), íntimamente relacionada con otros órdenes históricos, se caracteriza, al igual que cada uno de los demás órdenes, por un complicado tejido de leyes estructurales que le es propio. Sin el estudio previo de estas leyes, es imposible establecer científicamente la correlación entre el orden literario y los otros órdenes históricos” [1928: 269]; con tenor muy semejante, V. Propp afirma en la parte teórica introductoria a su pionero método que “el estudio estructural de todos los aspectos del cuento es la condición necesaria para su estudio histórico”, y que “el único estudio que puede responder a estas condiciones es el que descubre las leyes de la estructura, y no el que presenta un catálogo superficial de los procedimientos formales del arte del cuento” [1928: 27]; y

---

<sup>219</sup> “La linguistique traditionnelle insistait volontiers sur le caractère continu des phénomènes linguistiques. [...] C’est dans ce contexte qu’il faut situer, en lui rendant son caractère révolutionnaire, l’affirmation saussurienne que la langue est faite d’oppositions. [...] La seule façon d’aborder, à l’heure actuelle, le problème de la signification consiste à affirmer l’existence de discontinuités, sur le plan de la perception, et celle d’écarts différentiels (ainsi Lévi-Strauss), créateurs de signification [...] Nous percevons des différences et, grâce à cette perception, le monde ‘prend forme’ devant nous et pour nous. Mais que signifie au juste –sur le plan linguistique– l’expression ‘percevoir des différences’? 1. Percevoir des différences, cela veut dire saisir au moins deux termes-objets comme simultanément présents; 2. Percevoir des différences, cela veut dire saisir la relation entre les termes, les relier d’une façon ou d’une autre. D’où la première définition, généralement utilisée d’ailleurs, du concept de structure: présence de deux termes et de la relation entre eux. [...] Puisqu’il est convenu que les termes-objets seuls ne comportent pas de signification, c’est au niveau des structures qu’il faut chercher les unités significatives élémentaires, et non au niveau des éléments. [...] La langue n’est pas un système des signes, mais un assemblage –dont l’économie reste à préciser– de structures de signification”.

<sup>220</sup> Tal es, claro está, el cometido de la *poética* ya desde Aristóteles, que analizaba géneros, personajes y tramas a partir de relaciones de oposición.

Lévi-Strauss, que, como Greimas, ha querido elevar las tesis estructurales a las cumbres de la epistemología, habla de *ciencias estructurales*, cuyo objeto de estudio sería cuanto “presenta un carácter de sistema”, cuyo instrumento habrá de ser “la construcción de modelos”, y cuya “ley de inteligibilidad” describe “los grupos de transformaciones que rigen la equivalencia entre modelos” [1958: 306].

En suma, la estructura es un constructo teórico mediante el cual se definen las relaciones entre los elementos de un texto, en forma de leyes o reglas de combinación, que revelan un patrón o modelo relacional, una estructura. La noción misma de *modelo* implica que lo relevante no es la estructura de un texto dado, sino su presencia siempre subyacente en un número determinado de textos, a los que confiere unidad. Ahora bien, de las citas precedentes se desprende que los términos, sus relaciones y la proyección del modelo que de ellas resulta pueden concebirse a diversa escala o revestir distinto carácter, de manera que la unidad que confiere la comprobación de una estructura común puede remitir a un género –literario o de otro tipo–, como es el caso de Propp, a la estructura de una cultura e ideología, como propone Lévi-Strauss en su saber antropológico, e incluso a todo acto de significación humana, como pretende Greimas en la colosal “investigación de método” de su *Semántica estructural*, donde sintetiza los métodos de Propp y Lévi-Strauss y lleva el nivel de análisis a la significación y percepción en términos harto abstractos, no por ello menos pertinentes. En esta variedad de alcances, que refleja la evolución en los estudios literarios de la poética a la amplia semiótica, la presente investigación se ubica en los dominios de la primera, con matices que enseguida se precisan.

Antes, cabe apuntar aún algunos conceptos analíticos propios del método estructural de utilidad para ilustrar los presupuestos del aquí aplicado. En primer lugar, nótese que la observación de las reglas relacionales que revelan la estructura viene definida por los teóricos como un procedimiento de *descripción*, concepto con el que se busca distinguir su enfoque científico del de la tradicional *interpretación* (exégesis, comentario, etc.) textual. Esta dicotomía la ilustra Todorov en su canónica definición de la *poética* cuando afirma que “uno de los sueños del positivismo en las ciencias humanas es la distinción, incluso la oposición, entre interpretación –subjetiva, vulnerable,

arbitraria en última instancia— y descripción, actividad segura y definitiva” [1968: 17]<sup>221</sup>. La diferencia de proceder es estriba, por supuesto, en el distinto enfoque epistemológico: mientras que el intérprete ve en el texto “un objeto de conocimiento suficiente en sí mismo”, en la descripción cada texto concreto se concibe como la “manifestación de una estructura abstracta”, siendo el objetivo “no ya la descripción de una obra singular, la designación de su sentido, sino el establecimiento de unas leyes generales de las que ese texto particular es producto” [1968: 18]. La mirada ensimismada en el objeto de estudio arroja para Todorov resultados tautológicos, o más bien pleonásticos, y por tanto estériles [1968: 16-7]:

Interpretar una obra, literaria o no, por sí misma y en sí misma, sin abandonarla un instante, sin proyectarla más allá de sí misma, es en cierto sentido imposible. O más bien: la tarea es posible, pero entonces la descripción no es más que una repetición, palabra a palabra, de la obra misma. Se ciñe tan estrechamente a las formas de la obra que ambas son una misma cosa. Y, en cierto sentido, toda obra constituye su mejor descripción.<sup>222</sup>

El presente método analítico, asumiendo estos planteamientos, aspira a la *descripción* más objetiva posible de los rasgos distintivos del corrido en los textos analizados; ahora bien, de acuerdo con el mismo Todorov, quien indica que descripción e interpretación no son procedimientos incompatibles, sino necesariamente complementarios, esta postura metodológica no proscribió en absoluto la faceta interpretativa del análisis, limitándose a no anteponerla al esfuerzo de objetivación de las formas y estructuras (de la expresión y del contenido) del texto; así, a la descripción mediante notación simbólica de cada texto analizado le sigue un comentario discursivo *clásico*, a lo cual se suma que la deducción de un modelo estructural a partir de los rasgos descritos no deja de ser un proceso de interpretación, por más que el término *deducción* le confiera apariencia más objetiva.

---

<sup>221</sup> “Un des rêves du positivisme en sciences humaines est la distinction, voire l’opposition, entre interprétation –subjective, vulnérable, à la limite arbitraire— et description, activité sûre et définitive”.

<sup>222</sup> “Interpréter une œuvre, littéraire ou non, pour elle-même et en elle-même, sans la quitter un instant, sans la projeter ailleurs que sur elle-même, cela est en quelque sens impossible. Ou plutôt : cette tâche est possible, mais alors la description n’est qu’une répétition, mot par mot, de l’œuvre elle-même. Elle épouse les formes de l’œuvre de si près que les deux ne font plus qu’un. Et, en certain sens, toute œuvre constitue elle-même sa meilleure description”.

La crítica de Todorov a la redundancia descriptiva que aqueja al proceso de interpretación conduce a otro aspecto metodológico relevante, a saber, el necesario empleo de un *metalenguaje* al acometer la descripción, para evitar precisamente que el lenguaje de ésta coincida con el del objeto estudiado, coincidencia indeseable por cuanto, una vez más, no se trata de describir el objeto en sí mismo sino como manifestación de un modelo, cuyos términos deben convenirse científicamente al margen del objeto analizado. En su reflexión “sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura”, I. Lotman sostiene que “la creación de un sistema uniforme de metalenguaje que no coincida, para ninguna de las partes de la descripción, con el lenguaje del objeto [...] es una premisa de la determinación de los universales de la cultura, sin la cual no tiene sentido en absoluto hablar de estudio tipológico” [1969: 96]. La institución de un metalenguaje, que Greimas asimila conceptualmente a la traducción y denomina en términos pragmáticos proceso de *normalización*, tiene dos vertientes. De un lado está la *notación simbólica*, para cuya determinación anima Greimas a seguir el ejemplo de las matemáticas, la lógica simbólica y la lingüística, que “muestra lo que puede ganarse en precisión de razonamiento y en facilidad operativa si, disponiendo de un cuerpo de conceptos definido de modo unívoco, se abandona la lengua ‘natural’ para notar los conceptos simbólicamente, por medio de caracteres y cifras” [1966: 17]<sup>223</sup>. Estos elementos, además de servir a la descripción de toda suerte de aspectos concretos, como ciertas oposiciones y equivalencias o el desarrollo discursivo, por ejemplo, constituyen la base de las *fórmulas* que pueblan los métodos estructurales de mayor sofisticación, siendo la más célebre la de Lévi-Strauss sobre la estructura del pensamiento mítico [1955: 442-3]<sup>224</sup>. Lejos de mi intención y competencia el condensar en una fórmula única la estructura discursiva o la semántica del corrido, y no se diga ya la de

---

<sup>223</sup> “montre ce qu’on peut gagner en précision dans le raisonnement et en facilité opératoire si, en disposant d’un corps de concepts défini de façon univoque, on abandonne la langue ‘naturelle’ pour noter ces concepts symboliquement, à l’aide de caractères et de chiffres”.

<sup>224</sup> La fórmula es tan mentada que cabe aludir a su recepción, en la que destacan el texto de los folcloristas canadienses E. Köngas y P. Maranda “Structural Models in Folklore” [1962], donde discuten la fórmula y elaboran una propia a partir de ella, que aplican luego a diversas formas folclóricas, y “Éléments pour une théorie de l’interprétation de récit mythique” [1966a] de Greimas, que, como Barthes en “Éléments de sémiologie” [1964] respecto a de Saussure, acomete la recepción canónica de las ideas de Lévi-Strauss en el seno del estructuralismo semiótico, que integra en su propuesta de método –y epistemológica–.

su ideología o su significación sociocultural, y acoguéndome al consejo de Greimas de que, “para que tal notación pueda introducirse en un dominio, el inventario de conceptos por traducir a ese lenguaje ‘simbólico’ tiene que ser bastante restringido” [Ibíd.], en la descripción analítica incluyo sólo algunos signos indicativos de las relaciones sintácticas entre unidades semánticas y ciertas abreviaturas y numeraciones que permiten aligerar la extensión de la descripción técnica. Mas las abreviaturas, en rigor, pertenecen a la segunda vertiente de la constitución del metalenguaje, la terminológica, más abstracta y subjetiva pero no por ello menos determinante del rigor epistemológico y analítico, en la que vengo incidiendo desde las primeras líneas, tratando de definir el sentido, los antecedentes y el contexto de los términos empleados en todos los niveles de la descripción, y de la discusión conceptual general. A diferencia de en la notación simbólica y la *traducción* signica matemática, confío en haber sido en este terreno más incisivo, o propositivo, de nuevo al amparo de Greimas, que bien defiende los términos operativos de cuño propio: “Los amantes del buen lenguaje seguirán denigrando estos neologismos a menudo barrocos y absurdos: no son conscientes de que los lexemas denominativos no forman parte de la lengua natural sino del lenguaje descriptivo segundo, ni de que no son más francés que los signos algebraicos, por ejemplo” [1966: 157]<sup>225</sup>.

En fin, el foco analítico no en el texto mismo, sino en sus propiedades estructurales, que revelan su pertenencia a un modelo<sup>226</sup> dado, supone que

---

<sup>225</sup> “Les amateurs du beau langage continueront à dénigrer ces néologismes souvent baroques et absurdes: il ne sont pas conscients du fait que les lexèmes dénominatifs ne font pas partie de la langue naturelle, mais du langage descriptif second, et qu’ils ne sont plus français que les signes algébriques, par exemple”. Lotman parece discrepar de tan extrema concepción cuando apunta que “el lenguaje de descripción no está separado del lenguaje de la cultura de la sociedad a la que pertenece el propio investigador. Por eso, la tipología creada por él caracteriza no sólo el material que describe, sino también la cultura a la que pertenece” [1969: 95]. Aquí, se ha tratado de seguir esta sugerencia más empática, denominando, p. e., *balacera* al motivo del tiroteo, o *espectacular* a la inveterada función semiótica de impresionar al público mediante la exageración y el tremendismo, en sintonía con el afianzado concepto de *industria del espectáculo* o *show business* en la cultura de masas donde se inserta el tipo de corrido estudiado.

<sup>226</sup> Que no a un prototipo o arquetipo en su acepción de ‘original’, cuya existencia considera irrelevante el enfoque estructural, según se vio en la crítica de Bogatyrev y Jakobson a las nociones románticas de originalidad y fuentes cultas del folclor [1929]. El mismo Jakobson, con Tyniánov, rechaza los enfoques *genéticos*, considerando que lo relevante es estudiar la evolución, y desde una perspectiva funcional para que el examen revista carácter científico [1928: 269]; este apunte implica el debate acerca de la diacronía y la sincronía, sobre el que se volverá al abordar la cuestión del género.

dicho modelo se deduzca del cotejo de múltiples textos. Como señala Propp, estos procedimientos “son posibles y provechosos donde nos encontramos con una repetibilidad a amplia escala, como sucede en el lenguaje o el folklore” [1966: 118], y, cabe añadir, donde la estructura resulta manifiesta –a través de las repeticiones, precisamente, y otros elementos–, como sucede también en el folclor, según advertía, recuérdese, A. Paredes [1964: 117]. Esta es a buen seguro la razón por la que en la corriente formal-estructural, ya desde Jakobson como vimos, se presta una particular atención a las expresiones folclóricas, y en el terreno literario a los cuentos y a los poemas narrativos como el corrido; es asimismo la razón por la cual Propp, que supo ver el primero las condiciones óptimas del folclor para aplicar un análisis formal, ha ejercido tamaña influencia en los estudios posteriores, tanto literarios como de otra índole, y, por extensión, en los de la cultura popular de masas<sup>227</sup>; y también por todo ello constituye la *escuela estructuralista* el

---

<sup>227</sup> Aunque a lo largo del presente trabajo se ha hecho evidente la influencia de Propp en las nociones teóricas y métodos que nos han servido de guía, cabe recordar que la aparición en inglés de su *Morfología del cuento* en EE.UU. en 1958 (traducción de L. Scott e introducción de S. Pirkova-Jakobson; University of Texas Press, Austin) estimuló extraordinariamente las ideas y trabajos de mirada estructural: en 1960, Lévi-Strauss desgrana sus “reflexiones sobre una obra de Vladimir Propp”, subtítulo de su texto “La estructura y la forma”, que suscita una respuesta de Propp en 1966 y así la mentada *polémica*, de gran interés para escrutar la evolución y disensiones de la corriente estructuralista, que se abordan enseguida; Greimas, quien acomete la titánica tarea de aunar los métodos y perspectivas de Lévi-Strauss y Propp, dedica dos artículos a éste, el primero a su teoría funcional [1965] y el segundo a aplicar su método a cuentos populares lituanos [1970a], además de abordarlo en profundidad en la *Semántica estructural* [1966]; y Todorov, que en 1965 traduce una selección de textos de los formalistas donde incluye a Propp y que, a diferencia de Lévi-Strauss y Greimas, se ciñe más en sus trabajos a la poética, tiene al folclorista ruso por referente capital. Más allá del gran núcleo *postestructuralista* en Francia, la traducción inglesa tiene su repercusión en EE.UU. a pesar de que la Folclorística se ha orientado allí más a la antropología o la sociología, sobre todo en los trabajos de A. Dundes, quien se erige en principal *importador* y promotor de las teorías formales y estructurales para el estudio del folclor, publica una *Morphology of North American Indian Folktales* [1964] siguiendo el modelo de Propp y prologa la segunda edición inglesa de su *Morfología*; otro folclorista estructural notable es W. Hendricks, quien también parte de Propp, aunque fusionándolo ya con Greimas, para su teoría y propuesta de método, que formula en sendos artículos [1970, 1973]. Entre nosotros, recuérdese, las tesis y método desarrollados por D. Catalán y los estudiosos del romance tienen un fuerte anclaje en Propp y otros formalistas rusos, y, dado el estrecho parentesco de romance y corrido, es obligado recorrer la misma senda epistemológica en la presente investigación. En fin, este bosquejo bien podría reemplazarse con sumo provecho por el texto de E. Mélétiński incluido en la segunda edición –revisada– rusa de la *Morfología* en 1968, donde no sólo aborda la amplia recepción de Propp, sino que compendia y comenta las principales teorías y métodos estructurales sobre el folclor, con particular y brillante atención a Lévi-Strauss, Greimas –su recensión de la *Semántica estructural* no tiene, a mi juicio, parangón– y Dundes, pero con mención del legado folclorístico estructural todo, incluyendo referencias y comentarios a estudios franceses, estadounidenses, rusos, checos e incluso australianos, en un imponente despliegue de erudición y agudeza crítica.



principal referente epistemológico y metodológico en el presente estudio del corrido, género poético narrativo de raíz folclórica que se presta al cotejo textual y, por su brevedad y estructura evidente y reiterada, a la descripción morfológica y la deducción de un patrón común que permite identificarlo y definirlo en tanto que género, sin perjuicio del examen de su significación ideológica, cultural o de cualquier otra índole. Por último, importa recordar que la detección de una estructura por comparación textual tiene su mejor instrumento de comprobación en la presencia de *invariantes*, i. e., elementos estructurales constantes, lo cual resulta especialmente útil y necesario cuando se trabaja con textos orales, según hemos visto en el caso del romance. En el nuestro, el abandono de la creación tradicional, la fuerte implantación de la idea de autoría individual original y la relativa fijeza textual que impone el registro fonográfico hacen que el juego de variantes e invariantes sea casi insignificante, dándose los cambios entre versiones en algún vocablo o en la redacción de alguna frase, pero no en la estructura narrativa, siquiera sea a escala secuencial. Con todo, en las transcripciones se registran las variantes, pues, aunque no reflejen una transmisión oral tradicional ni aporten indicios de interés sobre la poética actual del género, sí reflejan la refolclorización del contexto semiótico que se viene subrayando, en la medida en que revelan la concepción –relativamente– abierta que rige el quehacer poético de los corrideros. Por otro lado, téngase presente que las fórmulas y los motivos, elementos fijos recurrentes en múltiples textos que merecen la mayor atención en este trabajo, son en cierto sentido invariantes, de modo que esta dicotomía clave del análisis estructural continúa siendo relevante en el nuestro, al menos a título conceptual.

Las tesis y métodos estructuralistas, muy en particular los del formalismo ruso, que pertenece a una misma corriente a pesar de las divergencias, han sido reprobados por la crítica literaria convencional dada a la interpretación divagante y exquisita; silenciados mediante la condena al ostracismo o la represión personal de sus artífices por el aparato estalinista bajo la acusación de dedicarse al *arte por el arte*; y básica y legítimamente ignorados por otras varias escuelas teóricas y prácticas en el seno de los estudios literarios del siglo XX. Aunque, por supuesto, no cabe plantear aquí el lugar que ocupan

nuestros referentes epistemológicos en la historia de la teoría y la crítica literarias, ni las diversas escuelas y los debates entre ellas, sí conviene detenerse en las disensiones habidas dentro de la propia corriente formal-estructural, por cuanto representan dos tendencias, una enfocada en la teoría literaria –asociada al formalismo ruso– y otra en la semiótica como ciencia general de los lenguajes y la comunicación y, particularmente, la significación social o humana del hecho comunicativo, identificada con el estructuralismo. Estas tendencias reflejan la disyuntiva planteada aquí desde el principio entre el examen del corrido como género literario o como expresión popular cuya significación social sería más relevante y digna de estudio que la condición literaria, disyuntiva precisamente superada por la síntesis de ambas tendencias –al menos en la teoría y algunas propuestas de método de la segunda mitad del siglo XX–, que constituye por ello la guía del presente estudio, con independencia de cuán lograda se estime tal síntesis, radicando su valía en el esfuerzo científico encaminado al logro del propósito integrador.

La crítica más temprana y notoria al formalismo ruso se debe a M. Bajtin y su colaborador P. Medvedev, quienes, en su monografía *El método formal en los estudios literarios*, desde una concepción marxista, afirman que “el estudio de la literatura representa una de las ramas de una extensa ciencia de las ideologías” [1928: 41], y abogan en consecuencia por lo que llaman una “poética sociológica” [1928: 72-3]:

Aquí, en el terreno marxista, con la premisa del carácter enteramente sociológico de todos los fenómenos ideológicos, incluidas las estructuras poéticas con todos sus detalles y matices puramente artísticos, se evita por igual tanto el peligro de la fetichización de la obra (su desemantización y “reificación”, y la transformación de la percepción artística en una descarnada “sensación” de este objeto, de acuerdo con lo que propone nuestro formalismo) como el peligro inverso de la conversión de la literatura en una simple subsidiaria de otras ideologías: el riesgo de que se pierda la especificidad artística de una obra de arte.

Según se desprende del segundo peligro conjurado, la propuesta de Bajtin está lejos de las interpretaciones de textos con desconsideración del carácter literario bajo coartada sociológica, histórica, etc., apelando a la especificidad artística, y literaria en concreto, y partiendo para su estudio del concepto de “estructura poética” y de la perspectiva funcional propia del formalismo; la afirmación “en la estructura de la obra literaria, cualquier fenómeno lingüístico

tiene su 'propósito'. Sin conocer esta estructura y sus requisitos, es absolutamente imposible deliberar acerca de la probable significación poética de un fenómeno lingüístico" [1928: 145] es equivalente a la recién citada de Propp de que el estudio estructural "es la condición necesaria" previa para el estudio histórico; y la definición de las tareas de la *poética sociológica* muestra claramente que, más allá de las diferencias de concepto y la distinta prioridad epistemológica, Bajtin discute las tesis formalistas en el marco de la teoría de la literatura [1928: 77]:

¿Qué es una obra literaria? ¿Cuál es su estructura? ¿Cuáles son los elementos de esta estructura y cuáles son sus funciones artísticas? ¿Qué son género, estilo, argumento, tema, motivo, metro, ritmo, melodía, etc.? Todas estas preguntas, y, en particular, la que interroga acerca de cómo el horizonte ideológico se refleja en el contenido de la obra, así como la pregunta sobre las funciones de tal reflejo en la totalidad de la estructura artística, pertenecen a la extensa área de investigación de la poética sociológica.

La crítica de Bajtín al formalismo no estriba pues en su estudio de las formas literarias con perspectiva estructural y funcional, sino en el hecho de que tal estudio no esté plenamente orientado a desvelar la significación ideológica o sociológica. Es por ello que, frente a la base lingüística de los principales teóricos y los métodos formales y estructurales, denuncia que "los formalistas proyectan acríticamente los rasgos constructivos de las obras literarias sobre el sistema de la lengua, transfiriendo al tiempo los elementos lingüísticos del sistema de la lengua a la construcción poética. Este procedimiento conduce [...] a la falsa orientación de la poética hacia la lingüística" [1928: 148], y advierte que marginan el elemento ideológico y el mismo contenido por la primacía del estudio material [1928: 122-3, 182]:

La lucha con el abstracto sentido idealista condujo a los formalistas a la negación del propio sentido ideológico [...] El problema de la significación estructural fue extremadamente simplificado y distorsionado por la idea de que la significación estructural de cualquier elemento poético está en función de la pérdida de valor ideológico. [...] Al producir el concepto de material, tienen la tendencia predominante de remitir al material todo elemento que posea una significación ideológica directa, y todo aquello que antes se consideraba lo más importante en la literatura, como el contenido [...] Así pues, la tendencia principal del concepto formalista de material es el menoscabo del contenido.

Sin embargo, el reproche es sólo aplicable al formalismo ruso en su década fundacional, y con matices, porque su desarrollo se inscribe en la dinámica de las vanguardias, con su ímpetu juvenil de manifiestos y polémicas, de escritos breves y provocadores, como advierte Jakobson [1965: 10]:

Todo movimiento literario o científico debe juzgarse ante todo sobre la base de la obra producida y no de la retórica de sus manifiestos. Sin embargo, desgraciadamente, al discutir el balance de la escuela “formalista” se tiende a confundir los eslóganes pretenciosos y naifs de sus heraldos con el análisis y la metodología innovadores de sus artífices científicos.<sup>228</sup>

En efecto, más allá de las pirotecnias<sup>229</sup>, resulta que, el mismo año en el que Bajtin y Medvedev publican su revisión del formalismo inicial, aparece la *Morfología del cuento* de Propp, cumbre o arribo del movimiento que, a mi juicio, constituye un hito más decisivo en el terreno de la teoría literaria, al menos en el estudio de la literatura folclórica y popular<sup>230</sup>, y que despierta el interés, cuando no el entusiasmo, no sólo de los estudiosos de la literatura, sino también de los grandes semiólogos que, como Bajtin, tienen el propósito último de develar la significación, i. e., la ideología, la función social de los

---

<sup>228</sup> “Tout mouvement littéraire ou scientifique doit être jugé avant tout sur la base de l’œuvre produite et non pas d’après la rhétorique de ses manifestes. Or, malheureusement, en discutant le bilan de l’école ‘formaliste’, on est enclin à confondre les slogans prétentieux et naïfs de ses hérauts avec l’analyse et la méthodologie novatrices de ses travailleurs scientifiques”. Y en efecto, una de las líneas críticas de Bajtin frente al formalismo es su talante futurista, explicitado en los primeros manifiestos de Shklovski, y más en general su tono vanguardista, que llega a tildar de “nihilista”, a pesar de que, hijo de la misma época, tiene algunos pasajes marcados por ese estilo de entreguerras inspirado en la ciencia y la técnica: “Un ideologema extra-artístico introducido en una obra literaria, en combinación química con la estructura artística, constituye la unidad temática de una obra determinada” [1928: 68]; nótese además que su célebre término *ideologema* es de esencia plenamente lingüística. Mas, para ser justos, debe decirse que Bajtin valora muchos aspectos del formalismo, en especial la amplitud y solidez de sus planteamientos teóricos: “Los formalistas llegaron a abarcar un círculo muy extenso de problemas de la poética teórica. Apenas existe una sola cuestión relacionada con el tema a la que no se hayan referido en su trabajo. [...] Supieron aportar una gran agilidad y fuerza a sus principios, lo cual los caracteriza de una manera destacada y ventajosa en medio de un inconsistente eclecticismo y de la habitual ausencia de principios de los estudios literarios académicos” [1928: 85].

<sup>229</sup> Que, a mi juicio, constituyen en todo caso una brillante y apasionante renovación del lenguaje teórico y académico, y cumplen además con la premisa citada de Lotman de que el metalenguaje científico debe reflejar la naturaleza tanto del objeto de estudio como de la sociedad y la cultura a las que pertenece.

<sup>230</sup> La comparación es también pertinente en este terreno, habida cuenta del trabajo de Bajtin sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* [1941], cuyas ideas son sin duda inspiradoras para el investigador, pero a título teórico –sociológico o filosófico–, lejos de la contundente guía metodológica –sin perjuicio de su valor epistemológico– que supone la obra de Propp. Téngase además presente que el mismo año se publica también la *Teoría de la literatura* de Tomachevski, cuya repercusión en las teorías y métodos narratológicos de la segunda mitad del siglo XX es asimismo muy notable.

textos. Las razones de la distinta repercusión han de buscarse en el método, pues, si Bajtin afirma que “hace falta un método específico y una metodología bien elaborada y concreta para poner de manifiesto [...] los ideogramas extra-artísticos a partir de las estructuras literarias” [1928: 67], lo cierto es que ni en el tratado sobre el método formal ni en sus celebrados ensayos literarios, ricos en conceptos e ideas, hallamos una propuesta metodológica acabada y utilizable por la posteridad investigadora, que, en cambio, debe a Propp y a otros formalistas pioneros una sólida orientación metodológica<sup>231</sup>. Pero no es sólo cuestión de método, sino también de especialización, o, lo que es lo mismo, de la disyuntiva fundamental entre la poética, el estudio literario específico, y, como enunciaba Todorov, dicho estudio proyectado sobre un discurso distinto del literario (sociológico, ideológico, etc.); para dar voz a los formalistas en su propia defensa, ilustrar su apuesta por un estudio específico y científico de la literatura y, de paso, la retórica de manifiesto que desplegaron, merece larga cita un pasaje de “La teoría del ‘método formal’” de B. Eichenbaum [1925: 69-71]:

El llamado “método formal” no se constituyó como consecuencia de la creación de un sistema “metodológico” particular, sino que se originó en el proceso de la lucha por establecer una ciencia literaria independiente y concreta. [...] La cuestión principal no es el método utilizado para el estudio de la literatura, sino la literatura en cuanto *objeto* de estudio. En realidad, los “formalistas” no hablamos ni polemizamos sobre ninguna metodología. Hablamos y podemos hablar únicamente sobre algunos principios teóricos, los cuales no nos fueron sugeridos por tal o cual sistema metodológico acabado sino por el estudio del material concreto y sus cualidades específicas. [...] En nuestro trabajo científico, damos a la teoría únicamente el valor de hipótesis de trabajo con cuya ayuda los hechos se descubren y adquie-

---

<sup>231</sup> En este contexto, cobran sumo interés los trabajos de Lotman, que reprocha también al formalismo su desatención al contenido (“Una de las tesis fundamentales de la escuela formal consiste en que la función estética se realiza cuando el texto está cerrado en sí mismo, el funcionamiento está determinado por la orientación a la expresión [...] Las más recientes investigaciones semióticas conducen a conclusiones diametralmente opuestas. El texto que funciona estéticamente actúa como un texto de una carga semántica elevada, y no reducida, con relación a los textos no artísticos. Significa más, y no menos, que el discurso habitual. [...] Así pues, la escuela formal hizo la observación indiscutiblemente correcta de que en los textos que funcionan artísticamente la atención se ve fijada a menudo en los elementos que en otros casos se perciben automáticamente [...] Sin embargo, la explicación que dio de ello es completamente errónea. El funcionamiento artístico no genera un texto ‘depurado’ de significados, sino un texto sobrecargado al máximo de significados” [1975: 163-4]), reenuncia en sus estudios estructurales de la *semiosfera* la concepción *dialógica* de Bajtin —o la *intertextual* de J. Kristeva—, pero acomete una excelente síntesis teórica en *La estructura del texto artístico* [1970] que, a diferencia de la no menos excelente monografía de Bajtin y Medvedev, bien puede fundamentar o inspirar ensayos metodológicos concretos.

ren sentido, es decir, con cuya ayuda éstos se comprenden como existentes conforme a ciertas leyes y se convierten en materia de investigación. [...] establecemos principios concretos y nos atenemos a ellos en la medida en que los justifica el material. Si el material exige que estos principios se compliquen o cambien, los complicamos o los cambiamos. En este sentido, somos lo suficientemente libres con respecto a nuestras propias teorías, tal como debe serlo la ciencia, en cuanto que hay diferencia entre teoría y creencia. No hay ciencias acabadas; la ciencia no vive del establecimiento de las verdades sino de la superación de los errores. [...] El nombre “método formal” [...] tiene que comprenderse como un término convencional, histórico, y no se debe partir de él como de una definición efectiva. Lo que nos caracteriza a nosotros no es ni el “formalismo” en cuanto estética, ni una “metodología” en cuanto sistema científico cerrado en sí, sino únicamente la aspiración a crear una ciencia literaria autónoma sobre la base de las cualidades específicas del material literario.

La controversia tiene otro hito décadas después, cuando Lévi-Strauss publica su célebre comentario [1960] a la *Morfología* de Propp, al que éste responde en 1966. De hecho, esta polémica resulta más útil para nuestro anclaje epistemológico, en primer lugar porque, a pesar de su fondo teórico, Lévi-Strauss parte del análisis concreto del método, y formula sobre su base propuestas propias, de lo que resulta una fértil confluencia de ideas, tanto teóricas como pragmáticas<sup>232</sup>, la cual, además, resulta reforzada por la fuente común, más explícita en Lévi-Strauss, de la lingüística estructural aplicada a

---

<sup>232</sup> A diferencia de Bajtin, que discute principios y conceptos sin traducción en un método concreto, y lo hace asumiendo que el formalismo criticado carece de utilidad para el estudio ideológico; Lévi-Strauss, en cambio, reconoce en Propp a un precursor esencial: “La noción de ‘situación inicial’, [...] la necesidad al mismo tiempo de una lectura ‘horizontal’ y ‘vertical’, la utilización constante de la noción de grupo de sustituciones, y de transformaciones, para resolver la antinomia aparente entre la constancia de la forma y la variabilidad del contenido, el esfuerzo –al menos esbozado por Propp– en reducir la especificidad aparente de las funciones a parejas de oposiciones, el caso privilegiado que representan los mitos para el estudio estructural, y finalmente, y sobre todo, la hipótesis esencial de que en sentido estricto no existe más que un cuento, y que el conjunto de cuentos conocidos debe ser considerado como ‘una serie de variantes’ en relación a un tipo único [...] son todas ellas intuiciones cuya penetración, cuyo carácter profético, imponen la admiración, y gracias a las cuales Propp ha merecido la devoción de todos aquellos que han sido, ante todo, y sin saberlo, sus continuadores” [1960: 64-5]. Mas, precisamente, la percepción de estar en una misma senda lleva al antropólogo, como *pope* del estructuralismo, a enmendar a Propp con cierta suficiencia y a utilizarlo de ejemplo de un formalismo al que inflige una severa crítica; de ahí la agria respuesta de Propp, a la que sigue un “*Postscriptum*” de Lévi-Strauss donde se declara sorprendido y reitera su reconocimiento: “Cuántos han leído el estudio que dediqué a la obra profética de Propp tienen que haberlo entendido como lo que pretendía ser: un acto de agradecimiento hacia un gran descubrimiento que precedió en un cuarto de siglo a los intentos de otras personas, y míos, en la misma dirección. Por eso he visto con sorpresa y amargura que el estudioso ruso [...] ve en mi escrito algo muy diferente: no la discusión, con el respeto debido, de ciertos aspectos teóricos metodológicos de su obra, sino una agresión llena de malicia. [...] No obstante, cualquiera que sea la conclusión que saquen de esta confrontación los lectores mejor informados, la obra de Propp conservará, ante sus ojos y los míos, el mérito imperecedero de haber sido la primera” [1968: 123].

los estudios literarios y semióticos en general<sup>233</sup>. Y, de otro lado, porque tal confluencia se da en el terreno del folclor: el tratamiento del mito y el cuento, respectivamente, sitúa a ambos investigadores ante un objeto de estudio muy particular, que es también en cierto modo el nuestro, de manera que aportan principios teóricos y mecanismos analíticos especialmente pertinentes a la concepción del presente método<sup>234</sup>.

Aunque Lévi-Strauss, como Bajtin, asimila sus diferencias con Propp a las existentes entre el formalismo y el estructuralismo<sup>235</sup>, lo relevante no es, claro está, la cuestión nominal, sino la de fondo, donde el antropólogo coincide asimismo con Bajtin en afear la excesiva atención a la forma con marginación del contenido, si bien, a diferencia del semiólogo, no reclama poner todo el análisis al servicio del desciframiento de la significación ideológica, abogando por una síntesis analítica de forma y contenido, caracterizados ambos por su estructura [1960: 71]:

---

<sup>233</sup> Aunque el detalle de las bases conceptuales y el método analítico del mito en Lévi-Strauss no puede exponerse aquí, recuérdese que lo juzga un fenómeno de lenguaje, cuyas unidades constitutivas, *mitemas*, ubica al nivel de la frase; que describe sus relaciones con arreglo a un sistema de oposiciones de inspiración saussuriana, introduciendo la noción del elemento *mediador* a modo de síntesis dialéctica; o que de tales oposiciones resulta no una unidad monolítica significativa, sino un “haz de elementos diferenciales”, concepto que toma de la descripción de los rasgos del fonema de Jakobson [1955: 431-41].

<sup>234</sup> Como acaba de verse en nota en la cita de Lévi-Strauss sobre las virtudes del trabajo de Propp, una de ellas es su adecuación al estudio del mito, a buen seguro la razón por la cual el antropólogo entiende que transitan un mismo campo y ejerce así su afilada crítica. Mas la cercanía es un hecho que reconocen el mismo Propp (“si se definen estos cuentos desde un punto de vista histórico, merecen su antiguo nombre [...] de cuentos míticos” [1928: 116]) y todos los pensadores estructurales (de ahí la recepción de Lévi-Strauss y el interés general por el mito en Barthes y Greimas, p. e.), y la ilustra Lotman –con Z. Mints– certeramente: “La interacción entre la literatura como hecho de orden artístico y el mito, para el cual la función estética no es más que uno de sus aspectos, tiene lugar de manera particularmente activa en la esfera intermedia del folclor: la poesía popular, por su tipo de conciencia, tiende al mundo de la mitología, pero, como fenómeno de arte, se adhiere a la literatura” [1981: 190]. En todo caso, como contamos ya con gran número de referentes epistemológicos centrados en la literatura folclórica que no descuidan la dimensión mítica en su visión semiótica estructural, no he incorporado a este trabajo las aportaciones de los muchos folcloristas y semiólogos que se han ocupado del mito primordialmente, salvo las observaciones teóricas más útiles de Lévi-Strauss; por lo mismo, y aunque se invita al lector a disfrutar de la alta polémica en torno a esta cuestión, omito las reflexiones de Lévi-Strauss [1960: 65-70] y Propp [1966: 114-7] sobre las relaciones mito-cuento y las diversas posturas para su estudio.

<sup>235</sup> De hecho, el ensayo comienza: “Quienes apoyan los análisis estructurales en lingüística y antropología son con frecuencia acusados de formalismo. Esto significa olvidar que el formalismo existe como doctrina independiente, de la que, sin renegar de cuanto le debe, se distancia el estructuralismo por la actitud, muy diferente, que hacia lo concreto adoptan las dos escuelas. Al contrario que el formalismo, el estructuralismo se niega a oponer lo concreto a lo abstracto y a conceder a este último una posición de privilegio” [1960: 49].

Propp descompone en dos partes la literatura oral: una forma, que constituye su aspecto esencial en tanto que se presta al estudio morfológico, y un contenido arbitrario, al cual, justamente por ese motivo, concede una importancia sólo accesoria. [...] este punto resume enteramente la diferencia entre formalismo y estructuralismo. Para el primero, los dos campos deben estar completamente separados, ya que sólo la forma es inteligible y el contenido no es más que un residuo sin valor significativo. Para el estructuralismo, esa opción no existe; no hay de un lado lo concreto y de otro lo abstracto. Forma y contenido tienen la misma naturaleza, y son de la incumbencia del mismo análisis. El contenido deriva su realidad de la estructura, y lo que se define como forma es la “puesta en estructura” de las estructuras locales en que consiste el contenido.

Propp rebate la acusación de disolver la unidad estructural, no exenta de convencionalidad, con la no menos convencional tesis de que, en efecto, forma y contenido son en concepto indisociables, pero, metodológicamente, debe darse prioridad al análisis formal: “No se puede escindir la indagación formal de la histórica, ni contraponerlas. Es cierto lo contrario: el análisis formal, la precisa descripción sistemática de los materiales objeto de estudio, son condición y premisa de la investigación histórica y representan al mismo tiempo su primer paso” [1966: 100]<sup>236</sup>. Pero segmentar el análisis en fases equivale, de hecho, a realizar análisis distintos, lo cual significa desistir del estudio integral que propugna Lévi-Straus, quien, rechazando el argumento ordinal, reformula la cuestión en términos netamente lingüísticos [1960: 84]:

El error del formalismo es doble: Dirigiéndose exclusivamente a las reglas que gobiernan la concatenación de las proposiciones, acaba por olvidar que no existe ninguna lengua cuyo vocabulario pueda ser deducido a partir de su sintaxis. El estudio de cualquier sistema lingüístico requiere el concurso del gramático y del filólogo, lo que equivale a decir que, en materia de tradición oral, la morfología es estéril en tanto no venga a fecundarla la observación etnográfica directa o indirecta. Imaginar, como hace Propp, que es posible

---

<sup>236</sup> Para dar pareja voz a Propp, cabe citar su defensa conceptual de la acusación de formalista, y su firme elogio del estructuralismo: “Por formalista se entiende normalmente el estudio de la forma independientemente del contenido. [...] para los formalistas, la forma tiene sus leyes independientes, y en particular leyes de desarrollo inmanentes no subordinadas a la historia social. [...] Pero si esto es lo que se entiende por formalismo, la obra *Morfología del cuento* no puede de ninguna manera ser definida como formalista [...] a los formalistas, el conjunto se les muestra como un conglomerado mecánico de partes heterogéneas. Desde este punto de vista, en nuestro caso, el género de los cuentos maravillosos aparece como un conjunto de argumentos aislados entre sí. El estructuralista, en cambio, examina las partes como elementos de un todo y en sus relaciones con él; [...] El método elaborado en la *Morfología* ofrece la posibilidad de estudiar el género como un todo único, como un sistema, comparando sus argumentos en lugar de desmembrarlos considerándolos separadamente [...] El examen comparativo de los argumentos abre amplias perspectivas históricas. No son, en primer lugar, los argumentos aislados los que pueden ser explicados históricamente, sino el sistema de composición al que pertenecen” [1966: 100-2].



disociar las dos tareas para comenzar por la gramática y dejar para un momento posterior el léxico, significa condenarse a no construir nunca más que una gramática exangüe y un léxico en el que las anécdotas sustituirán a las definiciones. En conclusión, ni la una ni el otro cumplirían su finalidad.

No contento con esta lírica reivindicación clínica de un análisis integral desde la lingüística estructural, y tras señalar las dificultades que encuentra Propp al establecer “un único nivel morfológico verdadero –el de las funciones– y un nivel amorfo donde se amontonan personajes, atributos, motivaciones, nexos, y que sólo está sujeto –como se piensa del léxico– a la investigación histórica y la crítica literaria”, Lévi-Strauss nos recuerda la especificidad de la literatura oral, que hace aún más necesario el escrutinio conjunto de forma y contenido con mirada semiótica, o antropológica, para él [1960: 84-5]:

Este primer error del formalismo [...] se ve agravado por un error inverso, consistente en tratar la tradición oral como una expresión lingüística similar a las demás [...] no tiene en cuenta el hecho de que, siendo modos del lenguaje, mitos y cuentos lo utilizan “hiperestructuralmente”: forman, por así decirlo, un “meta-lenguaje” en el que la estructura es operante a todos los niveles [...] es gracias a esta propiedad por lo que son reconocidos como cuentos o mitos y no como narraciones históricas y novelescas. Indudablemente, también ellos, en cuanto discurso, emplean reglas gramaticales y palabras. Pero a su dimensión habitual se añade otra, ya que reglas y palabras sirven aquí para construir imágenes y acciones que representan, al mismo tiempo, significantes “normales”, en relación a los significados del discurso, y elementos de significación, en relación a un sistema significativo suplementario, que se sitúa en otro plano. [...] en este caso gramática y léxico no sólo están estrechamente unidos, aun operando a niveles distintos, sino que se adhieren uno a otro en toda su superficie y coinciden por entero. A diferencia del lenguaje, para el cual aún se plantea el problema del léxico, el meta-lenguaje no comporta ningún nivel cuyos elementos no sean resultado de operaciones bien determinadas y efectuadas según reglas. En este sentido, todo en él es sintaxis. Pero, en otro sentido, todo es también vocabulario, pues los elementos diferenciales son palabras, los mitemas son aún palabras, las funciones [...] se pueden denotar con palabras...<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> Lotman, que, como se citó, ya advertía que el texto artístico está “sobrecargado” de significación, indica también la particular relevancia de la connotación en el folclor valiéndose del concepto de “texto-código”, apuntando además su carácter intuitivo en términos semejantes a la idea de “poética implícita” que se citó de P. Bénichou: “Un rasgo característico de la cultura de orientación mitológica es el surgimiento de un eslabón intermedio entre el lenguaje y los textos: el *texto-código*. Se puede tomar conciencia de este texto como modelo ideal y ponerlo de manifiesto como tal, [...] o ese texto puede quedarse en el dominio de los mecanismos subjetivos inconscientes que no obtienen una expresión directa, sino que se realizan en forma de variantes en textos de un nivel más bajo en la jerarquía de la cultura. Esto no cambia lo fundamental: el texto-código es precisamente un texto. No es una colección abstracta de reglas para la construcción del texto, sino un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos. [...] en el curso del funcionamiento cultural –en el proceso de formación del texto o en la metadescripción del investigador–, cada signo del texto-código puede presentarse ante nosotros en forma de paradigma” [1981a: 95].

Recapitulando a partir de las formulaciones teóricas y pragmáticas de los grandes pensadores de la corriente, y los debates internos expuestos, debe en primer lugar insistirse en que el *estructuralismo* no es una propuesta de método de rigidez matemática, sino una visión epistemológica de muy amplio alcance que, eso sí –y precisamente en virtud de la noción de estructura–, se caracteriza por la elaborada solvencia de sus métodos analíticos, o al menos, y esto es lo relevante a mi parecer, por su potencial de adaptación al análisis riguroso y científico de toda clase de textos en sentido lato, i. e., de todo acto de comunicación, y así de significación. Por eso mismo, no puede tenerse en modo alguno por un estudio exclusivo de la forma –en nuestro caso, de los aspectos puramente lingüísticos o, a lo sumo, retóricos del texto–, incluso a pesar de su origen conceptual en la lingüística. De hecho, como es sabido, el inspirador de la *escuela*, de Saussure, no sólo aplica un criterio sociológico a la dicotomía lengua / habla –sistema convencional frente a uso social–, sino que, en su mismo *Curso de lingüística general*, aporta la primera definición de *Semiología*, en la cual se integraría la Lingüística como una de sus ramas, y que sería la “ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social” [1916: 60]; el otro *padre fundador*, Jakobson, aparte de sus cruciales aportaciones a la lingüística, no sólo se ocupa del folclor con neta mirada semiótica, sino que nos ha legado el esquema de referencia para la teoría de la comunicación; Todorov, quien proporciona la distinción canónica entre la interpretación convencional y la descripción estructural, subraya que se trata de “la descripción de la significación en literatura”<sup>238</sup>; en fin, a las citas recién vistas de Bajtin, Lévi-Strauss y Lotman en las que propugnan un análisis estructural para desvelar la significación social (ideológica, antropológica...), puede añadirse el razonamiento de Greimas, parcialmente citado, según el cual, siendo la significación la finalidad y el contenido de toda comunicación, ha de ser el denominador común y el objeto de estudio de las Ciencias Humanas, estudio que parte de la lingüística por tratarse de la disciplina más elaborada y formalizada, que se materializa, en su caso, en la semántica estructural, o la semiología cuando lo estudiado no es la lengua natural sino

---

<sup>238</sup> A este artículo de 1964 hay que añadir el hecho de que su primera monografía sobre la poética estructural se llame *Literatura y significación* [1967], por cierto, título también de un artículo de Barthes [1964a] donde aborda esta cuestión.

otro tipo de lenguaje, y que, por ocuparse de la significación, se confunde, en el sentido de que aspira a suplantarla o a plegarse a ella en un determinado sistema de conocimiento, con la epistemología general [1966: 5-8]<sup>239</sup>.

Ahora bien, si estas firmes orientaciones permiten descartar el tópico de que la perspectiva estructural está embebida en la forma, no por ello debe confundirse la significación con el contenido, ya que tanto éste como la forma son portadores de significación, ideológica y estética respectivamente; dicho en los términos esenciales de Saussure, la significación última o general está en el signo (lingüístico o de otro tipo; en nuestro caso, en el texto), y no en el significante o el significado por sí solos, cuyas respectivas significaciones cristalizan en la cabal del signo. En la práctica, esto supone que la virtud de las teorías y, sobre todo, los métodos estructurales radica en su carácter integrador, aspiración notoria en la crítica que hace Lévi-Strauss a Propp, y en la concepción de la *lingüística del discurso* de Barthes, término con el que rebautiza la semiología en un artículo-manifiesto [1970: 584]:

Pensamos que es capital considerar el discurso no sólo como un conjunto distributivo (lo que hizo, por ejemplo, Propp, ya que sus funciones se desarrollan a un solo nivel), sino también como un conjunto integrado. El principio de integración tiene, en efecto, una doble dimensión: en primer lugar estructural, desde luego, puesto que permite teóricamente la descripción del sentido y operativamente la segmentación del discurso; y luego general, porque permite dotar de estatuto descriptivo al *límite* del sistema, designando, *en términos semiológicos* (ahí está la clave), el momento en el que el sistema se articula sobre la praxis social e histórica.<sup>240</sup>

La orientación integradora preside así, huelga decir, esta investigación, en la medida en que, de un lado, a la hora de estudiar el corrido contemporáneo de difusión discográfica comercial he constatado una enorme desproporción en los estudios previos entre los mayoritarios de corte histórico y sociológico y

---

<sup>239</sup> Greimas aboga empero por evitar esa confusión o conflicto con la epistemología general, proponiendo que la significación –en la semántica o la semiología estructural– se estudie en términos de *percepción* a través de una “lingüística no lingüística”, concepción semejante, nótese, a la de McLuhan.

<sup>240</sup> “Nous pensons qu’il est capital de considérer le discours non seulement comme un ensemble distributionnel (ce qu’a fait, par exemple, Propp, puisque ses fonctions se développent sur un seul niveau), mais aussi comme un ensemble intégré. Le principe d’intégration a en effet une double portée: d’abord structurale, bien entendu, puisqu’il permet théoriquement la description du sens et opératoirement la segmentation du discours ; ensuite générale, puisqu’il permet de donner un statut descriptif à la *limite* du système, en désignant, *en termes sémiologiques* (c’est là l’important), le moment où le système s’articule sur la praxis sociale et historique”.

los muy escasos de enfoque literario, habiendo juzgado oportuno hacer una descripción previa del género todo, un esbozo de poética, y, a partir de éste y mediante el análisis metódico, comprobar las pervivencias y transformaciones en el modelo genérico clásico; pero de otro lado, el sustrato folclórico y el carácter popular masivo del corrido –que también favorecen el estudio morfológico estructural, claro está– hacen preciso profundizar en el contexto y su intrincada relación con el texto, lo cual implica la integración del enfoque semiótico –que es en última instancia sociológico, ideológico, antropológico, mas fundado en el análisis del lenguaje objeto de estudio– en el escrutinio general y, en lo posible, en el método analítico.

La integración, según se ha podido constatar, no resulta fácil; de hecho, el sumo ascendiente de Lévi-Strauss y Greimas se debe, además de a su portentoso discurrir teórico, a lo logrado de sus métodos. Aún así, de la polémica de Lévi-Strauss y Propp se colige que la síntesis puede resultar desequilibrada también hacia el lado del contenido, al menos para nuestro punto de vista literario, si asumimos el juicio de Méléntinski sobre Lévi-Strauss de que “sus estudios concretos representan un análisis de la estructura del pensamiento mítico, y no del relato mítico” [1968: 193]; en efecto, a pesar del anclaje lingüístico de su método, particularmente en de Saussure y Jakobson, el antropólogo plantea una estructura consistente en oposiciones semánticas abstraídas del discurso, cuya sintaxis, en tanto que unidades mínimas, no describe. El método de Greimas, en cambio, aunque propone un sistema de reducciones y oposiciones inspirado en Lévi-Strauss, se inscribe –por el enfoque semántico– en el análisis del discurso literario, integrando a la descripción el sistema de los personajes, cuyo tratamiento difuso se ha reprochado a Propp por doquier, y la estructura narrativa, esto es, la sintaxis semántica que falta en Lévi-Strauss, basándose en Propp. Sin embargo, y al margen de que el principio enarbolado del diseño de un método específico es incompatible con la adopción directa de otro preexistente, no se ha aplicado el de Greimas con la fidelidad que acaso mereciera porque su esquema descriptivo de la significación resulta demasiado abstracto y, de perfecto, un tanto rígido, de tal suerte que no ayuda a matizar toda la variedad semántica

del corrido, o, más precisamente, no permite describir la estructura ideológica del género partiendo de su modelo de oposiciones semánticas<sup>241</sup>, estructura que, de todos modos, no se aspira a proporcionar aquí, al menos a la manera abstracta y absoluta, audaz, de un Lévi-Strauss o un Greimas.

Por ello, en suma, se advertía que nuestro planteamiento, aún aspirando a la integración del enfoque estructural literario y semiótico, se concentra en la descripción de una poética de género, razón por la cual nuestros mentores epistemológicos son los estudiosos de la naturaleza y estructura del discurso literario, y los metodológicos quienes han asimilado estas teorías de análisis estructural trasladándolas a sus trabajos pragmáticos, señaladamente D. Catalán y la escuela romancista. Más importa recalcar, por enésima vez, que no se trata aquí de privilegiar la forma frente al contenido; de hecho, la *Morfología* de Propp describe las relaciones entre unidades de contenido, que eso son sus célebres *funciones*; la cuestión radica pues en que, una vez acometida la descripción de la forma y contenido del texto –que, de acuerdo con Propp, debe preceder a cualquier otra operación, tratándose de material literario–, se quiera o pueda llevar a cabo la de la cultura o la sociedad a la que pertenece y de la que es producto, lo cual, como se dijo, excede el objeto de la presente investigación y la competencia de este investigador. En otros términos, valiéndonos de la mencionada dicotomía de L. Hjelmslev para el estudio lingüístico estructural, existen una *sustancia* y una *forma* tanto en la expresión como en el contenido, consistiendo nuestro estudio en el análisis estructural de la forma, que es lo que permite caracterizar un género literario, mientras que el énfasis en la sustancia, como en Lévi-Strauss, se orienta a caracterizar toda una cultura. Esto no supone, claro está, que se desista de la integración epistemológica, sino que, de acuerdo con nuestra especialidad y capacidades, se acomete un estudio formal –de la expresión y del contenido– de los textos con sustento en un método que integra las propuestas de los referentes indicados, cuyos resultados remiten primordialmente al mismo

---

<sup>241</sup> Por lo demás, en el único estudio contemporáneo extenso de mirada literaria, de M.<sup>a</sup> C. Garza [1977], se aplican ya con solvencia las propuestas analíticas de Greimas al corrido “como narración literaria”; siendo parcial y orientativa mi recepción, y en cambio cabal la de Garza, no parece necesario reeditar aquí tal esfuerzo, en el sentido de trasladar exactamente su esquema actancial y de ejes significativos al análisis de los textos del *corpus*, lo cual, por cierto, ensaya también G. Berrones con un corrido [2006: 77-80], revelándose la impronta de Greimas en el estudio literario estructural, en particular de géneros folclóricos y populares.

discurso literario, como propone Todorov, todo ello sin merma de que, dadas las particularidades del corrido como género folclórico o popular, y ya que esos mismos referentes abren la senda que conduce de la poética a la semiología general, o a la integración de ambas, se procuren proyectar los datos obtenidos de la observación a otros ámbitos, primero al semiótico para caracterizar el corrido en su contexto productivo y comunicativo, y de ahí al ideológico, sociológico o histórico. Sin duda, hay aquí una cierta flaqueza de la integración, por cuanto estas proyecciones más allá del terreno literario carecen del sustento del método, i. e., no constituyen estrictamente términos de la descripción estructural; sin embargo, el escollo epistemológico se sortea apelando, de un lado, a la especialización: siendo el corrido ante todo un género literario, y el acervo de los correspondientes estudios de óptica literaria muy raquítico, nuestro propósito es aportar una descripción formal general y una evaluación de su persistencia o abandono en el periodo actual mediante el análisis metódico de un *corpus*, dejando las proyecciones a otros terrenos, aún reconociendo su importancia y necesaria imbricación bajo el manto integrador semiótico, en un segundo plano; y, de otro, a la pertinencia: siendo el corrido un género literario, procede estudiar sus propiedades literarias; es más, los estudios sociológicos o históricos, a menos que se acojan a un método holístico que parta del análisis textual riguroso para llegar a la descripción sociocultural, lo cual no es el caso, hasta donde sé, de los realizados sobre el corrido, sólo aportan la convencional interpretación sin base en el análisis del objeto de estudio y, comoquiera que la ideología y la postura sociocultural que se observan en el género son considerablemente obvias y comunes a un gran número de expresiones artísticas y culturales folclóricas o populares en todo el mundo, lo verdaderamente interesante, además de pertinente, es el estudio específico, i. e., el examen de cómo esas ideas comunes se traducen en una expresión particular en el género literario que constituye el corrido mexicano.

### 2.3.1.2. Ámbitos y planos de análisis

Asentado que el análisis estructural consiste en determinar los términos o elementos constitutivos del objeto de estudio y examinar sus relaciones, una premisa para su validez es la homogeneidad de tales elementos, lo cual ha llevado a fijar distintos niveles o planos de análisis. Barthes, partiendo de la lingüística, aboga por la integración en la delimitación de niveles: [1966: 5]:

Una frase puede ser descrita, lingüísticamente, a varios niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); tales niveles se inscriben en una relación jerárquica, pues, si todos tienen sus propias unidades y correlaciones, imponiendo la descripción independiente de cada uno de ellos, ningún nivel puede producir sentido por sí solo: toda unidad que pertenezca a un nivel dado sólo cobra sentido si puede integrarse en un nivel superior [...] Los niveles son operaciones. Es pues normal que, en su desarrollo, la lingüística tienda a multiplicarlos. [...] Sea cual sea el número de niveles propuesto y la definición que se les dé, resulta indudable que el relato es una jerarquía de instancias.<sup>242</sup>

La determinación de planos en los métodos estructurales refleja relativa y conceptualmente la oposición entre significante y significado<sup>243</sup>, si bien se realiza a su vez en distintos niveles –con diversos grados de formalización metódica, al menos en nuestro caso– que llamo *ámbitos* a efectos distintivos, y son el ámbito *textual*, el *metatextual* y el *contextual*, cada uno de los cuales comprende dos planos. La división es meramente conceptual, careciendo de traducción material en el método y sirviendo sólo al fin de enmarcar los seis planos analizados: *discursivo* y *semántico* (textuales), *tipológico* y *temático* (metatextuales), y *funcional* e *ideológico* (contextuales).

---

<sup>242</sup> “Une phrase peut être décrite, linguistiquement, à plusieurs niveaux (phonétique, phonologique, grammatical, contextuel); ces niveaux sont dans un rapport hiérarchique, car, si chacun d’eux a ses propres unités et ses propres corrélations, obligeant pour chacun d’eux à une description indépendante, aucun niveau ne peut à lui seul produire du sens: tout unité qui appartient à un certain niveau ne prend de sens que si elle peut s’intégrer dans un niveau supérieur [...] Les niveaux sont des opérations. Il est donc normal qu’en progressant, la linguistique tende à les multiplier. [...] Quel que soit le nombre des niveaux qu’on propose et quelque définition qu’on en donne, on ne peut douter que le récit soit une hiérarchie d’instances”.

<sup>243</sup> Tal división es de orden pragmático, siendo significante y significado inseparables en rigor, como sostenía Lévi-Strauss y concedía Propp, como se desprende del pasaje recién citado de Barthes, y como dice Greimas al plantear su método: “La conjunción de significante y significado, una vez realizada en la comunicación, está destinada a disolverse desde el momento en que se quiere avanzar mínimamente en el análisis de uno u otro plano del lenguaje” [1966: 31].

El **ámbito textual** constituye el núcleo del análisis, puesto que alberga los planos esenciales de la *expresión* y el *contenido*, siendo así la trasposición conceptual del signo lingüístico, dividido en *significante* y *significado* según la dicotomía fundacional de Saussure, y equivalente al texto mismo en términos analíticos literarios, claro está. También debe estarlo que se trata del ámbito en el que se lleva a cabo la descripción estructural propiamente dicha, al ser en sus planos donde se identifican las unidades elementales y se examinan sus relaciones, mientras que, en los demás, las unidades son términos de una clasificación, no de una estructura. Esto no significa que las relaciones sean sólo de naturaleza sintagmática, en primer lugar porque, como señalaba Lotman, el texto artístico está tan “sobrecargado” de significación que casi todos sus rasgos encierran una lectura paradigmática –hecho que se agudiza en el folclor y la literatura popular–, y además porque, conforme al principio de *pertinencia* enunciado por Barthes para el análisis estructural [1964: 132], se atenderá sólo a los elementos de alcance sintagmático pertinentes a la descripción de la estructura que revelan las relaciones, esto es, que son al tiempo útiles para la caracterización del paradigma genérico<sup>244</sup>. Pero esto no implica sólo una proyección del sintagma hacia el paradigma; el vector de signo contrario, la incidencia del modelo en la realización concreta, es un aspecto capital en la poética contemporánea, que, sumando la perspectiva generativa al enfoque estructural, ve en cada texto particular la manifestación del modelo. De nuevo, de Saussure sienta las bases de esta noción desde la lingüística al oponer la *lengua*, sistema de reglas o paradigma, al *habla*, realización sintagmática del mismo. En la teoría literaria, sobre todo la del folclor oral, la oposición se traduce en la fijación de variantes e invariantes, decisiva tanto para el estudio de las relaciones como para la definición de las unidades; así, p. e., las *funciones* de Propp se definen, antes que por su significación en un texto determinado, por su *recurrencia* en múltiples textos, lo que las convierte en invariantes del modelo genérico o paradigma.

---

<sup>244</sup> Huelga recordar que este planteamiento se debe a de Saussure, quien distingue entre relaciones *sintagmáticas* y *paradigmáticas* o *asociativas*, también denominadas *in praesentia* e *in absentia*, así como subrayar que ambos tipos de relación se dan en el significante y el significado. En el corrido, p. e., el verso octosílabo refleja no sólo una relación contingente, *in praesentia*, en el plano expresivo de un texto, sino también otra *in absentia*, pues es propio del paradigma; análogamente, los bloques de presentación o coda son paradigmáticos del género, pero cumplen además una función sintagmática en el contenido.



El **plano** de la expresión o *expresivo* se denominará principalmente **del discurso** o *discursivo*, y ocasionalmente, en aras de la variedad y el trazado de proximidades conceptuales, *estilístico* y *significante*, pero no *formal*, pues, según asentara Hjelmslev, existe una sustancia y una forma tanto de la expresión como del contenido, describiéndose en el presente método la forma de ambos planos. En cualquier caso, este desdoblamiento ha llevado a fijar dos niveles dentro de la expresión en algunas propuestas metodológicas, contemplándose un primer plano *verbal*, de la sustancia, que albergaría los aspectos fonéticos, morfológicos, léxicos y sintácticos –*intraoracionales*–. Sin embargo, los elementos verbales mínimos, irreductibles, los fonemas o sus grafemas correspondientes, carecen de significación literaria, siendo también escasa la derivada de sus combinaciones –aliteración, etc.–, y otro tanto puede decirse de los demás –morfemas, lexemas, sintagmas–, máxime en un contexto creativo popular, como el del corrido, donde la conciencia literaria no alcanza grados tan ínfimos. Su examen pormenorizado supondría entonces un cierto reduccionismo lingüístico del análisis, o, mejor dicho, vulnerar el principio de pertinencia recién invocado, en la medida en que estos aspectos verbales no son relevantes para la caracterización del paradigma<sup>245</sup>. Es por ello que los teóricos del método estructural sitúan la unidad mínima analítica en la *frase*, que se adopta aquí como tal en términos generales, lo cual supone, sin perjuicio de que en los comentarios de cada texto pueda aludirse a algún rasgo interno de la oración, que no se contemplará sistemáticamente un plano *verbal*, siendo el primero, y el único en el terreno de la expresión, el del discurso, donde se examinan las relaciones entre las frases que lo integran, i. e., la sintaxis, o entre los versos en el caso de la prosodia. Mas no todo lo descrito en este plano es de orden sintáctico, ni tiene toda unidad básica la dimensión de la frase: las fórmulas, que en su mayoría no exceden la del sintagma y son en puridad un rasgo léxico –*sintagmas lexicalizados*–,

---

<sup>245</sup> Hay, por supuesto, rasgos paradigmáticos cuyas unidades mínimas se verifican a escala verbal, como el metro del verso, compuesto de sílabas, o la rima, de base fonemática, pero su significación paradigmática no emana de su esencia lingüística sino de su forma, i. e., de las relaciones del verso –compuesto como mínimo de un sintagma, y a menudo de una frase completa– a lo largo del texto o discurso. Como ilustra Barthes al proponer el análisis integral de los elementos y planos: “Un fonema, si bien perfectamente descriptible, no quiere decir nada en sí mismo; sólo participa del sentido si se integra en una palabra; y la misma palabra debe integrarse en la frase” [1966: 5].

los modos de representar el discurso y el punto de vista desde el cual se enuncia no cabe describirlos en términos sintácticos, sino de alternancia o de presencia y ausencia, lo que, en todo caso, sigue constituyendo una forma de relación sintagmática, con su correspondiente proyección paradigmática.

El **plano** textual del *contenido* o del *significado* se denomina **semántico**, opción que no resulta empero del todo satisfactoria, pues, aunque es natural asociar el significado a la semántica, ésta se ha cargado, sobre todo tras la contribución de Greimas, del matiz de *significación* en sentido semiótico lato más allá del lingüístico, y, de otro lado, lo semántico es una categoría que se percibe como sustancia del contenido, i. e., cuyo análisis implica un proceso clasificatorio y no de descripción combinatoria, resultando paradójico que el plano de análisis estructural por excelencia remita a una noción sustancial. Tal vez por ello, los estudiosos denominan *sintáctico* este nivel<sup>246</sup>, indicando que en él se describen las relaciones entre unidades semánticas, su forma y no su sustancia. Sin embargo, dado que la sintaxis constituye asimismo la columna vertebral del discurso, aplicar el término a la vertiente del contenido no contribuye a evitar la confusión, que tampoco se disiparía si, adoptando una solución de compromiso, se emplea *sintáctico-semántico* –o viceversa–; aún así, el uso de un compuesto indicativo de que se habla de la forma del contenido puede resultar clarificador, de manera que, además de recurrir a la sinonimia para precisar que *semántico* equivale en este plano al *contenido* o el *significado*, me valdré también del compuesto *semántico-estructural*, por cuanto, aunque *estructural* tampoco resulte particularmente distintivo debido a su sobreexplotación, califica la noción cruda de *semántica* con un término operativo en principio ajeno al metalenguaje de la lingüística.

Si en la vertiente de la expresión no está del todo asentada la división en dos planos, en la del contenido constituye la norma desde que Tomachevski distinguiera entre los de *intriga* o *trama* y *fábula*, albergando el primero los *motivos* –unidades semánticas mínimas– distribuidos en el texto conforme a criterios estéticos, y el segundo su sucesión temporal subyacente regida por la causalidad, i. e., la reordenación descriptiva de la intriga [1928: 182-94].

---

<sup>246</sup> Así Todorov [1968: 77-85], que habla de “sintaxis narrativa”, o Barthes [1966: 11-5], que opta por “sintaxis funcional” retomando la formulación de Propp.

Esta dicotomía fundacional la asumen los estudiosos del Romancero, como se expuso al abordar el romance; así, en el plano de intriga, Catalán procede a una reducción metalingüística de las unidades, despojándolas de los complementos carentes de carácter narrativo, de forma semejante a Propp, aunque sin adjuntar, como hace el folclorista ruso, un sustantivo abstracto que sintetice el sentido de la unidad; a continuación, el romancista dispone las oraciones-unidades en el mismo orden en que aparecen en el texto; en el plano de fábula, de acuerdo con Tomachevski, reordena las unidades según la lógica temporal y causal que las vincula [Cf. 1977; 1978].

El corrido contemporáneo de difusión discográfica presenta varios rasgos que restan utilidad al tipo de esquema propuesto desde la narratología. En primer lugar, los textos creados para la difusión discográfica se caracterizan por su extensión reducida, que oscila entre los 30 y los 48 versos, siendo las frases-unidades, en promedio, algo más de la mitad, entre 18 y 30; además de breves, y en buena medida por ello, los corridos son poemas sobrios; por consiguiente, incluir en el plano de la intriga todas las frases-unidad, en la disposición sintáctica que presentan en el texto, equivaldría a reproducir de manera casi exacta gran parte del corrido examinado. De otro lado, la misma brevedad, unida al frecuente encuadre de la intriga entre una presentación y una coda ajenas al relato, propicia el predominio de la secuencia única y la escasez de dislocaciones en la linealidad temporal de la trama. Las virtudes del desdoblamiento en los planos de intriga y fábula, manifiestas para el análisis de textos narrativos extensos y de estructura compleja, y sin duda de los orales con múltiples variaciones sobre un mismo tema, menguan así al aplicarse a nuestro objeto de estudio, siendo preferible adoptar el modelo de Propp, que analiza el contenido en un solo plano, donde define las unidades semánticas y determina su sintaxis.

Con independencia de que se identifiquen uno o dos planos de contenido textual, la unidad es la misma en ambos, correspondiendo en principio a la frase; ahora bien, al contrario de lo que sucede en el significante, donde se maneja tal cual aparece en el texto, recuérdese que, en el significado, se procede a una *reducción semántica* previa, de modo que se trabaja ya con una cierta abstracción convencional. La concepción analítica estructural de la unidad –semántica– la enuncia originalmente, como es bien sabido, Propp,

que le da el nombre de *función* y la describe como “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” [1928: 33]; con la introducción de la perspectiva funcional<sup>247</sup> narrativa, las unidades semánticas tradicionales dejarán de considerarse elementos aislados de significación inmanente que desvela el crítico mediante la interpretación subjetiva, cifrándose dicha significación en la naturaleza de sus relaciones dentro de la estructura narrativa<sup>248</sup>.

Sin embargo, la unidad propiana no puede trasladarse directamente a nuestro método, ya que, como los planos de intriga y fábula, está diseñada para aplicarse a un género plenamente narrativo, mientras que, en el corrido, no siempre se desarrolla una intriga, y aún así, las valoraciones del narrador están siempre presentes; otras veces, se alude sólo a ciertos hechos, que no se articulan narrativamente sino que sirven a la caracterización o tienen matiz iterativo; y otras, sobre todo a medida que evoluciona el género, la acción desaparece por completo. Sin duda, la polivalencia de las unidades afecta incluso a los textos narrativos puros, que no sólo se componen de acciones relatadas, lo que ha llevado a definir distintas clases de unidad con matiz jerárquico; así, Tomachevski identifica *motivos ligados* y *libres*, siendo los primeros unidades que, por su imbricación sustancial en la fábula, no pueden faltar en la estructura, mientras que los *libres* revisten carácter secundario [1928: 186-7]<sup>249</sup>; Barthes, por su parte, denomina *funciones* a las unidades narrativas nucleares, e *indicios* a las que proporcionan información sobre el carácter de los personajes, la atmósfera en que se desenvuelve lo relatado,

---

<sup>247</sup> El término *función* es sin duda ambivalente, como concede el mismo Propp en su escrito de respuesta a Lévi-Strauss (“No tuve en cuenta el hecho de que la palabra ‘función’ tiene muchos significados distintos en todas las lenguas del mundo y se usa en matemáticas, en mecánica, en ingeniería, en medicina, en filosofía” [1966: 105]), pero constituye un hallazgo conceptual y metodológico, pues, como apunta Barthes, “es preciso que el sentido sea desde el principio el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia lo que los constituye en unidades; de ahí el nombre de ‘funciones’” [1966: 6]. Con todo, y aun traicionando el espíritu metalingüístico invocado, aquí se evitará la polisémica voz “función”, preservando el clásico término de *motivo*, el cual, de todos modos, lleva implícita en su raíz semántica la noción de funcionalidad narrativa, en tanto que elemento que *mueve* el relato, que denota acciones o circunstancias significativas para el desarrollo argumental.

<sup>248</sup> En lo tocante a este plano semántico, claro está, pues la significación del significado se proyecta al paradigma temático y al ideológico que lo envuelve, es decir, a los planos de contenido de los ámbitos *metatextual* y *contextual*.

<sup>249</sup> Desde otra perspectiva, distingue asimismo entre motivos *dinámicos*, que modifican una situación –y por tanto corresponderían a las funciones propianas–, y *estáticos*, que no la modifican [1928: 188].

etc. [1966: 8-11]. En la primera parte, al abordar los motivos, se consignaba una lista de los principales identificados en el género, en la que también se distinguía, de acuerdo con A. González, entre los que implican una acción y los caracterizadores, dicotomía semejante a las de Tomachevski y Barthes<sup>250</sup>, a la que se añadía un tipo circunstancial –adverbial–, que cabe en todo caso en la noción de *indicio* de Barthes. Mas la clasificación es sólo orientativa, ya que, precisamente debido a que la funcionalidad narrativa no siempre es más relevante que la adjetiva o la valorativa a efectos de significación, en nuestra descripción no se especifican las clases de motivos conforme a su función discursiva o gramatical, sin perjuicio de que la preponderancia de una u otra pueda tomarse en el comentario por reflejo de un modelo narrativo dado.

No obstante, sí se distinguen dos clases de unidad semántica: los *motivos*, entendidos como unidades portadoras de significación temática y definidos por su sustancia con independencia de su modo de representación (narrativo, descriptivo, etc.), como acaba de apuntarse; y las unidades, cuya función es primordialmente estructural, pues se ubican en los bloques inicial y final o remiten a la misma composición del texto, que llamo *fórmulas estructurales* o, para distinguirlas de las *narrativas* y al tiempo subrayar su condición híbrida entre el motivo y la fórmula, *metanarrativas*<sup>251</sup>. Ambos tipos se presentan en la misma forma metalingüística, fruto de la reducción a un sustantivo –o dos, cuando la síntesis lo exija–, y sus relaciones se describen en el marco de una misma estructura, estribando la diferencia en que el motivo es pura esencia semántica y, por lo tanto, adquiere significación paradigmática a través de su manifestación sintagmática, mientras que la fórmula, en virtud de la relativa fijeza de su significante, porta ya en tanto que unidad significación al tiempo sintagmática y paradigmática. En cierto modo, paradójico, estas fórmulas son asimilables a las *funciones* según las concibe Barthes –quien especifica que

---

<sup>250</sup> Si bien Barthes advierte de que “no pueden reducirse las Funciones a acciones (verbos) y los Indicios a cualidades (adjetivos), pues hay acciones que son indiciarias, siendo ‘signos’ de un carácter, una atmósfera, etc.” [1966: 9, n. 2], lo que refuerza la conveniencia de reducir todas las unidades a sustantivos sin distinguirlas sobre la base de criterios gramaticales o narrativos –lingüísticos o literarios–.

<sup>251</sup> Precisamente, Tomachevski identifica entre los motivos *ligados* una clase particular, los *introdutorios*, poniendo de ejemplo el motivo del *encargo* en los cuentos folclóricos, que “sirve de introducción al relato de las aventuras vividas por el protagonista en el cumplimiento de su misión”, o el del “relato que retrasa la acción”, como en *Las mil y una noches*, que “es un procedimiento para introducir los mismos cuentos” [1928: 187-8].

corresponden a las definidas por Propp—, a saber, como unidades de carácter “distributivo”, mientras que los *indicios* serían de naturaleza “integradora”, lo cual implica que las primeras ostentan la orientación sintagmática que acaba de atribuirse a las fórmulas, y los segundos la paradigmática asociada a su condición esencial, tal y como se conciben aquí los motivos [1966: 9]:

Los indicios, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas, pues, al contrario que las funciones propiamente dichas, remiten a un significado, no a una ‘operación’; la sanción de los Indicios es ‘más arriba’, a veces incluso virtual, más allá del sintagma explícito, [...] es una sanción paradigmática; en cambio, la sanción de las ‘Funciones’ se da sólo ‘más lejos’, es una sanción sintagmática<sup>252</sup>. [...] Estas corresponden a una funcionalidad del hacer, aquéllos a una funcionalidad del ser.<sup>253</sup>

En todo caso, como se infiere de la calificación de “funciones propiamente dichas”, Barthes considera funcionales ambas clases de unidad, puesto que tal rasgo es el distintivo de la unidad semántica en el análisis estructural. Análogamente, con adhesión a estos principios definitorios y divergiendo sólo en los términos y los matices clasificatorios, en nuestro método se definen, en el plano semántico-estructural, dos tipos de unidades mínimas de significado, los *motivos* y las *fórmulas* –metanarrativas–, las dos funcionales en tanto que su combinación sintagmática es portadora de significación paradigmática, radicando su diferencia en que las fórmulas inciden particularmente en la distribución narrativa, remitiendo así a un paradigma poético, mientras que los motivos proyectan su significación hacia un paradigma temático o ideológico, por supuesto imbricado en el poético pero constituyendo marcas o indicadores menos sólidos de la forma del contenido.

En este plano es preciso considerar todavía otro elemento distinto de la unidad, el *personaje*, cuya concepción analítica y engarce en la descripción estructural presenta cierta analogía con la unidad misma, pues, como ilustra

---

<sup>252</sup> Si bien, importa subrayar, Barthes anota que esta distinción “no impide que *finalmente* el despliegue sintagmático de las funciones pueda implicar relaciones paradigmáticas entre funciones separadas, como se admite desde Lévi-Strauss y Greimas” [Ibíd.].

<sup>253</sup> “Les indices, par la nature en quelque sorte verticale de leurs relations, sont des unités véritablement sémantiques, car, contrairement aux “fonctions” proprement dites, ils renvoient à un signifié, non à une “opération”; la sanction des Indices est “plus haut”, parfois même virtuelle, hors du syntagme explicite, [...] c’est une sanction paradigmaticque ; au contraire, la sanction des “Fonctions” n’est jamais que “plus loin”, c’est une sanction syntagmaticque [...] les uns correspondent à une fonctionnalité du faire, les autres à une fonctionnalité de l’être”.

Barthes, en la crítica –y la narrativa– literaria moderna y contemporánea el personaje se convierte en *persona*, de tal modo que “encarna una esencia psicológica”, mientras que, al igual que en la poética aristotélica, donde está subordinado a la acción –i. e., a la unidad narrativa–, el análisis estructural, “que se ha cuidado mucho de no definir el personaje en términos de esencias psicológicas”, lo contempla “no como un ‘ser’ sino como un ‘participante’”, es decir, lo define “por su participación en una esfera de acciones, siendo tales acciones poco numerosas, típicas, clasificables” [1966: 16-7]. Así, Propp lo incluye en su definición de unidad (“la acción de un personaje...”) y esboza una clasificación de personajes-tipo paralela a la de las funciones, si bien menos elaborada y subordinada a la sintaxis funcional. Greimas, como es sabido, profundiza en esta línea desarrollando un modelo completo en el que denomina *actantes* a los personajes –para resaltar que lo relevante es lo que hacen, y no lo que son– y traza sus posibles relaciones en una matriz que recibe el nombre de *estructura actancial*; su propuesta presenta empero el inconveniente de ser demasiado abstracta, y así rígida para su aplicación indistinta a todo género narrativo, o al menos, a mi juicio, al tipo de corrido contemporáneo aquí estudiado<sup>254</sup>. En todo caso, es preciso distinguir entre la definición y consiguiente clasificación de los personajes, a cuyo efecto se asume la premisa de no partir de esencias psicológicas sino de su función en la estructura narrativa, y la descripción de su engarce en dicha estructura. En lo definitorio-clasificadorio, nuestro método es más esquemático que los de Propp y Greimas, quienes estipulan un elenco de siete y seis personajes-tipo respectivamente, mientras que aquí se contemplan sólo cuatro, *protagonista*, *antagonista*, *metagonista* y *allegado/a*; aunque en el apartado del plano semántico-estructural profundizo en su naturaleza y denominación, resulta evidente que ambas responden a la concepción del personaje como sujeto u objeto de la *acción*, que son de inspiración clásica, equivaliendo básicamente al modelo de oposición héroe-adversario, y que, a pesar de haberse objetado

---

<sup>254</sup> Esto explicaría que la excelente recepción de Garza en su mencionada y citada tesis doctoral revista más bien carácter teórico, pues aplica el esquema actancial de Greimas sólo a un corrido para cada tipo narrativo estipulado, no pudiendo constatarse si tal esquema permite dar cuenta detallada de un *corpus* amplio y variado de corridos. El mismo Barthes apunta que, si el modelo actancial se revela aplicable a un gran número de relatos y resulta de suma utilidad clasificatoria, “no da buena cuenta de la multiplicidad de participaciones [acciones] cuando se analizan en términos de las perspectivas” [1966: 17].

a Greimas la abstracción, se trata sin duda de categorías abstractas. Tal contradicción nos conduce a la segunda cuestión planteada, la descripción estructural, para la cual he optado por incorporar los personajes como unidad distinta de motivos y fórmulas, con los que se combina sintagmáticamente revelando la estructura semántica, en la que se hacen ya evidentes sus interacciones sin necesidad de presentar un cuadro relacional separado al modo de Greimas, y donde la abstracción categórica y clasificatoria adquiere sentido concreto en la trama-fábula textual. Estas opciones conceptuales se explican mejor observando las tesis de Barthes al respecto [1966: 17-8]:

La verdadera dificultad que plantea la clasificación de los personajes es el lugar (y así la existencia) del *sujeto* en toda matriz actancial, cualquiera que sea su fórmula. ¿*Quién* es el sujeto (el héroe) de un relato? ¿Hay o no hay una clase privilegiada de actores? Nuestra novela nos ha habituado a acen-  
tuar de un modo u otro, en ocasiones retorcido (negativo), un personaje de entre todos. Pero [...] muchos relatos enfrentan, en torno a un conflicto, a dos adversarios, cuyas “acciones” son de tal suerte igualadas; el sujeto es entonces verdaderamente doble, [...] como si el relato, al modo de ciertas lenguas, reconociese también un *dual* de personas. [...] Si se considera pues una clase privilegiada de actores (el sujeto de la búsqueda, del deseo, la acción), es cuando menos necesario moldearla sometiendo a este actante a las categorías propias de la persona, no psicológica sino gramatical: una vez más, habrá que recurrir a la lingüística para poder describir y clasificar la instancia personal (*yo/tú*) o impersonal (*él*) singular, dual o plural, de la acción. Serán –tal vez– las categorías gramaticales de la persona (accesibles en nuestros pronombres) las que proporcionarán la clave del nivel de la acción. Pero como estas categorías sólo pueden definirse respecto de la instancia del discurso, y no de la realidad, los personajes, como unidades del nivel de la acción, sólo adquieren su sentido (su inteligibilidad) si se les integra en un tercer nivel de la descripción, que llamamos aquí nivel de la Narración (por oposición a las Funciones y las Acciones).<sup>255</sup>

---

<sup>255</sup> “La véritable difficulté posée par la classification des personnages est la place (et donc l’existence) du *sujet* dans toute matrice actancielle, qu’en soit la formule. *Qui* est le sujet (le héros) d’un récit? Y a-t-il ou n’y a-t-il pas une classe privilégiée d’acteurs? Notre roman nous a habitués à accentuer d’une façon ou d’une autre, parfois retorse (négative), un personnage parmi d’autres. Mais [...] beaucoup de récits mettent aux prises, autour d’un enjeu, deux adversaires, dont les ‘actions’ sont de la sorte égalisées; le sujet est alors véritablement double, [...] comme si le récit, à l’instar de certaines langues, avait connu lui aussi un *duel* de personnes. [...] Si donc l’on garde une classe privilégiée d’acteurs (le sujet de la quête, du désir, de l’action), il est au moins nécessaire de l’assouplir en soumettant cet actant aux catégories mêmes de la personne, non psychologique, mais grammaticale: une fois de plus, il faudra se rapprocher de la linguistique pour pouvoir décrire et classer l’instance personnelle (*je/tu*) ou apersonnelle (*il*) singulière, duelle ou plurielle, de l’action. Ce seront –peut-être– les catégories grammaticales de la personne (accessibles dans nos pronoms) qui donneront le clef du niveau actionnel. Mais comme ces catégories ne peuvent se définir que par rapport à l’instance du discours, et non à celle de la réalité, les personnages, comme unités du niveau actionnel, ne trouvent leur sensé (leur intelligibilité) que si on les intègre au troisième niveau de la description, que nous appelons ici niveau de la Narration (par opposition aux Fonctions et aux Actions)”.



De acuerdo con este planteamiento, los personajes contemplados en nuestro método no sólo carecen de esencia psicológica, sino también de sustancia de contenido, concibiéndose con arreglo al papel desempeñado en tanto que tipos de unidad del plano semántico-estructural y definiéndose mediante los términos convencionales de *protagonista-antagonista* principalmente, dado el trasfondo conflictivo de casi todo corrido, términos que denotan su anclaje en la acción, y su base lingüística, al remitir a las categorías gramaticales de sujeto y objeto, aunque no se empleen los pronombres en el metalenguaje descriptivo.

En fin, la referencia a los distintos niveles de análisis con la que cierra la cita de Barthes sirve también de orientación para trazar una imagen sintética de lo observado en este plano, donde se integran evidentemente los niveles que plantea, siendo las funciones las unidades de contenido elementales, con independencia de que puedan a su vez clasificarse en subdivisiones, en nuestro caso en motivos y fórmulas; las acciones la esfera definitoria de los personajes, que se entienden aquí como otra clase de unidad; y el nivel de la narración el equivalente en nuestro método de la estructura semántica, cuya descripción consiste precisamente en señalar las relaciones entre motivos, fórmulas y personajes mediante notación simbólica, relaciones que son de naturaleza narratológica por cuanto remiten a las nociones de sucesión e implicación, a la temporalidad y la causalidad consideradas primordialmente en los métodos estructurales narratológicos, por lo común en el nivel analítico de la fábula, que, recuérdese, se funde aquí con el de la intriga en el plano único de la forma del contenido, el semántico-estructural.

El **ámbito metatextual**, como sugiere el prefijo ‘meta-’ en su acepción de “más allá de”, “que trasciende”, configura el espacio al que se proyectan las relaciones estructurales más allá del texto, o mejor dicho, uno de los dos grandes espacios, constituido por el sistema literario o paradigma genérico, mientras que el ámbito contextual corresponde, claro está, al terreno histórico o sociocultural. Como se advertía, para el estudio de los planos incluidos en este ámbito ha de introducirse una nueva perspectiva, conforme a la cual el examen de las unidades básicas y sus relaciones en el texto deja paso a la

consideración del propio texto como unidad, si bien debe también recordarse que tal unidad no funciona combinatoriamente en el seno de una estructura, siendo su valor clasificatorio; dicho de otro modo, las *unidades-texto* tienen únicamente existencia paradigmática, y no sintagmática, lo que no suprime empero su carácter relacional, al integrarse en un paradigma del que son al tiempo una manifestación concreta.

Partiendo de este desplazamiento conceptual, en el tercer **plano** analítico, el **tipológico**, se describe la clase de corrido a la que pertenece el texto desde el punto de vista de la convención genérica. Tanto la clasificación de los tipos posibles como su nomenclatura son específicas para nuestro objeto de estudio y se han expuesto en la primera parte panorámica del corrido, si bien, para el examen de la variedad discográfica contemporánea, se han introducido leves modificaciones en el elenco, que se apuntan en el epígrafe correspondiente. De otra parte, este plano incluye un segundo punto donde se considera el grado de *tradicionalidad* del texto, es decir, en qué medida se aproxima o aleja del modelo inicial del género, cuya impronta en el corrido aquí estudiado constituye el objeto último de la presente investigación; a tal fin, se estipula un *Índice de Tradicionalidad* basado en la presencia de ciertos rasgos expresivos y de contenido que se detallan también en dicho epígrafe, pero que en cualquier caso corresponden, naturalmente, a los que se han señalado como paradigmáticos en los planos expresivo y semántico.

El siguiente **plano** de análisis está consagrado al aspecto **temático**, y comprende asimismo dos puntos. En el primero se define el tema del corrido analizado de acuerdo con una clasificación igualmente particularizada, cuyas líneas generales y dificultades de objetivación se apuntaban ya en la primera parte. Recuérdese además que, precisamente debido a dichas dificultades, la clasificación es doble, determinándose para cada texto un *tema principal* o *patente* derivado sobre todo de la esfera de la acción, donde los personajes tienen también por ello su importancia, y un tema *subyacente* de tenor más esencial, pues se extrae de los motivos clave identificados en el plano del significado, sea por denotación o connotación, y en todo caso atendiendo a su relevancia recurrente en múltiples textos. Adicionalmente, resulta oportuno

ocuparse en este plano del *título*, suerte de resumen conciso del argumento revelador de la concepción temática del compositor, habiéndose realizado así una clasificación mínima de los títulos que permita incluir cada texto en una categoría determinada.

La relación entre los planos tipológico y temático resulta en cierto modo simétrica a la existente entre el expresivo y el semántico: es indudable que el tema constituye una unidad de contenido, que puede expresarse mediante distintos modelos genéricos de la misma manera que un motivo se plasma en diferentes estilos. Sin embargo, tal simetría no implica que puedan asociarse los niveles de la expresión y el tipo ni los del contenido y el tema como si se tratara de una simple ampliación de escala, pues la heterogeneidad de las unidades que operan en cada plano lo impide; a título ilustrativo, téngase presente que la clasificación tipológica se basa en los distintos modos de representación, rasgo estilístico determinado, y no en una combinación de todos los recursos expresivos; el tema tampoco es producto de la suma de los motivos ni reflejo de una combinación fija de los mismos, sino, a lo sumo, de una jerarquía entre ellos, y esto es subyacente, pues la denominación del *patente*, aunque remita necesariamente a un contenido, no coincide con ningún motivo tal y como se conciben y denominan en el plano semántico. En suma, la estratificación con fines analíticos comprende varios niveles que pueden agruparse, con los debidos matices, en oposiciones de *significante* y *significado*, pero no existe isotopía entre los planos que representan el mismo polo en cada una de dichas oposiciones.

Idéntica consideración es aplicable a los dos últimos planos de análisis, que pueden contraponerse de forma aproximadamente análoga en el marco del **ámbito** denominado aquí –y por doquier– **contextual**, donde el texto es unidad semiótica que opera en el paradigma o sistema social. El primero de ellos, quinto en el orden analítico, es el **plano funcional**, en el que se aborda la función comunicativa de cada *corrido*, equiparable al discurso y al tipo de discurso examinados en los planos expresivo y tipológico en tanto que los contenidos observados en el plano opuesto de este ámbito, llamado no sin reservas *ideológico*, se transmiten en calidad de información, espectáculo,

propaganda, etc., que son en última instancia formas de la expresión. Como se recordará, la clasificación de las posibles funciones que desempeña el texto en su contexto sociocultural y semiótico fue también pergeñada en el acercamiento panorámico al género, no existiendo en este plano, al contrario que en los demás con diversa intensidad, diferencia alguna entre el modelo original y el actual estudiado, habiendo permanecido los tipos de funciones invariables, aunque sí se observen diferencias en la jerarquía combinatoria, ya que, como se dijo, la calificación funcional –y de casi todos los elementos analizados– es cuestión de grado en el marco de una presencia múltiple.

En el sexto y último **plano**, el *ideológico*, se señalan los contenidos que reflejan el sistema de valores, creencias y gustos en que se inserta el corrido. Es preciso advertir que el concepto de unidad se modifica en este punto, ya que no se considera una sola que sintetice el texto todo, como en el caso de los tipos y los temas, ni se establece un elenco fijo y limitado del que extraer una o varias unidades en combinación, como sucede con las funciones; aquí, se considera una serie de elementos definidos a partir de las relaciones entre los personajes y los motivos, y de ambos con la realidad social a la que se remiten, de concepción pues semejante a la de los *ideologemas* de Bajtín o los *mitemas* de Lévi-Strauss, en particular estos últimos en la medida en que, siguiendo a Jakobson, el antropólogo los concibe como haces de significados y no como unidades monolíticas. A efectos prácticos, esto supone que el metalenguaje usado en la parte de notación simbólica de la descripción de este plano sea menos técnico, limitándose a la enumeración de los motivos – u otros aspectos ideológicos relevantes– vinculados a cada personaje sin definición de una unidad particularizada, que, aún así, sirve de base objetiva para la discusión subsiguiente en forma de comentario de texto, donde se retoman el carácter y relaciones de dichos elementos ideológicos capitales, a los que se suman naturalmente los temas y funciones, e incluso aspectos formales como los tipos subgenéricos o las fórmulas, cuya reiteración supone una prevalencia que implica a su vez la de las ideas y valores que indican o sugieren. En fin, como se dijo acerca de los planos del ámbito metatextual, a pesar del *continuum* de significación que va de los motivos, pasando por los temas, a estas unidades ideológicas sui géneris, los primeros se insertan en

una estructura que incluye la vertiente sintagmática, por su contigüidad en el texto, mientras que no se produce tal relación ni entre los temas ni entre las unidades que nos ocupan, cuyas relaciones asociativas son por lo demás igualmente dispares a las de los motivos, remitiendo estos en primer lugar al paradigma literario y tanto los temas como los núcleos ideológicos a los esquemas de pensamiento de la sociedad y la cultura donde se generan.

### **2.3.1.3. La atribución genérica**

Esbozados los planos de análisis, las unidades básicas y las relaciones estructurales, se especifican a continuación, para cada uno de los planos, la numeración, nomenclatura, abreviaturas y simbología específicas empleadas en el análisis de los textos, acompañadas de las clasificaciones categóricas pertinentes, así como de apuntes teóricos adicionales que contribuyan a fundamentar las opciones adoptadas en la configuración del método. Antes, es no obstante preciso hacer una apunte sobre la cuestión fundamental de la definición del género, acometida tímidamente en su capítulo correspondiente de la primera parte, mas no con el fin de profundizar en ella teóricamente, ni aún de proporcionar una definición al uso, sino a los efectos pragmáticos de la selección de los textos para el *corpus*, ya que, huelga decir, la pertenencia al género constituye el criterio selectivo previo a cuantos puedan manejarse.

El problema presenta varias vertientes. Una es la reiteradamente advertida percepción hipertrófica del corrido, debida a su popularidad en México y más allá, que lo ha convertido en objeto de interés de disciplinas muy diversas, desde la mayoría de las cuales se ha abordado sin consideración de su carácter literario, con las consiguientes confusiones genéricas<sup>256</sup>. Aunque éstas se han señalado y desmentido oportunamente a lo largo del presente trabajo, quienes deseen ampliar su conocimiento del corrido acudiendo a la bibliografía y discografía proporcionadas, o a las de su propia cosecha investigadora, encontrarán a buen seguro infinitud de piezas musicales o textos llamados 'corrido' que no lo son en modo alguno, pero también otros

---

<sup>256</sup> Del lado de la creación misma, su carácter folclórico o popular hace que las realizaciones de su poética implícita sean laxas e irregulares, si no por completo ajenas al género aún cuando el autor crea transitarlo, lo que acrecienta sumamente la percepción de indefinición.

límites que generan dudas de adscripción y hacen así imperioso, para el interés literario, reafirmar los criterios definitorios.

Más allá de la ignorancia o el desinterés literarios, el corrido se presta en efecto a confusiones acerca de su naturaleza por su consabida génesis mixta con aportaciones no sólo del romance tradicional y el vulgar, sino también de la lírica y la décima folclóricas; en esta amalgama, sucede a menudo que la presencia en un texto de uno o dos de los rasgos que comparte con otros géneros baste para tenerlo por exponente del nuestro. Así, es imprescindible aplicar en primera instancia el consabido criterio de la narratividad lata, i. e., comprobar que la muestra presente una concatenación lógica del discurso en torno a un argumento unitario: si un texto pasa de unos contenidos a otros, si se articula a partir de un estribillo carente de relación discursiva con las demás estrofas, no puede considerarse un corrido, incluso si incluye alguno de los recursos formales que lo distinguen.

Superado este primer filtro, la cuestión dista de estar resuelta, porque, naturalmente, existe un gran número de canciones que refieren un argumento regido por la lógica causal y temporal, o retratan a un personaje combinando descripciones y el relato de anécdotas, caso este último muy común, ya lo sabemos, tanto en el corrido contemporáneo como en las canciones sobre la emigración y la vida al otro lado que representan hoy día la principal causa de los malentendidos genéricos. En este punto, procede entonces comprobar si el texto participa del modelo poético del corrido en grado suficiente para que pueda juzgarse perteneciente al género, y digo suficiente porque la apuntada confluencia del corrido con otras formas poéticas folclóricas y populares hace que la prosodia, por ejemplo y sobre todo, coincida en varias de ellas, pero este elemento por sí sólo, ni ningún otro, permite adscribir sin más una pieza al corrido. Este procedimiento adolece empero de considerable subjetividad en tanto en cuanto no se fije el umbral de admisibilidad o número mínimo de rasgos genéricos presentes requerido para la atribución de una muestra al corrido, fijación acometida en cierto modo mediante el establecimiento del *índice de tradicionalidad*, donde se otorga cierto valor numérico a cada rasgo paradigmático, cuya suma resulta en el índice. Ahora bien, si la utilización de este criterio paramétrico es útil para calibrar la medida en que los corridos ya incluidos en el *corpus* se aproximan al modelo original, sería a todas luces

excesivo aplicarlo a todos los textos consultados –y más aún consignar aquí los resultados–, amén de innecesario, pues las canciones sobre emigración o amorosas que comúnmente se confunden con corridos rara vez presentan un discurso narrativamente unitario, y si lo hacen, más raramente aún emplean algún recurso formal corridero más allá de los prosódicos, en especial las fórmulas, narrativas o metanarrativas, que son lo más distintivo del género.

Si la duda persiste tras el sopesar de estos elementos, puede también acudir a criterios de carácter metatextual y contextual, opción por lo demás pertinente habida cuenta de que la confusión suele fundarse en criterios ajenos a la forma literaria, principalmente temáticos e ideológicos. En el más relevante caso de la canción migratoria, p. e., hay en efecto muestras donde se relata una experiencia de manera causal y unitaria –aun a pesar del casi ineludible estribillo– en cuartetos octosilábicos, y en las que puede incluso encontrarse alguna fórmula o darse la combinación de pasajes diegéticos y miméticos que identificaríamos con el corrido. Ahora bien, si tales indicios son insuficientes para la adscripción segura, que es el caso que nos ocupa y el mayoritario en estas canciones, puede acudir a los criterios negativos de la sentimentalidad y la ausencia de conflicto social. El primero (que no debe confundirse con la subjetividad, igualmente frecuente en el corrido no ya en las intervenciones del narrador, a las que es inherente, sino en las de los personajes, sobre todo del héroe y en los textos en primera persona, como en los abundantes *autorretratos* del tiempo contemporáneo) apenas tiene cabida en nuestro género, al menos como hilo conductor o tenor general –por eso no existen los corridos de amor, y sí de desamor con desenlace violento y casi siempre fatídico–, y, cuando aparece, lo hace en boca de personajes secundarios lamentando el destino del héroe, y se expresa, precisamente, con fórmulas distintivas ausentes en la canción (“su madrecita lloraba”, etc.). Esto guarda estrecha relación con el carácter épico de los corridos narrativos que refieren una experiencia, un viaje, un desafío, términos todos aplicables a la vivencia del protagonista de la canción migratoria, que sin embargo no la enuncia en clave épica, sino más bien testimonial lastimera; dicho de otro modo, el relato de penurias de índole sobre todo laboral y económica en tono resignado no es contenido que se exprese en el corrido, cuyo héroe, aunque sea –excepcionalmente– un trabajador, atesora siempre la valentía y rebeldía

preceptivas y protagoniza hechos extraordinarios y conflictivos. Así, a pesar de que la canción migratoria tenga el trasfondo de conflicto intercultural, ni la forma de expresarlo ni la actitud de su héroe encajan con el modelo literario y las funciones semióticas e ideológicas del corrido, pudiendo –y debiendo– excluirse tranquilamente de su esfera.

En definitiva, la adscripción genérica no supone mayor problema si se tiene un mínimo conocimiento literario del corrido, debiéndose la insistencia aquí a la insistente atribución errónea desde los ámbitos periodístico y académico, fuera de la especialización literaria. Por lo demás, y aunque las dudas existen ciertamente por el carácter folclórico o popular del género y la consiguiente difuminación de su poética implícita, el principio de pertinencia rige también en este caso, en el sentido de que esta interesante cuestión de los límites genéricos no debe hacernos perder de vista el objeto de nuestro estudio, que es la comprobación de la persistencia y evolución del modelo literario primigenio; en otros términos, las dudas de adscripción no resultan particularmente pertinentes en la medida en que existen suficientes corridos que preservan o reelaboran el modelo original en la expresión y el contenido como para ocuparse de casos limítrofes; es más, la mayoría de los textos de los principales corrideros contemporáneos se inscriben de todo punto en el género, siendo secundario ocuparse de los casos ambiguos y desatinada la pretensión de forzar su naturaleza o exagerar su alcance con el objeto de atribuirle temas que en realidad apenas trata, sólo porque su prestigio de canto social haga convenientes tales atribuciones.



### 2.3.2. Plano del discurso

El plano del discurso (significante, expresión, estilo) aparece designado en la descripción simbólica con el número **1**, y alberga cinco puntos, algunos de los cuales se subdividen a su vez en apartados.

#### 2.3.2.1. Prosodia

El primer punto es el de la prosodia (**1.1.**), donde se atiende a tres elementos:

La **métrica** del verso (**1.1.1.**), indicada con una leve abreviación (octosílabo: *Octosil.*; heptasílabo: *Heptasil.*, etc.) cuando es única o muy preponderante; en caso de combinación, se recurre al uso de cifras, por ejemplo, *8+10*, si se da en alternancia regular, que es lo más habitual; de lo contrario, se apunta cada dimensión métrica, seguida, entre paréntesis, del número de versos del texto en que se halla, p. e., *8 (18)*, *10 (12)*, para un corrido de treinta versos. Ahora bien, tales especificaciones se incluyen sólo cuando la combinación es sistemática, ya que la extracción popular de los compositores se traduce en ocasiones en cierta imperfección que no obedece a una voluntad consciente de innovación o variación métricas.

La **rima** del verso (**1.1.2.**), que en principio habría de consignarse mediante la tradicional notación con letras mayúsculas (ABAB, p. e.), pero que, dado el predominio de rima única en los pares, aparece descrita como *Ason. Par* o *Conson. Par*, dependiendo de si es asonante o consonante<sup>257</sup>. Si es variada, se señalan los distintos tipos y, entre paréntesis, el número de estrofa(s) en que aparece cada uno, p. e.: *Ason. Par (3,4) + Conson. Par (1,2,5,6)* en un texto de seis estrofas y dos clases de rima.

La clase de **estrofa** empleada (**1.1.3.**), notada con abreviaturas que abarcan la raíz morfológica numeral (*Cuart.* por cuarteta, *Sext.* por sextilla, etc.); para expresar las posibles combinaciones, se sigue el mismo patrón que en los apartados anteriores, con empleo del símbolo “+” e indicación del número de estrofas: *Cuart. (3,6) + Sext. (1,2,4,5)*.

---

<sup>257</sup> En los raros casos en que difiere de este modelo, se indica la consonancia o asonancia con las abreviaturas señaladas tras señalarse la combinación, p. e.: *ABABAB*, *Ason.* De otro lado, es frecuente la realización defectuosa de la rima, si bien esto no se notará, porque la natural imperfección popular no impide observar en cada estrofa la opción de rima del autor.

### 2.3.2.2. Sintaxis

En el segundo punto del plano discursivo (1.2.) se atiende a la dimensión y relaciones sintácticas de las unidades mínimas, las frases, observándose dos aspectos:

En el apartado 1.2.1. se constata la **dimensión**, utilizando como referente la tendencia, heredada del romance, a que la frase abarque dos versos, el mencionado *doble octosílabo*, que es rasgo paradigmático. Aunque el verso no siempre es octosílabo, el uso de un metro mayor excluye prácticamente la posibilidad de que la unidad coincida con dos versos completos; aun así, como ciertas combinaciones de versos menores admiten el ajuste, por más que sean excepcionales, el fenómeno de coincidencia se nota *U2V*, “Unidad (mínima que abarca) 2 Versos”, y el resultado de su comprobación se formula a modo de fracción, siendo el numerador la cantidad de *U2V* presentes, y el denominador el total de versos dividido por dos, lo cual permite determinar el volumen porcentual de *U2V* respecto al cómputo de las posibles. Para un texto de treinta versos con doce unidades mínimas que abarcan dos versos, se notaría pues *U2V*: 12/15.

En el apartado 1.2.2. se describen las **relaciones sintácticas** propiamente dichas de las frases-unidad, señalándose el uso de la yuxtaposición (*yux*), la coordinación (*co*) y la subordinación (*sub*). Huelga reiterar que el interés no es meramente lingüístico: la sintaxis sencilla es característica de los géneros folclóricos y populares, de manera que registrar su relevancia en el tipo de corrido estudiado permite calibrar su grado de tradicionalidad. De otro lado, habida cuenta de que yuxtaposiciones y/o coordinaciones propician el uso de recursos propios de la literatura oral (paralelismos, series acumulativas, etc.) que no se reseñan por su fácil constatación directa en el texto y la necesidad de ser selectivos en una descripción de lo contrario interminable, el dato del predominio sintáctico es revelador de la presencia o la ausencia de tales recursos, al tiempo que definitorio de la estructura discursiva, de significación paradigmática. Para la consideración de este elemento, se entiende que yuxtaposición y coordinación son equivalentes en su función compositiva y mnemotécnica de raíz folclórica oral, mientras que la subordinación denota una técnica –y una autoría– culta más elaborada que se aleja del modelo

tradicional. En este orden de cosas, el estilo directo o, mejor dicho, la oración entrecomillada que es el objeto directo del verbo *dicendi*, se considerará yuxtaposición, mientras que la subordinada presente en el estilo indirecto se computará como subordinación. La notación presenta la siguiente forma, p. e.: 23 Cnx.: 18 (10 yux + 8 cor) / 5 sub. “Cnx.” es abreviatura de *conexiones*; dado que entre la frase final de una estrofa y la inicial de la siguiente media un punto y aparte que no se contabiliza, la cantidad de conexiones se extrae restando al cómputo total de frases el número de estrofas. El 18 del ejemplo representa la suma de yuxtaposiciones y coordinaciones, cuyas cantidades respectivas se detallan entre paréntesis; a este número se opone el de las subordinaciones.

### 2.3.2.3. Léxico

En el punto 1.3. del plano del discurso se atiende a la dimensión léxica, lo que supone adentrarse en la sustancia de la expresión y así en el terreno paradigmático, en la medida en que no se describen formas de relación entre las frases-unidad sino elementos léxicos tomados aisladamente, que remiten además a paradigmas distintos, las *fórmulas* al del corrido y los *clichés* y los *refranes* al literario general, cuando no al lingüístico, todavía más general. Por otra parte, se incluye aquí un apartado de *glosario*, donde se ilustran los términos y giros coloquiales empleados que puedan ser extraños al lector, evitándole así la consulta de diccionarios, lo cual, bien es verdad, entraña el riesgo de privarle del placer de la indagación por cuenta propia.

Las ***fórmulas narrativas*** o *de discurso* (***Frml***) que se consignan en el punto 1.3.1. constituyen, como es ya sabido, uno de los rasgos más distintivos del corrido; abordadas en la primera parte en el capítulo primero de *enfoque* (# 1.1.3., pp.17-9), a propósito del romance (# 2.1.2., pp. 51-2) y, sobre todo, del corrido, habiéndose ofrecido una larga lista de las identificadas en las etapas pretéritas del género (# 5.3., pp. 237-58), no precisan aquí sino de remisión a dichos epígrafes, salvo tal vez un breve recordatorio, dada su relevancia. Conceptualmente, se trata de sintagmas lexicalizados recurrentes, de modo que, en sentido estricto, son elementos menores que la unidad básica, pues no suelen consistir en oraciones completas; sin embargo, su lexicalización les confiere un valor semántico cabal, lo que explica la dificultad de deslindarlas

de los motivos, a los que expresan de manera paradigmática, razón por la cual Catalán las calificaba de “léxico poético de lenguaje” del romance, y por supuesto también del corrido; en este sentido, funcionan a menudo como tropos, remitiendo a motivos o a otros significados distintos del denotado<sup>258</sup>. Pragmáticamente, recuérdese que se clasificaban en *adverbiales* (que por ser el tipo más relevante y nutrido se subdividían en *instrumentales*, *modales*, *espaciales*, *temporales* y *causales*), *atributivas*, *verbales* y *exclamatorias*, y que las primeras se integran con frecuencia en los complejos formularios de *despedida* y *apóstrofe*, y en el enunciado convencional de introducción al discurso directo. Aunque, según se anticipaba entonces, en el corrido actual estudiado algunas de ellas se modifican, y surgen otras nuevas, no se listan éstas ahora sino en las conclusiones, una vez completado el análisis del *corpus*. La presencia formularia se indica del siguiente modo, p. e.: **1.3.1. 2** *Frml*: vv. 14 y 26-7. La cifra que antecede a la abreviación representa el total de fórmulas presentes en el texto, indicándose a continuación el verso donde se halla cada una; aunque no es lo común, alguna puede abarcar dos versos, posibilidad que se registra en el último guarismo del ejemplo ofrecido. En el segundo apartado de este punto (**1.3.2.**) se señalan diversos recursos y figuras retóricas que tienen en común el haberse convertido en expresiones formularias aceptadas en la convención literaria o el contexto sociocultural, que denomino **clichés**; dentro de éstos, se distinguen separadamente los **refranes**, de mayor fijación y convencionalidad. Los datos se recogen, p. e., así: **1.3.2. 0** *Rfrn* / **2** *Clch* (vv. 11-12 y 22), siendo **Rfrn** *refranes* y **Clch**, *clichés*. Puesto que el interés se orienta a las propiedades paradigmáticas de estos elementos y no a su rasgos estilísticos, se prescinde de la calificación retórica de cada uno de ellos, siendo indiferente para el análisis que se trate de metáforas o metonimias, pongamos por caso.

---

<sup>258</sup> A título de síntesis, conviene refrescar el planteamiento de Catalán: “El romancero de tipo tradicional utiliza un lenguaje cuyo tropo principal es lo que suele llamarse *fórmula*. Las *fórmulas* son ‘figuras’, ‘dicen’ algo distinto que las frases de que se componen. Aunque la información literal que proporciona una expresión formularia [...] no pueda desecharse como impertinente, pues tiene generalmente cabida en una visualización realista de la *intriga*, para el desarrollo de ésta lo que importa es la significación esencial, ‘lexicalizada’, de esa expresión. La fórmula coincide con la sinécdoque en designar mediante una representación restringida, concretizada, algo de más amplia o abstracta realidad” [1983: 226].

El último apartado descriptivo del léxico (**1.3.3.**) es sin duda heterodoxo y, en rigor, no forma parte de la descripción metalingüística, ya que en él me limito a aclarar el significado de vocablos y expresiones de difícil comprensión para quienes no estén familiarizados con el español de México, desconozcan el registro coloquial o las referencias culturales. Se trata pues de una simple dilucidación semántica que estimo necesaria y útil; sacrificarla en aras del rigor metodológico desvirtuaría en el fondo el análisis, cuyo propósito de descripción científica no debe impedir el facilitar la comprensión elemental de los textos. Las aclaraciones se llevan a cabo de dos maneras: los vocablos y frases hechas, identificados los primeros mediante su reproducción gráfica y las segundas con indicación del verso en el que se ubican, se remiten a un *glosario* (GLS) situado en los anexos, dispuesto en orden alfabético. De otra parte, los enunciados de difícil delimitación léxica, habitualmente fruto del recurso a la connotación o a un lenguaje cifrado, se glosan directamente en este punto 1.3.3., identificándose también con la referencia al verso donde se encuentran. Dado que, salvo la abreviatura de glosario, no existe notación técnica en este apartado, huelga proporcionar un ejemplo.

#### **2.3.2.4. Punto de vista (voz)**

En el apartado **1.4.** se indicará el *punto de vista* (o *aspecto*, como se decía convencionalmente, o *voz*, como propusiera y difundiera Bajtin) adoptado en el discurso, es decir, la *persona* verbal desde la que se produce el enunciado, que en nuestro caso de estudio es sólo la *primera* o la *tercera*, notándose **1ª Pers.** o **3ª Pers.** El rasgo es sin duda patente, mas importa explicitarlo a efectos de contabilización, ya que la tercera persona es signo de clasicismo en el corrido, con matices, como se apuntó, y por tanto variable que debe incluirse cuantificada en el *Índice de Tradicionalidad*. Cabe insistir en que el carácter tradicional no se juzga mejor ni preferible al innovador; simplemente, se ha optado por calibrar el grado de apego al arquetipo del género porque se ha partido de su descripción para después contrastarla con la del estado actual, a fin de comprobar su evolución.

### 2.3.2.5. Modos de representación

El quinto y último aspecto examinado en este plano son los distintos *modos de representación* (1.5.), tratados ya ampliamente y de capital importancia para la categorización estilística general que se registra luego en el ámbito tipológico. El modo **narrativo** o diegético se notará mediante la abreviatura **Nrtv.**; el **mimético**, las intervenciones de los personajes, se designará **Mim.**; y las del **narrador**, que, cabe recordar, incluyen tanto los apartes como las interpelaciones a la audiencia, se indican mediante **Int-Nar**. La cuantificación se lleva a cabo asignando cada verso a uno de los modos; se ha preferido emplear el verso como medida, y no la unidad oracional, porque ésta, de dimensión variable, refleja con menor fidelidad la distribución material exacta. Los datos resultantes se exponen de la siguiente forma, p. e., en un corrido de 42 versos, *Nrtv*: 24 (57%); *Mim.*: 2 (5%); *Int-Nar.*: 16 (38%), con indicación del porcentaje de presencia entre paréntesis.

### 2.3.3. Plano semántico-estructural

Este plano es el más rico y complejo de la descripción metódica, ya que, para proporcionar la estructura del contenido, es preciso identificar y clasificar previamente las unidades semánticas (que en nuestro caso consisten en los motivos y las fórmulas metanarrativas, a las que se añade la particular unidad de los personajes, como se dijo), así como determinar los signos empleados para indicar las relaciones que se producen entre ellas, y que configuran la estructura propiamente dicha. Tal y como enuncia Greimas, esta fase de la descripción, que él denomina *construcción* (del *modelo*), consiste en “la transformación del inventario de mensajes en estructura. En efecto, todo inventario es una lista de ocurrencias, cuya extensión depende de las particularidades del texto; el modelo, por su parte, es sencillo y no puede comprender más que un número limitado de términos. La transformación del inventario en estructura comportará pues, en primer lugar, el procedimiento de la reducción. De otro lado, ya se conciba como una sucesión o como un catálogo, el inventario es siempre una yuxtaposición; el modelo, en cambio, es una estructura, es decir, una actualización de los principios de

organización relacional de la significación. La construcción implica pues, en segundo lugar, el procedimiento de la estructuración” [1966: 159]<sup>259</sup>. De acuerdo con estos principios metodológicos, se exponen a continuación los inventarios razonados de motivos, fórmulas metanarrativas y personajes, fruto del procedimiento de reducción, así como los símbolos relacionales y las nociones narratológicas que permiten integrar dichos elementos o unidades en la estructuración de cada texto concreto, en la cual es preciso subrayar una distinta plasmación entre motivos y fórmulas y los personajes, pues las dos primeras unidades, por su abundante presencia en cada corrido y su condición propiamente reducida con remisión a un paradigma, no se ofrecen inventariadas en un punto separado de la plantilla analítica para luego consignarse en el de la descripción estructural, apareciendo sólo en esta última identificadas numéricamente; en cambio, dado que se contemplan muy pocos personajes-tipo y que no son en rigor resultado de una reducción semántica, sino de un esquema de posibilidades de acción más abstracto, cobrando sólo significación cuando se comprueba la realización de tales posibilidades en cada muestra específica, es necesario identificar cada tipo de personaje con los nombres propios o comunes de los actores o *actantes* del texto antes de describir la estructura, lo cual se hace en el punto **2.1.** de la plantilla, procediéndose en el **2.2.** a la descripción.

### **2.3.3.1. Motivos**

La conversión de cada enunciado en una unidad de significado, i. e., la reducción semántica de la cual se obtienen los motivos, es tarea de difícil objetivación; el propio Greimas reconoce que comporta un “empobrecimiento de la significación”, pues consiste en seleccionar determinados elementos y descartar otros; por ello, la definición de las unidades no es sólo cuestión de dimensiones, sino también de categorización, de pronunciamiento acerca de

---

<sup>259</sup> “...la transformation de l’inventaire de messages en structure. En effet, tout inventaire est une liste d’occurrences, dont la longueur dépend des particularités du texte; le modèle, lui, est simple et ne peut comporter qu’un nombre limité de termes. La transformation de l’inventaire en structure comportera donc, en premier lieu, la procédure de réduction. D’un autre côté, qu’il soit conçu comme une succession ou comme un catalogue, l’inventaire est toujours une juxtaposition; le modèle, en revanche, est une structure, c’est-à-dire, une mise au jour des principes d’organisation relationnelle de la signification. La construction implique donc, en second lieu, la procédure de structuration”.

su naturaleza. A grandes rasgos, los teóricos han optado por dos vías distintas: o bien determinar las categorías con un alto grado de abstracción, atendiendo a la esencia semántica, o bien, como propugnan la mayor parte de los especialistas en narratología, considerar unidades básicas tan sólo las funcionales para el examen de un género específico. La primera responde al interés por la significación en sí, lo que explica su fortuna en las teorías de perspectiva lingüística y semiótica; la segunda, en cambio, se centra en la formación del sentido en el hecho literario.

La perspectiva adoptada en el presente estudio es en cierto modo mixta, pues se han empleado criterios operativos de selección y clasificación pero, al mismo tiempo, la definición en sí se realiza sobre la base de categorías semánticas generales. En otros términos, se ha procedido a una selección previa del contenido de acuerdo con el principio de Propp y otros estudiosos del folclor según el cual sólo son significativos los elementos recurrentes en múltiples manifestaciones del modelo genérico, pero, una vez seleccionados, su reducción se ha llevado a cabo en términos semánticos independientes de su significación literaria. El procedimiento consiste pues en lexicalizar las oraciones de sentido completo sin analogía con las clases gramaticales, siempre de acuerdo con Greimas, habiéndose atribuido cada unidad a una forma sustantiva. Por supuesto, las relaciones entre motivos son reveladoras del modelo literario, y la selección basada en la recurrencia es también un criterio paradigmático; de otra parte, la definición por el carácter narrativo o descriptivo es un planteamiento del todo legítimo que, de hecho, se ha considerado al realizar la lexicalización; sencillamente, la variable de la funcionalidad, asumida aquí para distinguir dos tipos de unidades, no es determinante en el proceso definitorio de los motivos, porque, como se ha reiterado, el corrido, sobre todo a medida que evoluciona, abandona la pura narratividad; las acciones, los estados o las opiniones que pueda expresar pertenecen a la misma categoría, y los motivos cumplen idéntica función, ser portadores de un sentido básico condensado.

La definición por reducción se ha acometido conforme a ciertas premisas. En primer lugar, dado que los sujetos oracionales se corresponden con el elemento de los personajes, que son funcionalmente nombres propios y por tanto irreductibles a un término semántico susceptible de fungir en calidad de



motivo, el punto de partida se encuentra en el predicado, en concreto en el verbo. Cuando éste denota un proceso, el significado básico reside en él, empleándose para la reducción un sustantivo derivado del mismo, o de otro verbo de alcance semántico más general que englobe el sentido del usado en el texto; los motivos extraídos de tal operación son del tipo *captura*, *traición*, etc. Si, por otra parte, el verbo es predicativo, la sustancia semántica reside en el complemento, que, al margen de su categoría gramatical, cumple una función definitoria de cierto estado o situación; la *valentía*, la *maldad*, o la *procedencia* son motivos resultantes de esta clase de derivación.

Pero una acción puede proyectar un estado y, a la inversa, hay estados que implican actividad, lo cual conduce a la cuestión de la doble formación de sentido, de la denotación y la connotación. Al respecto, importa señalar que el significado nuclear que representa cada motivo es el primario o denotado, salvo cuando la connotación se derive del recurso a tropos como la metáfora, donde más que de un doble sentido se trata de una instrumentalización del primario, que pierde su función semántica; los motivos deducidos de estas proposiciones remiten así directamente al contenido connotado<sup>260</sup>. Por lo demás, en el proceso definitorio se tiende a la condensación semántica, i. e., a la reducción de diversos enunciados a un denominador significativo común al margen de la forma del contenido, que además no se limita a la acción o la calificación aunque sean éstas las clases predominantes.

En suma, los motivos se definen mediante lexicalización sustantiva de los predicados oracionales, tomándose como elemento básico a reducir ora el verbo, ora el complemento verbal, en función de cuál sea el portador de la sustancia semántica. La frase de sentido completo, espacio primario donde se procede a la reducción, es susceptible de albergar más de un motivo, ya que en ella pueden expresarse dos acciones o dos opiniones significativas y recurrentes; asimismo, existen unidades cuya significación primaria viene neutralizada por el empleo de recursos de tipo metafórico, consignándose un solo motivo de naturaleza connotativa en la descripción.

---

<sup>260</sup> Por acudir al ejemplo obvio, la expresión metafórica –y formularia– “ser un gallo” no puede traducirse a un motivo a partir de su significado denotado, asignándose al de la *valentía*. En cambio, si un héroe se *agarra a balazos* con una docena de rivales, el motivo identificado será el de *balacera*, por más que el contenido connote intensamente su valentía.

En la descripción metalingüística de la estructura, los motivos se indican con la abreviación **MTV**, añadiéndose el número asignado a cada uno, del siguiente modo: **MTVnº**. Los comentarios incluidos en la lista que se ofrece a continuación tienen por fin ilustrar el proceso de reducción, pues, aunque se haya sistematizado de la manera más objetiva posible, queda siempre un resquicio de arbitrariedad que no se pretende obviar sino, antes bien, señalar y discutir. Asimismo, la necesidad de fijar una cantidad limitada y manejable de unidades básicas hace que la sustancia semántica que se les atribuye constituya a menudo un *eje semántico* que engloba una serie de significados lo bastante próximos como para incluirlos en una sola categoría, operación que requiere también justificación; en no pocos casos, la variedad de matices o posibilidades dentro de un eje me ha llevado a estipular subdivisiones en el mismo, indicadas con letras en minúscula en orden alfabético (p. e., MTV1b). Por último, puesto que no se han marcado diferencias jerárquicas entre motivos, el orden numérico no refleja prelación alguna; la obvia agrupación por tramos desde el punto de vista del modo literario de representación obedece tan sólo a una razón procedimental. Con todo, puede desde luego inferirse una jerarquía basada en la cantidad de ocurrencias de los motivos, que viene indicada en el estudio del *corpus* de cada autor y globalmente en las conclusiones. En fin, los 43 motivos, con sus divisiones pertinentes, son:

**MTV1: Valentía.** Se trata sin duda del rasgo más constante y destacado de los héroes del corrido; su relevancia es tal que la expresión de este contenido es a menudo formularia (“como era hombre valiente”, “no sabe rajarse”...), llegando además a convertirse en el tema subyacente de muchos textos; de hecho, recuérdese que los primeros corridos de forajidos, o cuantos tienen protagonistas pendencieros y osados, los consideraba Mendoza una clase temática denominada corrido *de valientes*, que se insertaría en la larga línea de descendencia del romance *de guapos*. Esa misma importancia propicia que, además de su frecuente presencia denotada, el sentido de numerosas acciones y comentarios del narrador tengan la connotación de la valentía de algún personaje, por lo común el protagonista.

**MTV2: Rectitud / Lealtad.** Atributo asimismo habitual del héroe y sus allegados, plasmado en la fórmula narrativa “ser hombre derecho”, la rectitud

comprende toda actitud o carácter que hace al personaje fiable, por atenerse a las reglas sociales o grupales. Como tantas veces en el corrido, dichas reglas no son siempre las predominantes en la sociedad; por ejemplo, un protagonista puede declararse persona recta diciendo “nunca he matado a la mala”, lo cual revela que es un pistolero que, sin embargo, tiene a gala matar sin valerse de subterfugios. En este eje semántico se incluye la *lealtad*, manifestación particular de la *rectitud* a menudo destacada en los textos, donde el héroe o los personajes de rasgos positivos son leales a sus superiores o allegados, y también la *honestidad* o la *sinceridad*, ya que las personas “derechas” no mienten ni engañan.

**MTV3: Bondad / Amistad / Amor.** En el elenco de cualidades del héroe ocupa un lugar prominente la *bondad*, vocablo escogido para encabezar un motivo que conforma un rico eje semántico, casi un haz, por su variedad de matices, en virtud de los cuales se establecen cuatro subtipos. Mediante **MTV3**, sin especificación adicional, se designa la *bondad* en general, indicada directamente cuando se califica al personaje de “buena persona” y de forma indirecta al describirse el buen trato a los humildes, o la *caridad*, y que también podría etiquetarse como *amor al prójimo*. Bajo **MTV3a** se incluyen las referencias a la *amistad*, frecuentes en los panegíricos con expresiones del tipo “quiere mucho a sus amigos”; aunque esta subclase es próxima semánticamente a la lealtad, la diferencia estriba en que esta última aparece en los textos narrativos y denota una conducta social dentro de un grupo, mientras que la subunidad aquí incluida remite al sentimiento primario; como se verá más adelante, este (sub)motivo llega a convertirse en tema en un puñado de corridos contemporáneos. La abreviatura **MTV3b** señala los casos de *amor* por la *familia*, igualmente corriente en los retratos laudatorios del héroe y rasgo imprescindible de la gente de bien en toda cultura humana. Por último, **MTV3c** designa el *amor* por la *esposa*, a menudo incluido en una serie acumulativa con los tipos anteriores, así como el *enamoramiento* y el amor en sentido romántico, cuya presencia en este ámbito podría discutirse por su carácter factual, pero que, dada su ocurrencia moderada en los textos y su cercanía al sentimiento base que informa este eje, se incluye aquí; eso sí, este tipo de amor debe distinguirse de la pasión por las mujeres, que

pertenece al amplio motivo de la *parranda* y que, para mayor confusión, se expresa con el adjetivo “enamorado”, por “mujeriego”.

**MTV4: *Templanza / Modestia*.** El talante comedido se ha ido integrando progresivamente en el conjunto de rasgos del héroe como resultado de la expansión de la figura del narcotraficante, que es siempre valiente y decidido pero, al mismo tiempo, sabe mantener la calma en las situaciones de riesgo. En el mismo eje se incluye la ***modestia***, virtud más novedosa aún, producto de una reacción en el ámbito del narcotráfico a la arrogancia y exhibición de poder que caracterizaban a ciertos capos de los setenta y ochenta, actitud que favoreció la persecución y aprehensión de algunos de ellos; así, a partir de los noventa se difunde el mensaje de que el narco ha de conducirse con *discreción*; por eso mismo, se incluye en el campo semántico de este motivo el *anonimato*, presentado con frecuencia como una necesidad para quienes están en el *negocio prohibido*.

**MTV5: *Experiencia / Destreza*.** La elección de los términos para definir este motivo no resulta sencilla, pues comprende una buena cantidad de conceptos próximos que pueden agruparse, pero deben puntualizarse. Por una parte, la ***experiencia*** del héroe, a menudo equiparada a la *sabiduría*, es rasgo propio del protagonista desde el origen del corrido, como demuestra la corriente fórmula “ser gallo jugado”; por otra, se ha juzgado pertinente atribuir a esta unidad el conjunto de características que pueden englobarse bajo la noción de ***destreza***, que guarda una evidente relación con la experiencia; así, la *eficacia* o *excelencia*, sobre todo en la lucha, la misma *fuerza*, o la *invulnerabilidad* que de ellas resultan, deben entenderse incluidas en este rubro. Como es lógico, el motivo aparece con frecuencia connotado, ya que no es habitual que se tilde al héroe de eficaz, pero sí que salga ganador en los enfrentamientos por su manejo de las armas, o que sus enemigos no consigan dar con él ni derrotarlo.

**MTV6: *Respetabilidad / Grandeza*.** Numerosos corridos contemporáneos construyen un relato de ascenso social, en particular en el contexto del narcotráfico; así, uno de los signos del éxito logrado es la respetabilidad que se adquiere, tanto por la valentía y los riesgos que se asumen como, y sobre todo en este caso, por el dinero o la posición social alcanzada. La relevancia del motivo se observa de nuevo en la existencia de fórmulas para expresarlo,

como ser “hombre (o valiente) reconocido”, “por todos muy respetado”, etc., y en el hecho de que pueda convertirse en tema subyacente. En este sentido, los textos más actuales abundan en apuntes sobre el logro de respetabilidad y, más aún, acerca de la figura del líder en cualquier campo, quien se ubica en la categoría de los “grandes”, razón por la cual se ha incluido la noción de **grandeza** en el binomio; los ejemplos son cuantiosos, y quedan reflejados en los mismos títulos: “Jefe de jefes”, “El número uno”, “Dinastía de grandes”, etc. Aunque la alusión a esta condición del protagonista (o el antagonista, cuya grandeza se exalta para hacer más gloriosa la victoria del héroe) es en ocasiones general, la especificación de su naturaleza es igualmente común, de tal suerte que se han establecido tres subtipos, correspondientes a las distintas formas en que se materializa el motivo: **MTV6a: Poder**; **MTV6b: Fama**; **MTV6c: Riqueza**. Cuando no existe la precisión, hablándose sólo de respetabilidad o grandeza en abstracto, se consignará MTV-6 sin más.

**MTV7: Necesidad** (pobreza) – **progreso / Lucro**. Motivo ligado al anterior, suele aparecer en una misma secuencia en la que se declara el estado de **necesidad** o **pobreza** del personaje y el consiguiente **afán de progreso** o **ascenso social**, que lo conduce al narcotráfico o la emigración a EE.UU., y de lo que resulta –en el primer caso, que es del que se ocupa el corrido– la adquisición de grandeza o reconocimiento. Esta justificación de perspectiva socioeconómica está presente en gran cantidad de textos, p. e.: “Si eres pobre, te humilla la gente;/si eres, rico, te trata muy bien./Un amigo se metió a la mafia/porque pobre ya no quiso ser;/ahora tiene dinero de sobra,/por costales le pagan al mes”<sup>261</sup>. Aunque las más de las veces el motivo se presenta con este matiz justificativo, cuando aparece el móvil de la simple **codicia**, el **afán de lucro**, se incluye también en esta unidad semántica.

**MTV8: Lugares** (del personaje). Este motivo no debe confundirse con la fórmula metanarrativa incluida en el bloque de presentación que responde a la intención noticiara de ubicar lo relatado en el espacio. Aquí se trata de un atributo del personaje, el héroe casi siempre, que indica la **procedencia** del mismo y está a menudo vinculado con el orgullo por la identidad, sea local o nacional, y que llega a convertirse en tema, como en “Por ser sinaloense”, de

---

<sup>261</sup> “El Centenario”, de Mario Quintero.

Francisco Quintero: “Nomás por ser sinaloense/yo me siento afortunado,/ porque he nacido en la tierra/donde se dan los pesados”. No obstante, en la variedad contemporánea del panegírico por encargo, que L. Lobato llama corridos *de personaje* [2003], se da una forma particular de presentación donde indicar la procedencia del héroe se ha convertido prácticamente en fórmula estructural: “Voy a quitarme el sombrero/*pa* cantarle a un gran amigo. /En Culiacán, Sinaloa,/nacido ese gallito fino”<sup>262</sup>. De otra parte, la explicitación geográfica puede responder al designio de subrayar los lugares donde actúa el héroe, que suelen presentarse como sus dominios, especialmente en el corrido laudatorio cuando está dedicado a *valientes*; dado que también es novedad frecuente que el texto se enuncie en la 1ª persona, la aparición de este motivo puede ir acompañada de un matiz de desafío, como en el célebre “Pacas de a kilo” de Teodoro Bello, donde el protagonista se despide con mención a su **territorio** y provocación final, bien que sutil: “Adiós, sierra de Coahuila,/de Sinaloa y de Durango,/de Sonora y Tamaulipas;/Chihuahua, te andas quedando./Si me quieren conocer,/en Juárez me ando paseando”. La diferencia de matiz en este motivo conlleva la designación de dos subclases: **Procedencia (MTV8a)** y **Territorio (MTV8b)**.

**MTV9: Pertrechos (del personaje)**. En el corrido contemporáneo aparecen determinados objetos o bienes materiales que no constituyen una información meramente accesorio, sino que resultan elementos clave para caracterizar a los protagonistas, tan relevantes como puedan ser los rasgos personales. Los principales son las **armas (MTV9a)** y el **vehículo (MTV9b)**, aunque el **atuendo (MTV9c)** y ciertos aparatos o medios técnicos, que denominaremos **tecnologías (MTV9d)**, presentan un grado de recurrencia considerable. La presencia del **arma** no es novedad, claro está, mas su papel ha ido creciendo con el tiempo; en los textos tradicionales parece confinada a la dimensión formularia, pero “con su pistola en la mano”, además de ser tal vez la fórmula más extendida y distintiva del género en sus inicios –lo cual le otorga de por sí un alto valor paradigmático–, tiene una enorme proyección simbólica que contribuye a caracterizar al héroe en calidad de hombre decidido y guerrero,

---

<sup>262</sup> “El gallo fugado”, de El As de la Sierra. Nótese que el título juega con la fórmula tradicional del “gallo jugado”.

y también a su medio, violento y regido por la ley del más fuerte, o el más armado; con el desarrollo del corrido, singularmente en la etapa actual, las armas pasan de fórmula a motivo: aunque la función atributiva simbólica no varía, la descripción de su tipo o características puede ocupar varias frases, y narrador y personajes se refieren a ellas con prolijidad e insistencia; más aún, el motivo se convierte en el tema de algunos textos, como “La tartamuda” – referido a una ametralladora– o “Temible cuerno de chivo”, entre otros. El **vehículo** es otro complemento de suma importancia, trasposición moderna del caballo cuya presencia formularia discursiva era notable, como es sabido; en los textos actuales, se ha pasado así del empleo de fórmulas del tipo “en su caballo retinto”, p. e., a otras en que se especifica la marca y modelo del automóvil, o a la muy frecuente “traer carro del año”, que connota la riqueza y el poder del propietario; como en el caso del arma, la extensión y compleción de las frases dedicadas al vehículo las convierten en motivo, y algunas veces en tema; por otra parte, se da una variedad intermedia específica en la que el automóvil, sin llegar a erigirse en esencia temática, forma parte del título, convirtiéndose en la referencia más destacada, como en el famoso corrido “La banda del carro rojo”, de Paulino Vargas, o el también muy popular “La camioneta gris”, de Rubén Villarreal, cuya secuela se titula “La Bronco negra”. El **atuendo** cumple asimismo la función de caracterizar al personaje convertido en estereotipo, sobre todo de narcotraficante o valiente, siendo lo más habitual las referencias a la ropa de ranchero o vaquero –botas y cinturones de cuero, sombreros–, los anillos y joyas reveladores de riqueza y, en ciertos casos, la vestimenta de tipo militar. Por último, la extracción humilde y rural de muchos traficantes conlleva una evidente fascinación por las nuevas **tecnologías** y su uso en la labor delictiva, que se traduce en las menciones al teléfono móvil (y al *busca* en los textos de los ochenta y los noventa, con empleo de la voz inglesa, *beeper*), a los ordenadores, e incluso a sofisticados sistemas de riego o de vigilancia en las plantaciones.

**MTV10: Peligro / Riesgo.** En el contexto de violencia y enfrentamiento armado predominante en los temas que refiere el género, no puede faltar el motivo del peligro, que apenas precisa ilustración; únicamente, cabe indicar que en los casos señalados donde la valentía del personaje se infiere de su desprecio expreso por dicho peligro, éste no se considera motivo, debido a

que constituye mera referencia instrumental al servicio de la caracterización; en cambio, cuando el riesgo es circunstancia de una acción concreta o rasgo distintivo de cierta actividad, se entiende unidad semántica independiente; de este segundo sentido se encuentran numerosas muestras en los textos que abordan la ocupación de narcotraficante; en el citado “El Centenario”, p. e.: “En la mafia se gana dinero,/pero se necesita valor [...] siempre te andas jugando el pellejo/con las leyes o con el patrón”.

**MTV11: *Balacera (enfrentamiento armado)*.** Uno de los motivos más recurrentes no ya del corrido contemporáneo, sino del género a lo largo de su historia; aunque se ha insistido en la pérdida progresiva de narratividad, en la variedad contemporánea los textos narrativos son todavía mayoritarios, si consideramos tanto los que desarrollan una secuencia como los que aluden sólo a determinados hechos; en unos y otros, la balacera es acontecimiento muy corriente. La denominación de *balacera* responde, de un lado, al deseo de homenajear a la tradición: el motivo se expresa mediante la fórmula “se agarraron a balazos” desde los primeros textos decimonónicos; de otro lado, en el enfrentamiento armado se emplean casi sin excepción armas de fuego, de modo que el término, además de convencional, es más preciso. En el corrido de hoy este motivo ha diversificado su materialización expresiva, siendo frecuentes las metáforas sonoras como “rugir” o “cantar” las armas.

**MTV12: *Agresión*.** Motivo próximo semánticamente al anterior; la diferencia estriba en que, así como la balacera implica interacción, la acción es aquí unidireccional, siendo un personaje agredido por otro. Dado que la agresión suele ser armada y sorpresiva, el resultado es casi siempre la muerte, motivo al que aparece pues ligado con suma frecuencia. Esta unidad semántica se considera presente no sólo cuando se narran acciones, sino también cuando se alude al hecho de que un personaje ha sido agredido.

**MTV13: *Muerte*.** La significación de la muerte en el corrido y en la cultura mexicana hace redundante comentario adicional alguno sobre la importancia capital de este motivo. Únicamente, cabe apuntar que aparece ligado las más de las veces a los de *balacera*, *agresión*, *tortura* o *accidente*, por ser el resultado más común de estos hechos, si bien se halla además en pasajes reflexivos, y vinculado a otras unidades, como el *desafío* o la *amenaza*.



**MTV14: Narcoactividad.** El arraigo del prefijo “narco-”, con todas las objeciones que puedan hacerse a su pertinencia, sumado a la reiterada intención de ajustar el metalenguaje descriptivo al léxico y el espíritu del género y la cultura en que florece, me han llevado a acuñar este híbrido grecolatino para designar el motivo novedoso más recurrente en el *corpus* examinado. El término, y la dimensión del motivo, son de amplio alcance, de modo que se consideran varias subdivisiones. Bajo la denominación **MTV14a** se agrupan los significados relativos al **tráfico** de drogas propiamente dicho, es decir, el desplazamiento con una *carga*, ya sea en el interior de México o a través de la frontera con EE. UU., y/o el acto de la venta o la entrega de la sustancia. Por otra parte, la actividad delictiva puede consistir también en la **producción**, **MTV14b**, equivalente casi siempre al cultivo de marihuana, si bien se encuentra algún ejemplo de producción de drogas sintéticas; en el mismo rubro se incluyen las alusiones a la *intendencia* del negocio, por ejemplo, el frecuente submotivo de la construcción de una *pista clandestina*. Otra vertiente semántica es la del **consumo**<sup>263</sup>, que se notará **MTV14c**. Por último, son muy abundantes las menciones a la **actividad en general**, p. e., “dedicarse al negocio prohibido”, formar parte o entrar en “la mafia”, etc. Tanto estas alusiones inespecíficas como los contenidos sobre el **liderazgo** en la organización delictiva, esto es, la condición o quehacer del *jefe* o *capo*, se designan **MTV14**, sin adición de letra indicativa de subclase. Las distinciones no responden a un mero afán formalista, sino que revelan matices muy significativos del mensaje social y el contexto al que remiten; así, el motivo de la producción es connotativo de un entorno rural y tradicional de vaqueros y valientes en el interior de México, mientras que las referencias al consumo se encuentran sobre todo en corridos chicanos y juveniles provocadores, como acaba de anotarse.

**MTV15: Traición / Delación.** La traición es motivo hartamente común, siendo una acción que sirve con frecuencia al propósito de caracterizar al antagonista del

---

<sup>263</sup> Que tiene lecturas y connotaciones bien diversas, pudiendo denotarse a modo de ejemplo de un vicio o actividad reprobable, en cuyo caso aparece ligado al motivo de *nocividad de las drogas* (MTV42), aludirse con visión un tanto neutra en el contexto de la parranda como mero estimulante para contrarrestar el consumo de alcohol, o convertirse casi en tema en los corridos juveniles provocadores, que exaltan el consumo con la pretensión de reforzar la identidad mexicana en EE.UU. mediante la provocación.

héroe como persona cobarde; las agresiones sorpresivas o las emboscadas y diversas suertes de engaño, que imposibilitan la defensa del protagonista, se incluyen en este eje semántico; asimismo, el carácter traicionero se atribuye en múltiples ocasiones a la mujer, reflejo de la cultura machista en la que fermenta el corrido y traslado al género de los temas de deslealtad amorosa abundantes en canciones y rancheras. De otra parte, una variedad concreta de la traición destaca entre todas ellas, ya desde el corrido clásico pero de manera aún más marcada en el contemporáneo: la delación. Su relevancia ha propiciado la acuñación de una fórmula de considerable fijeza y popular expresividad, “poner dedo”, en el sentido de señalar a alguien ante las autoridades<sup>264</sup>. En virtud de tal importancia, se estipulan dos subtipos en esta unidad de contenido; mediante **MTV15** se designan las modalidades de la **traición** distintas de la **delación**, que se notará con subíndice, **MTV15a**.

**MTV16: Retén / Paso por aduana.** Al contrario que en el motivo anterior, en esta unidad no se establecen subdivisiones, por más que existan notables diferencias entre el *retén*, control en carretera de ubicación cambiante efectuado tanto por fuerzas policiales como militares en el interior de México, y la *aduanas*, inspección fronteriza fija realizada por oficiales de inmigración estadounidenses. En ambos casos, se trata del desafío o prueba más común a la que se enfrenta el héroe cuando su actividad o cometido es ilegal, y por tanto del desencadenante habitual de la balacera en numerosos corridos, y también de su escenario.

**MTV17: Investigación.** Multimotivo cuyos principales subtipos aparecen vinculados al anterior en términos de causalidad o sucesión temporal, y son: El **interrogatorio (MTV17a)**, una de las formas de interacción típicas entre protagonistas y antagonistas en los corridos de narcotraficantes o forajidos, a menudo preludio de la balacera o la agresión, aunque su presencia sirve también al fin de destacar la astucia del héroe, o su valentía, en la variante de osadía, si responde a las inquisiciones policiales con el desafío o la agresión; y el **registro (MTV17b)**, que suele suceder al interrogatorio y anteceder a los clímax de la balacera, si el héroe se resiste a ser registrado, o a la captura, si admite el registro y se le encuentra droga ilegal, en cuyo caso se incluye en

---

<sup>264</sup> Existe incluso la sustantivización metonímica de *dedo* para designar al delator.

este rubro también la ***incautación***. A pesar de que ambos submotivos suelen darse en el marco de un retén o un control fronterizo, lo cual suscita la duda de si incluirlos en el motivo anterior, del que son el contenido verdaderamente relevante, se ha optado por asignarlos a este multifacético motivo porque aparecen a veces en otros contextos, pudiendo registrarse la vivienda de un traficante, p. e., o ser este interrogado en dependencias policiales tras su captura y en otras circunstancias distintas del control policial al uso; de ahí la generalidad de este MTV17, que engloba todas las acciones regladas y pacíficas de las autoridades frente a los delincuentes, completadas del lado ilegal y violento con la agresión y la tortura. Otra de ellas, por completo desvinculada del retén o el paso fronterizo y de carácter sustantivo, o más bien adjetivo, ya que no se refiere la acción en sí, sino la condición de acusado del personaje, es la ***acusación*** (MTV17c), siendo frecuente en la caracterización de los héroes del narco el enunciado “lo/me acusan de...”. Por último, la noción madre del motivo, la ***investigación***, es paradójicamente la menos recurrente como unidad semántica propia, aunque no faltan los pasajes donde se alude a este procedimiento policial o judicial, unas veces al hecho mismo y otras, como en la acusación, a la condición del personaje, que está *siendo investigado*; sea de un modo o de otro, este contenido se identifica con el general MTV17.

**MTV18: *Tortura***. Motivo ligado al *interrogatorio*, y también al *retén* y a la *captura*, de todos los cuales es consecuencia corriente; se enuncia para resaltar la cobardía y crueldad de los antagonistas o para justificar actos de venganza, y refleja el grado de violencia existente en el narcotráfico y la sociedad mexicana en general.

**MTV19: *Éxito / Victoria***. A pesar de que las agresiones, balaceras o torturas suelen resultar en la muerte del personaje que las padece, existe también la posibilidad de un desenlace positivo, motivo que se ha denominado *éxito* o *victoria* con carácter general, y en el que también debe entenderse incluida la ***suerte***. Ambas nociones se consideran pertenecientes a esta unidad cuando se mencionan expresamente, siguiendo el criterio de primar el contenido denotado en el proceso de reducción; así, en una balacera, si el héroe vence al rival dándole muerte, el motivo identificado será el número 13, y no el que ahora nos ocupa; en cambio, si se explicita que se ha impuesto a su rival, se

consignará este 19. De otro lado, se incluyen también en este eje otros dos resultados favorables específicos que comparten la matriz semántica del logro. El primero, **MTV19a**, se denomina **salvación**, y se estima presente cuando en la balacera y otras circunstancias peligrosas o adversas el héroe resulta ileso, o bien herido pero sin llegar fallecer, siendo la consecuencia su victoria frente al adversario, o al menos la huída, que configura un motivo propio, ilustrado a continuación; asimismo, se incluye en esta subunidad la *puesta en libertad* de los personajes previamente detenidos. El segundo, **MTV19b**, expresa la reacción –pasiva– al submotivo y motivo anteriores de *interrogatorio* y *tortura*, se denomina **resistencia**, o *silencio*, y connota la valentía y fortaleza de un personaje ante la agresión, así como la lealtad a sus compañeros, a quienes no denuncia; en este sentido, es el contrapunto semántico a la *delación*, y refleja una regla de conducta fundamental de los narcotraficantes, o de cualquier grupo clandestino.

**MTV20: Captura / Cautiverio.** Vinculado asimismo al *retén*, y consecuencia frecuente de la *traición*, este motivo presenta dos vertientes, una activa, cuando se trata del hecho de la *detención* policial, o bien del *secuestro*, y otra pasiva, si denota que determinado personaje, habitualmente el protagonista, se encuentra en *prisión*. Ambas modalidades son frecuentes y gozan de un lugar destacado en los temas, que pueden consistir en el proceso de captura de un forajido o el retrato de su cautiverio; en este último caso, se identifica la variedad temática del *lamento del prisionero*, de antecedentes remotos en el romance, que suele expresarse en 1ª persona y presentar rasgos estilísticos limítrofes con otros géneros, como la canción.

**MTV21: Huída / Persecución.** Alternativa de desenlace respecto al motivo anterior, presente cuando el personaje agredido o que atraviesa un control consigue darse a la fuga, o acción previa a la propia *captura*. Como puede apreciarse, se trata de un eje semántico que ofrece asimismo dos vertientes, dependiendo del punto de vista, pues la huída de un personaje implica que es perseguido por otro. Al igual también que el MTV-20, puede presentarse en forma activa, si se refiere la acción en sí, o pasiva, cuando se expresa un estado, es decir, cuando se alude a la condición de *fugitivo* de un personaje sin que se desarrolle el acto de la huída/persecución. Como se anticipó, la *huída* podría considerarse variedad del *éxito*, aunque sólo cuando se produce

tras un estado de *cautiverio*, en cuyo caso, de todos modos, es preciso anteponer el contenido denotado, el sentido básico de la acción, que es la propia fuga; por lo demás, cuando ésta se produce tras una balacera o agresión, no se trata de un verdadero logro, sino más bien de una forma de salvación; sin embargo, la abundante ocurrencia de la huída, y su concepción a modo de binomio con la persecución, hacen aconsejable considerarla una entidad propia diferenciada del MTV19 y los subtipos que comprende.

**MTV22: *Emigración (ilegal)*.** Como en los casos precedentes, se agrupan bajo esta denominación tanto el hecho de cruzar la frontera furtivamente como la situación de ilegalidad migratoria del personaje, a lo que cabe añadir la actividad delictiva del tráfico de personas, llevada a cabo por los llamados *coyotes* o *polleros*. En cualquier caso, según se ha reiterado, el motivo es poco frecuente en el género, manifestándose cuando aparece en la variedad de la actividad, i. e, en el relato del hecho ilegal, mientras que la descripción de la condición del emigrante suele plasmarse en el seno de la canción.

**MTV23: *Astucia / Precaución*.** Aunque el prototipo de héroe en el corrido es el del hombre valiente y violento que defiende sus intereses por la fuerza, la acumulación de virtudes propia de la caracterización épica hace que sea también “rico en ardidés”, como reza el epíteto homérico, máxime en el actual contexto del narcotráfico, donde el forajido no depende sólo de la fuerza bruta y el dominio sobre un territorio, sino que debe desarrollar una estructura operativa y estrategias de ocultación, blanqueo de capitales, etc. En cierto modo, este motivo guarda relación con el MTV4 (templanza / modestia); sin embargo, la discreción es sólo una de las formas de la precaución, y la astucia comporta una serie más amplia de acciones, desde la ocultación sutil de la carga hasta el engaño y el disimulo en los interrogatorios y controles, por ejemplo. Con todo, el ascendiente de la valentía agresiva es tal que el protagonista se ve con frecuencia obligado a aclarar que toma precauciones porque es lo más inteligente, no porque le falte valor: “Me bajaron de la sierra /porque era bastante gente;/me les disfracé de arriero,/ya no les quise hacer frente./No piensen que soy cobarde:/es que soy inteligente”<sup>265</sup>.

---

<sup>265</sup> “El pase de La Pantera”, de Teodoro Bello.

**MTV24: *Rebeldía / Insumisión*.** Otro rasgo señalado del héroe es su radical independencia de criterio, que lo lleva a “defender su derecho” al margen de la ley establecida. De hecho, como se dijo, los protagonistas de los primeros corridos suelen ser forajidos porque se resisten a la corrupción e injusticias del gobierno central mexicano o de poderes regionales, o bien a la imposición de las nuevas fronteras de 1848, sobre todo en la zona limítrofe con Texas. Esta postura se traslada luego a los héroes revolucionarios, cuya rebeldía es ya netamente política y su alcance nacional, cuando no universal, debido a la confrontación ideológica. En estos casos, el motivo está próximo al de la justicia, que se aborda más adelante, y para el que se designa el subtipo de la *justicia social*. Sin embargo, es preciso recordar que en la base de esta actitud rebelde se encuentra también el individualismo propio de entornos sociales en los que el monopolio de la violencia por parte del Estado es casi inexistente, como sucede en el *salvaje Oeste* norteamericano.

**MTV25: *Parranda*.** Con esta voz popular se designa el motivo del gusto por la diversión, o su práctica, referencia habitual en la caracterización de los personajes y actividad que aparece con relativa frecuencia en los textos. Atendiendo a la clase específica de diversión, he identificado tres subtipos: **MTV25a, *embriaguez***, referido sobre todo a la bebida, presencia frecuente en el corrido como corresponde a los hombres recios, que recurren al alcohol para celebrar, olvidar, o por simple costumbre; en los textos más antiguos, es común que el marco en el que se producen los hechos sea una cantina, y es casi formularia la situación de “estar tomando” antes de que sobrevenga el enfrentamiento o la tragedia. De otra parte, se ha optado por “embriaguez”, y no por “bebida”, porque existen también referencias al consumo de *drogas*; aunque tal actividad se incluye en el MTV14c, cabe establecer una distinción entre la mención puntual en un contexto festivo, que se atribuiría al MTV25a, y la atención central al consumo, que puede desarrollarse hasta convertirse en tema y obedece a la referida provocación cultural. El **MTV25b** agrupa las referencias a la afición por la *música*; en los panegíricos contemporáneos es usual reseñar la música, los conjuntos e incluso las canciones que agradan al protagonista, quien puede expresarlo asimismo en primera persona; en este sentido, es significativo el empleo de la fórmula modal “[que me entierren] con banda y con balacera” como expresión de última voluntad. Mediante el **MTV-**

**25c** se identifica el gusto por las *mujeres*, curiosamente expresado con el adjetivo “enamorado”, entendido no como un estado, sino como un rasgo del carácter, de ahí que se diga “es muy enamorado”, en lugar de “está”; son igualmente formularias frases del tipo “las mujeres [o ‘las hembras’] son su adoración”, “su locura”, etc. En la medida en que la precisión de estos gustos o pasiones del personaje es convencional en los corridos contemporáneos *de personaje*, lo más corriente es que se incluyan juntos, al menos dos de ellos (“las mujeres y la banda siempre han sido su ilusión”, p. e.). Por último, en ocasiones la referencia es general, limitándose el texto a señalar que el personaje es “parrandero”, “alegre”, etc.; en tales casos, el motivo se indica sin atribución a un subtipo, i. e., sin letra añadida al número identificativo.

**MTV26: Cobardía.** A pesar de que la descripción del talante del protagonista es más habitual, no faltan en los textos caracterizaciones de los antagonistas, casi siempre de índole negativa, claro está, a menos que se trate de un duelo entre personajes de valía pareja, en el que se reconoce el mérito al oponente, o en el que ambos gozan del mismo rango, tratándose en el fondo de dos protagonistas enfrentados. Estos motivos expresan caracteres antitéticos a los que describen virtudes, aunque su variedad de matices es menor. El primero este de la *cobardía*, tacha inexcusable por ser el reverso de la venerada valentía, que, como ésta, puede deducirse de ciertas acciones, señaladamente la traición, o denotarse sin más. La fórmula modal “en una forma cobarde” está presente en numerosos relatos de agresiones llevadas a cabo a traición, por el temor que tienen los rivales al héroe, que también se enuncia en la expresión “porque le tuvieron miedo”, casi formularia asimismo por su relativa recurrencia.

**MTV27: Hipocresía / Corrupción.** Defecto contrapuesto a la rectitud, usual en los textos que critican el orden dominante; en el contexto del narcotráfico, o de cualquier actividad ilegal, el motivo suele referirse a la corrupción de las autoridades, que fingen perseguir a los delincuentes cuando están coludidas con las estructuras mafiosas. Por consiguiente, se establecen tres subclases, o, para ser más exactos, dos tipos principales, el segundo de los cuales admite una subdivisión. **MTV27** designa la *hipocresía* en sentido lato, la falsedad de un personaje que es mera apariencia; **MTV27a** indica por su parte la *corrupción pasiva*, esto es, el acto del soborno o toda conducta

permisiva con el delito a cambio de dinero; el contenido de **MTV27b** es en cambio la **corrupción activa**, es decir, la participación directa de las fuerzas del orden en los negocios ilegales, en los que ocupan a veces puestos de responsabilidad y dirección.

**MTV28: Arrogancia / Indiscreción – Imprudencia.** El motivo, contrapunto del de *templanza / modestia* (MTV-4), presenta dos aspectos, si bien no se establecen subdivisiones por ser leve la diferencia de matiz. De un lado, la **arrogancia** es frecuente en el intercambio oral que precede al choque armado, y usual en la caracterización de antagonistas cuyas bravatas no se corresponden luego con sus actos; de otro, la **indiscreción** suele atribuirse no a rivales directos, sino a allegados del héroe, normalmente compañeros o socios que ponen en peligro la actividad por mostrar el poderío económico, facilitando así la hostilidad, cuando no la captura, por parte de las fuerzas del orden, razón por la cual se trata también de una **imprudencia**, que forma un binomio con la indiscreción, aunque puede manifestarse de otras formas.

**MTV29: Maldad / Crueldad.** Frente a la bonhomía del héroe, los rivales presentan a menudo trazas de maldad, que, en un contexto de violencia, se convierte muchas veces en saña cruel cuando se trata de la tortura u otras agresiones. El motivo aparece, por lo común, en la caracterización de ciertas acciones antes que en la descripción del personaje, es decir, en el uso de adverbios recurrentes en las proposiciones, p. e., “vilmente lo asesinaron”, “cruelmente los torturaron”, etc.

**MTV30: Ineficacia / fracaso.** Así como el protagonista es siempre diestro y eficaz (MTV5) en cuanto emprende, el antagonista suele errar el disparo, malograr las emboscadas, revelarse inepto, en fin. El motivo representa la faceta negativa del planteamiento maniqueo que opone la excelencia del héroe a la incompetencia del rival, aunque puede también oponerse al de victoria / éxito (MTV19), pues, siendo más recurrentes los motivos de caracterización del héroe, se ha definido un mayor número separadamente, mientras que los descriptivos del rival son menos y engloban más matices semánticos cada uno; Las distintas presencia y especificidad se comprueban asimismo en el hecho de que éste y otros motivos negativos se identifiquen sobre todo por deducción de una acción (connotación) antes que por su enunciación expresa. Con todo, también el héroe puede fracasar, mas nunca



por ineficacia, sino por una traición, por una situación de indefensión (motivo siguiente) o por **mala suerte**, que se incluye en este motivo.

**MTV31: Indefensión.** Este motivo no remite al carácter de un personaje sino a una situación, siendo en tal sentido próximo a los que definen los lugares o pertrechos, y sobre todo al MTV-10 (*riesgo/peligro*). Su presencia, que aqueja invariablemente al protagonista cuando es también la víctima, sirve a dos propósitos: resaltar la valentía y excelencia del héroe triunfante incluso en circunstancias desfavorables, o excusar su derrota subrayando la cobardía y vileza de los rivales, que sólo consiguen perjudicarlo valiéndose bien de la traición en forma de emboscada o engaño, bien de la superioridad numérica o armada; de esta última alternativa se deriva la inclusión de las nociones de *sorpresa* y de *inferioridad* en esta unidad semántica.

**MTV32: Ayuda / Intercambio.** Bajo este rubro se engloban las interacciones de los personajes que no suponen conflicto o enfrentamiento sino que, antes bien, implican solidaridad o colaboración entre ellos. La variedad de matices permite establecer tres clases diferenciadas. La primera, **MTV32a**, incluye los actos de **ayuda** o **donación** entre personajes, cuando ésta se especifique y no se derive de otras acciones: p. e., cuando un allegado del héroe agrede a su rival no se considera presente esta subclase, pues el núcleo semántico es la agresión; análogamente, los contenidos que indican la bondad de un personaje, loando su solidaridad con los pobres, etc., tampoco se atribuyen a este motivo, que es de sustancia factual, presente p. e. en la estrofa “esta vez la miré cerca,/miré cerca el matadero,/si no es por mis camaradas,/que tienen mucho dinero:/pronto me dieron *pa* fuera [sacaron de la cárcel]/pa seguir hinchando huevos” (“El clavo en los huevos”). **MTV32b** designa por su parte el **intercambio**, que suele ser de dinero por drogas; el acto de *entrega* implícito es también habitual en el narcocorrido; recuérdese que el MTV14a engloba los contenidos relativos al tráfico en sí, y a la venta, que presupone dicha entrega a cambio de dinero; no obstante, este submotivo se considera separadamente, como en el supuesto anterior, cuando se refiere la acción concreta y no la actividad en general. Por último, **MTV32c** representa tanto los intercambios verbales que implican una **negociación** como el resultado de la misma en forma de **pacto** o **contrato**.

**MTV33: *Accidente*.** Motivo de menor presencia en los textos pero distintivo, cultivado desde los inicios del género con fines tremendistas de apariencia noticiara; en el corrido actual aparece asimismo en calidad de resultado azaroso de otros argumentos comunes o en las vidas de algunos héroes. Su consecuencia usual es la muerte, naturalmente.

**MTV34: *Desafío / Amenaza*.** Entre los motivos detectados en el *corpus* hay algunos que se manifiestan en el decir, en la comunicación hablada entre los personajes. Uno de los más notables es el *desafío*, muy presente en el género desde sus orígenes debido al mayor recurso al diálogo para transmitir información, y que cumple la función de subrayar la valentía y audacia del héroe, una vez más, aunque aparece también ocasionalmente en boca de antagonistas y personajes negativos, connotando entonces la arrogancia (MTV28), pues “el malo” suele acabar tragándose sus palabras. En el mismo eje semántico se incluye la *amenaza*, modalidad extrema del desafío que comparte la base semántica de comunicación agresiva al interlocutor, siendo difícil en ocasiones deslindar un aspecto de otro.

**MTV35: *Consejo / Prohibición / Orden*.** Otro tanto puede decirse de esta unidad triple de sustancia comunicativa, cuyos subtipos presentan evidentes intersecciones semánticas entre sí y con el motivo precedente. El **MTV35a** representa el *consejo* o la *advertencia*, también de larga raigambre, que en el corrido clásico suele expresar la madre del protagonista y se plasma en la fórmula narrativa introductoria del estilo directo “su madre se lo decía”, o a modo de moraleja: “Como su madre le dijo,/‘cuídate de una traición”<sup>266</sup>. Como se dijo, el motivo puede generar el tradicional la *maldición*, proferida por la madre u otro consejero desoído, que se cumple en forma de muerte del maldecido por desobediente, usualmente el hijo; en tales casos, es también formularia la conminación a seguir el consejo materno: “Los consejos de una madre/no se han de oír como quiera”. En el corrido contemporáneo, el tema de la maldición casi ha desaparecido, y con él la advertencia previa en el marco de la autoridad familiar; en cambio, es recurrente el consejo-moraleja sobre los peligros del narcotráfico, y el aviso, prácticamente una amenaza y por tanto próximo al motivo anterior, de que no se caben errores ni traiciones,

---

<sup>266</sup> “Lucio Vázquez”

que se pagan con la vida; la variedad se incluye aquí porque, aunque sea amenazante, se trata al fin y al cabo de una advertencia, pues se fija una regla o se anuncia una represalia condicionada a hechos futuros que, además, no tiene por qué llevar a cabo quien da el consejo; la amenaza pura, en cambio, la formula el mismo personaje que podría darle cumplimiento, y encierra un matiz de inminencia, o al menos está relacionada con un hecho presente, y no futuro y condicional. Esta misma reflexión sirve para plantear las diferencias con el subtipo **MTV35b**, la **prohibición**, que se ubica en una posición intermedia entre la advertencia y la amenaza en el mismo espectro semántico, en principio más próxima a la primera, con la que comparte el matiz regulatorio y preventivo de proyección potencial, y así menos agresiva; no obstante, la primacía del conflicto violento en el corrido propicia que toda prohibición se perciba como amenaza o desafío al personaje que la padece, quien cifra su independencia en trasgredir las reglas o “las leyes”, como se refieren a menudo los corrideros al Gobierno o la policía, valiéndose de una elocuente cosificación que convierte la prohibición en desafío; en este mismo subtipo de contenido se incluye la **censura** que puede dirigirse a periodistas y artistas; dado que la mayoría de los corrideros se consideran ambas cosas, se trata de un elemento semántico relativamente recurrente, sin llegar a la condición de motivo con entidad propia. Por último, el subtipo **MTV35c** representa los actos de dar una **orden** o hacer un **encargo**, que no precisa de mayor dilucidación.

**MTV36: Última voluntad.** Del motivo-tema de la maldición surge también esta unidad semántica, puesto que la secuencia es consejo-desobediencia-maldición-muerte del aconsejado con reconocimiento previo –o post mortem– del error cometido y expresión de una última voluntad, que en el modelo tradicional incluía la formularia “no me entierren en sagrado”. En el corrido contemporáneo se encuentra una mutación de esta instrucción testamentaria, consistente en indicaciones sobre dónde quiere ser enterrado el protagonista, normalmente en su tierra, pero también sobre las características que ha de tener el sepelio, primando la música, la bebida, las ráfagas de disparo, etc. –recuérdese la citada fórmula modal “con banda y con balacera”–. El motivo es complejo y fronterizo por partida doble; de un lado, se ha desarrollado hasta conformar un argumento, si bien, por su misma naturaleza, tal desarrollo sitúa

a los textos de dicho tema casi fuera del género; de otro lado, las despedidas enunciadas por el propio personaje incluyen en ocasiones la última voluntad, planteándose la duda de si tal contenido debe atribuirse a un motivo o a la fórmula más común de la coda: aquí, se ha optado por considerar MTV-36 las voluntades terminales de los personajes cuando pertenecen a la descripción de su carácter o cuando se expresan al borde de la muerte pero insertas en la trama, y no en la despedida, en cuyo caso el contenido se atribuye a la fórmula metanarrativa correspondiente.

**MTV37: *Lamento / Tristeza*.** Otro motivo enunciativo, que denota más bien un estado, pues, al contrario que el desafío o el consejo, no tiene destinatario concreto, es el *lamento* por la muerte de algún personaje, expresado por el narrador o los allegados del fallecido, por lo común la madre; en ocasiones, el plañido deja lugar a la simple indicación del sentimiento de pesar que ha provocado la pérdida; de hecho, la *tristeza* es el verdadero núcleo semántico de este eje, subyacente al acto del lamento. Como el anterior, este motivo plantea un problema de solapamiento, en este caso con la conocida fórmula introductoria mediante la cual el narrador se declara apenado por la tragedia que va a relatar, o por la memoria del homenajeado (recuérdese la reiterada expresión “ni me quisiera acordar”); aquí, se atribuirá el contenido a dicha fórmula introductoria cuando la exprese el narrador en la presentación, y al MTV37 en todos los demás casos en que se infiera la noción de tristeza o se transmita por medio de un lamento o llanto en el desarrollo narrativo.

**MTV38: *Justicia / Venganza*.** Las últimas unidades pueden agruparse bajo el denominador común de lo conceptual, por ser ideológica su sustancia. La exigencia de justicia está por fuerza presente en un género contestatario de frecuente temática social como el corrido; ya hemos señalado a propósito de la *rebeldía* (MTV24) que ésta se fundamenta a menudo en el afán de justicia. Ahora bien, existen dos clases distintas, atribuidas a dos subtipos diferentes: en el **MTV38a** se incluyen las diversas opiniones y peticiones de *justicia* en su sentido más político, es decir, las exigencias democráticas de respeto a los derechos individuales, y también las socioeconómicas, claro está; el **MTV-38b**, por su parte, abarca los contenidos relativos a la *venganza*, que no es otra cosa que tomarse la justicia por mano propia, propensión irrefrenable en los personajes del corrido acorde con la idea individualista de la justicia tan

propia de las tierras de Norteamérica pobladas de colonos armados. Este motivo, debe insistirse, es conceptual; los actos de justicia o venganza se clasificarán semánticamente de acuerdo con su naturaleza (la agresión, las más de las veces), atribuyéndose al MTV38 sólo las formulaciones volitivas o explicativas: deseo o planificación de la venganza, necesidad de justicia social, reivindicación de derechos, etc.

**MTV39: *Orgullo identitario*.** Como se ha reiterado, el reforzamiento de la identidad de la comunidad propia es característico del folclor, y por tanto del corrido. La exaltación identitaria opera a distintos niveles, pudiendo constituir la esencia del mensaje ideológico y subyacer al tema del texto. En el plano semántico primario que nos ocupa, se presenta connotada en buen número de contenidos, sobre todo los que denotan un rasgo positivo del héroe, del que se destaca al tiempo la identidad. No obstante, siguiendo el criterio de definir las unidades por su significado denotado, excepto en los casos de recurso a la metáfora, este motivo del orgullo se entenderá presente sólo cuando aparezca de forma expresa, es decir, cuando las virtudes del héroe se asimilen explícitamente a las de la comunidad a la que pertenece y a la que representa. De nuevo, existe aquí la posibilidad de solapamiento, en este caso con el motivo de los *lugares* del personaje, en el subtipo de *procedencia* (MTV8a), en cuyo epígrafe se indicó ya la ligazón con la identidad y se proporcionó además un ejemplo de mutación del motivo en tema. El escollo de la duplicidad se ha sorteado estableciendo grados de explicitud: si se enuncia sólo la pertenencia del personaje a una comunidad, por más que sus virtudes o acciones loables se entiendan propias de ella, el contenido se asignará al MTV8a (“Él es Javier Torres Félix,/Sinaloense y de cuidado”<sup>267</sup>); si la identificación es manifiesta (“como todo Sinaloense,/le gusta rifarse el cuero”<sup>268</sup>), se considerará expresión del orgullo identitario. En este eje semántico se contemplan tres tipos: el **MTV39a** acoge las celebraciones de orgullo de la **identidad local o regional**; el **MTV39b** remite a la mexicanidad, a la **identidad nacional**; por último, el orgullo puede también derivarse de la

---

<sup>267</sup> “Javier Torres”, El As de la Sierra.

<sup>268</sup> “La dama de Culiacán”, Nacho Hernández.

**pertenencia** a un determinado **grupo social** o *gremio* (ser ranchero, policía, traficante), asignándose esta variedad al tipo **MTV39c**.

**MTV40: Religiosidad / Superstición.** El sentimiento religioso está muy arraigado en la cultura mexicana, particularmente en los ámbitos rurales y entre las clases desfavorecidas. En este motivo se incluye toda manifestación de religiosidad, desde invocaciones y encomiendas a santos, vírgenes y el propio Dios hasta declaraciones de fe de diversa índole, p. e., “la Ley de Dios la respeto”, “diosito se lo llevó”, referencias al cielo y la vida eterna, etc.; las desviaciones de las creencias ortodoxas, como, p. e., la veneración de Jesús Malverde, supuesto “bandido generoso” convertido en “santo de los narcos”, y otras convicciones que pueden tildarse de supersticiosas, se estiman también pertenecientes al mismo eje semántico, ya que su mecanismo conceptual y función social son equivalentes.

**MTV41: Vida prestada** (*Carpe diem*). El nombre de este motivo constituye un homenaje a una canción del compositor Nacho Hernández, que desarrolla la conocida y omnipresente convicción de que “la vida no vale nada” usando esta expresión, igualmente común en el habla coloquial mexicana. La idea, como ha quedado dicho, no procede tanto de la fascinación por la muerte como del desprecio por la misma que ha de expresar todo valiente, y de la aceptación de este hecho tan natural como común en el contexto del corrido, donde la vida se pone en juego con pasmosa facilidad.

**MTV42: Nocividad de las drogas.** Probablemente para contrarrestar la polémica exaltación del narcotráfico, o por coherencia con el planteamiento pragmático y economicista que hace de la actividad un simple negocio como otro cualquiera, en cierto número de corridos se critica de forma explícita el consumo de drogas ilegales, que se tachan de nocivas. El motivo constituye pues el reverso ideológico de la connotación que se extrae del MTV-14c, (*narcoconsumo*), que representa una provocación rebelde al sistema, y es también contradictorio con la variedad del MTV-25a (*Parranda-embriaguez*) en la que se refiere con naturalidad tal consumo en un contexto recreativo.

**MTV43: Competición lúdica.** A pesar de que el motivo no es muy común, merece la pena aislar una de las pocas relaciones entre personajes ajenas al enfrentamiento agresivo, si bien es cierto que en algunos casos éste se desencadena como consecuencia de la disputa lúdica, sobre todo cuando

hay apuestas y dinero en juego, que es lo habitual. Los contenidos concretos atribuidos a esta unidad son, naturalmente, las competiciones deportivas, las partidas de cartas, las carreras de caballos o las peleas de gallos, aficiones todas, y en especial las dos últimas, muy extendidas en el entorno cultural del corrido, y por tanto recreadas en cierto número de textos, en algunos de ellos incluso con rango temático, como se apunto al esbozar los temas del género en la primera parte.

Este inventario de motivos y su definición son por supuesto discutibles, ya que el procedimiento de reducción semántica, que es un tratamiento de la siempre escurridiza sustancia del contenido, no puede escapar a cierto grado de subjetividad. Con todo, debe reiterarse que la significación estética e ideológica de los textos, objeto último de nuestro estudio, no se extrae de la discusión de los núcleos semánticos en abstracto, sino del examen de su combinación convencional y recurrente, i. e., de su engarce en el paradigma estructural que se manifiesta en cierta medida en cada texto perteneciente al género. De otra parte, cabe también insistir en que, para la valoración de este inventario, importa tener presente el principio de pertinencia; así, tal vez se eche en falta, p. e., un motivo de *movimiento* o *desplazamiento*, sin duda ubicuo en las muestras pero no obstante irrelevante para desvelar el sentido si se asume sin matices; es por ello que no se contempla un motivo general de desplazamiento, pero sí los de *huída / persecución* o *paso por frontera*, que son en efecto pertinentes a la significación de los contenidos expresados en los textos, a diferencia del núcleo semántico del mero movimiento. En fin, hay que señalar que la recurrencia debería medirse en las muestras fijándose un umbral de apariciones para que un motivo pueda estimarse como tal; sin embargo, por mucho que el *corpus* sea representativo de la clase de corrido estudiado, el manejo de una cantidad enormemente superior de textos en el curso de la investigación me he llevado a incluir algunos de presencia tal vez insuficiente en el *corpus*, pero de segura recurrencia, y así relevancia, en el conjunto de la variedad genérica examinada, apelando pues a la confianza del lector, y a su disculpa de esta defección del rigor numérico o estadístico.

### 2.3.3.2. Fórmulas metanarrativas (estructurales)

A diferencia de los motivos, de los cuales se ofreció sólo una lista en la panorámica general de la primera parte, que ha sido por ello actualizada y comentada aquí, las fórmulas metanarrativas se abordaron exhaustivamente en el capítulo de significantes y estructuras (pp. 268-308), al que se remite pues para refrescar su recuerdo. Además, comoquiera que, de un lado –a diferencia también de los motivos–, las fórmulas no han variado en número ni naturaleza en el corrido actual estudiado respecto del modelo primigenio, y de otro, en el epígrafe anterior de enfoque se han examinado sus rasgos en tanto que unidad semántica, sus diferencias con los motivos y su condición híbrida entre la sustancia y la forma del contenido, sería ocioso insistir en su discusión conceptual y clasificatoria. Así, me limito aquí a proporcionar la lista de las 15 fórmulas metanarrativas contempladas en el presente método –lo cual es incluso también redundante, pues se ofrece un inventario de todas las unidades y una plantilla del esquema descriptivo al final de este apartado– sin comentario adicional alguno, llamando tan sólo la atención sobre el hecho de que 3 de ellas se dividen a su vez en dos clases, y que se notan **FRM-nº**.

**FRM1:** *Incoación recitativa (incoativa).*

**FRM2:** *Llamada de atención.*

**FRM3:** *Veracidad.*

**FRM4:** *Memorabilidad.*    **FRM4a:** *Memorabilidad propiamente dicha.*

**FRM4b:** *Trágico recuerdo.*

**FRM5:** *Nominación (FRM5a) / Caracterización (FRM5b)(del protagonista).*

**FRM6:** *Datación (FRM6a) / Ubicación (FRM6b).*

**FRM7:** *Resumen argumental.*

**FRM8:** *Conclusión.*

**FRM9:** *Despedida.*

**FRM10:** *Apóstrofe.*

**FRM11:** *Moraleja-Mensaje.*

**FRM12:** *Autoría.*

**FRM13:** *Anticipación del desenlace.*

**FRM14:** *Incertidumbre.*

**FRM15:** *Referencia genérica.*



### **2.3.3.3. Personajes**

Al igual que los motivos y a diferencia de las fórmulas, los personajes no se abordaron cabalmente en la primera parte desde una perspectiva analítica estructural, aunque sí conceptual y contextualmente en la figura del héroe como portador de los motivos, temas e ideas que conforman la significación de los corridos, en particular de los épicos, que fueron y han vuelto a ser una mayoría, y también en la figura de su rival o antagonista, necesariamente de gran importancia en la dialéctica del conflicto que prima en el género, y aún de los terceros y allegados que asumen una considerable carga simbólica, como la madre o el amigo íntimo, entre otros. El estatuto estructural de los personajes sólo se ha tratado pues levemente en el epígrafe precedente de enfoque a este método, de suerte que, si no profundizar, conviene recapitular sus claves a efectos analíticos.

Los personajes son sin duda uno de los elementos básicos de la sintaxis del significado, en la medida en que toda acción o descripción tienen como sujeto u objeto a un personaje, y aún algunas de las opiniones y valoraciones que constituyen unidades semánticas. Si su condición de unidad operativa en la estructura se cuestiona, o se juzga sui géneris, se debe a que, en nuestra concepción al menos, se trata de elementos ante todo funcionales, ya que no remiten a un significado lingüístico nuclear sino a una jerarquía narrativa. Esta diferencia sustantiva ha llevado a los principales narratólogos, Greimas el primero, a diseñar una estructura relacional separada para los personajes; no obstante, aquí he optado por prescindir de un esquema aparte, integrando a los personajes en una única descripción estructural, en el entendido de que su significación se realiza en sus relaciones con las unidades propiamente dichas, los motivos, antes que en las que puedan trazarse entre ellos. Pero más allá de esta decisión sintáctica, persiste el problema definitorio, en tanto que los personajes del corrido no siempre se perfilan por sus acciones, pudiendo caracterizarse mediante la simple descripción de sus atributos, lo cual impone una definición más abstracta, basada, antes que en el papel desempeñado por el personaje respecto de los motivos, en la categoría que representa dentro del canon literario, de manera sumamente esquemática, eso sí.

Precisamente debido a ese esquematismo conceptual, falto de sustancia semántica, se hace necesario vincular los personaje-tipo a los concretos que aparecen en un texto dado, es decir, asignarlos a los nombres propios –o comunes, pero identificativos- de cada texto, procedimiento inverso al de las unidades, cuya manifestación concreta remite a los contenidos elementales recurrentes. Por ello, y por su reducido número, los personajes no precisan de un largo inventario separado, sino que, en un punto aparte de este plano previo al de la descripción estructural en sí (2.1.), sus cuatro parcos tipos se identifican con las *dramatis personae* de la muestra analizada, tipos que se presentan y discuten a continuación con sus correspondientes símbolos, que los representan en la descripción metalingüística.

Todo corrido, como casi toda obra literaria narrativa o dramática, presenta un personaje principal, que puede ser individual o colectivo, humano o animal, e incluso un objeto inanimado. Además de a su naturaleza, la noción de principalidad es ajena a la forma de intervención del personaje en la historia, pudiendo ser agresor o víctima, p. e., y, en principio, también a su carácter, es decir, a que su valoración por parte del autor –y en el contexto sociocultural de la obra– sea positiva o negativa. Sin embargo, la propensión épica –y así ejemplar o conmemorativa– del corrido facilita en grado sumo la identificación del personaje central, que da incluso título al texto en un gran número de casos, como es sabido. Por ello, y aunque pueda darse alguna excepción<sup>269</sup>, junto al término clásico de **protagonista** se empleará **héroe** o **heroína** para su denominación. En la descripción se designará mediante **X**; si los protagonistas son varios y se identifican individualmente, se numeran con un subíndice ( $X_1, X_2...$ ), pero si es un personaje **colectivo**, se notará **Xc**.

Dado que la inmensa mayoría de los textos refieren algún tipo de conflicto o confrontación, existe casi siempre un contrincante del héroe, que recibe el nombre de **antagonista**, o de **rival**, en aras de la brevedad y el acercamiento entre el metalenguaje descriptivo y la realidad cultural que describe más allá del texto. Este tipo de personaje se designa con la letra mayúscula **Y**, a la

---

<sup>269</sup> La denominación es meramente operativa, ya que, claro está, ni todos los personajes principales son héroes en sentido convencional, ni el término *protagonista* ilustra cabalmente la naturaleza del tipo, pues su raíz etimológica remite tan sólo a la acción; con todo, presenta la ventaja, frente a opciones como *agente* o *actante*, de indicar la principalidad en el prefijo, que es lo que interesa resaltar aquí.

que se añaden de forma idéntica los matices cuantitativos señalados para el caso de X, cuando proceda.

Una tercera clase, de menor presencia en los textos, la integran aquellos personajes que no intervienen directamente en el conflicto pero que pueden ser causantes del mismo o padecer las consecuencias de su desenlace, o los que intervienen sin tomar partido. Recurriendo a nociones jurídicas, los del primer grupo son los *terceros* previstos en un contrato o en el supuesto de “daños a terceros”, mientras que los segundos cumplen la función del juez, o del mediador. A pesar de esta diferencia, el rasgo compartido de neutralidad permite incluir ambos tipos en una misma categoría, la del personaje *contingente* o **metagonista**. Ejemplo de este tipo son las mujeres que aparecen en textos cuyo argumento es el conflicto entre dos hombres por su amor; si la mujer no opta por uno de los contrincantes, se trata de una *metagonista*. El símbolo empleado para designar esta clase es **Z**, al que también se aplican las precisiones cuantitativas empleadas para X e Y.

Un último tipo comprende los personajes partícipes en el conflicto del lado del héroe o de su rival, y aquéllos que, sin intervenir, están ligados a uno u otro en términos positivos. Retomando el ejemplo anterior, si la mujer por la que se enfrentan dos hombres es ya la esposa o la prometida de uno de ellos, no es personaje *contingente*, pues está claramente asociada a una de las partes. Otro caso ilustrativo es el del delator, que provoca el conflicto al obligar al héroe a enfrentarse a las autoridades; aunque no esté presente en el enfrentamiento, e incluso si era previamente compañero o amigo del héroe, resulta obvio que el vínculo positivo lo une al antagonista, a cuya causa contribuye. La calificación de este personaje-tipo, por tanto, ha de incorporar el dato de su afinidad, lo cual supone la existencia de dos clases, el **allegado al protagonista, Allx**, y **al antagonista, Ally**. Una vez más, al símbolo base se añade la información cuantitativa del mismo modo que en X, Y, y Z (*Allx<sub>1</sub>*, *Allyc...*). La elección del término responde a su amplitud semántica; si se hubiera escogido *auxiliar*<sup>270</sup>, siguiendo a Propp, el concepto quedaría limitado de nuevo a la acción, y aún para tales casos sería un tanto engañoso; p. e.,

---

<sup>270</sup> Genette y otros estudiosos que han retomado y desarrollado el modelo proppiano lo han denominado *ayudante*.

el allegado en un conflicto es a menudo un subordinado del héroe o del rival, que actúa siguiendo órdenes y, por tanto, no acude en su auxilio en sentido estricto. Si, por otra parte, se atiende a los personajes ajenos a la disputa, el término escogido permite designar toda una gama de funciones, entre otras muchas, la del consejero o los familiares que con tanta frecuencia justifican la conducta del protagonista, cuyo afán es protegerlos, complacerlos, honrarlos, etc. El tipo del allegado engloba entonces una considerable variedad de personajes de naturaleza y funciones distintas; a pesar de que, a mi juicio, el denominador común de la vinculación positiva permite agruparlos a todos, la clasificación puede suscitar algunas dudas, debidas sobre todo al fenómeno de la *transformación*. Un caso ilustrativo, aunque no se da en el *corpus*, es el de los *corridos de maldición*, donde la madre del protagonista es al principio su allegada, pues le proporciona consejo y está vinculada afectivamente a él, pero se convierte en allegada del rival al desearle al protagonista la desgracia por su desobediencia; es más, la potencia de la maldición podría incluso convertirla en antagonista, siendo el ejecutor de la agresión al protagonista un mero allegado de ésta. En los textos analizados, un caso semejante sería el del personaje allegado al héroe que, tras sentirse ofendido o traicionado, pasa a traicionarlo a su vez, tornándose rival si ejecuta él mismo la venganza, o allegado del antagonista si se limita a instigarla o a colaborar. De todos modos, el esquematismo de un género de raíz folclórica y desarrollo popular como el corrido favorece la demarcación nítida de personajes-tipo, siendo escasas las transformaciones.

Recapitulando, la clasificación y definición de los personajes comprende cuatro clases, *protagonista* (X), *antagonista* (Y), *metagonista* (Z) y *allegado/a* (All), desdoblándose la última en dos subclases excluyentes (Allx / Ally) y señalándose para todas ellas la cantidad de personas incluidas en el tipo notado (X<sub>1</sub>, Y<sub>c</sub>...).

#### 2.3.3.4. Notación relacional y narratológica

Tras este despliegue de inventarios, conviene recordar que en el apartado **2.2.** del análisis en este plano semántico se examinan las relaciones entre las unidades definidas y clasificadas previamente, que se describen por medio de símbolos, dispuestos en una serie a modo de fórmula que representa la estructura semántica propiamente dicha. Sin embargo, ésta consiste rara vez en una sucesión indistinta: cuando aparecen, como sucede casi siempre, la presentación y coda paradigmáticas, estamos ante una distribución tripartita inconfundible; y si el texto es de predominio narrativo, puede haber varios episodios distintos. Por ello, la estructura se secciona en tres **bloques**; el central, a su vez, admite subdivisiones denominadas **secuencias**.

El bloque inicial del texto es la **presentación**, que se designa con la letra **A**. Como es bien sabido, comprende por lo general algunas de las fórmulas metanarrativas que le son propias, así como motivos en muchos casos. El bloque, también se dijo, no está presente en todos los corridos, pudiendo iniciarse *in media res* narrativa, que es, de hecho, la opción más tradicional antes de que el corrido folclórico asumiera la presentación juglaresca del romance vulgar, o expositiva, lo cual es por el contrario signo de desviación paradigmática; además, no faltan textos con presentaciones heterodoxas, i. e., que exhiben un bloque de apertura distinto de la trama narrativa aunque sin valerse de las fórmulas estructurales preceptivas, o en el que se funden estas fórmulas con pasajes narrativos en la estrofa o estrofas iniciales, lo que suscita en ocasiones dudas analíticas respecto a la presencia efectiva de un bloque de presentación; sea como fuere, su ausencia cierta se indica: **A. Ø**.

El bloque central se denomina **trama**<sup>271</sup> –o **desarrollo** en ocasiones, por mor de la variedad– y se representa con la **B**. En los corridos narrativos, puede segmentarse en **secuencias**, que se indicarán mediante la abreviatura **Sec**) con un subíndice numérico, cuando existan varias, (Sec<sub>1</sub>, Sec<sub>2</sub>...). Por **secuencia** se entiende el tramo narrativo que refiere un hecho determinado

---

<sup>271</sup> La opción terminológica obedece, además de a la semejanza etimológica con *texto*, pues indica también una imbricación de la sustancia, a la necesidad de escoger un término distinto del clásico *intriga*, de tenor estrictamente narratológico, que en nuestro método se funde con el plano de la fábula en este de la estructura semántica, cuya parte narrativa –en sentido lato– encuadrada entre los bloques metanarrativos es la trama.

de manera completa, es decir, que relata no sólo una acción puntual, sino también sus antecedentes y su resultado, dando cuenta de un proceso; su extensión es siempre superior a la de la unidad básica, y es susceptible de división en segmentos menores.

La definición de unidades mayores que la básica es una cuestión capital en la teoría narratológica, abordada por Propp y otros formalistas y retomada por los estructuralistas de los años cincuenta y sesenta. No obstante, la sencillez y concisión del corrido, si se compara con los relatos harto más extensos que son el objeto de este tipo de investigaciones, hace aconsejable adoptar la simple y clásica división de “planteamiento, nudo y desenlace”<sup>272</sup>, como hace también C. Bremond, quien contempla una “secuencia elemental” en la que identifica tres “funciones”, o fases de todo proceso: la “apertura”, que constituye la posibilidad de un proceso; la “realización de la virtualidad”; y el “cierre” o terminación del proceso, en forma de “resultado” [1966: 60]. Obviamente, esta segmentación es aplicable a una narración completa, e idéntica a la planteada aquí para la trama; pero sucede que la secuencia supone ya un microrrelato que contiene las tres partes elementales de un desarrollo narrativo. En nuestro método analítico, la apertura del proceso se denomina **planteamiento**<sup>273</sup>, y se nota **a**); lo acontecido en sí, el **nudo**, se indica mediante **b**); y la terminación del proceso se llama **desenlace**, y se consigna **c**). El final de cada secuencia se marca distintivamente con un punto y coma, incluso cuando la relación con el contenido siguiente sea de implicación lógica, en cuyo caso se incluirá el signo >, según se precisa más adelante, mas siempre tras el punto y coma. De otro lado, una sola secuencia puede presentar dos nudos, que se indican con subíndices (**b**<sub>1</sub>, **b**<sub>2</sub>...). De manera relativamente análoga, el desenlace puede generar **consecuencias**, que en ocasiones se manifiestan en una secuencia sucesiva pero en otras aparecen a modo de *proyección* narrativa, en cuyo caso se entenderán incluidas en la secuencia primera, o adheridas a ella, notándose **c+**). En este

---

<sup>272</sup> Más que clásica, es neoclásica, ya que Aristóteles, en su poética, habla tan sólo de *nudo* y *desenlace*.

<sup>273</sup> No se empleará *apertura* como alternativa porque las nociones de apertura y cierre se han utilizado ya conceptualmente en analogía con los bloques. Otras denominaciones caras a los analistas son *situación inicial* y *antecedentes*, si bien, en la medida en que no aportan mayor brevedad terminológica, nos mantendremos fieles a Aristóteles como primer estructuralista de la Historia (occidental), o a sus traductores.

punto se incluyen, p. e., las comunes declaraciones de los personajes en plena agonía, e incluso *post-mortem*, a menos que formen parte de la coda. El carácter alusivo del corrido propicia por lo demás la introducción de referencias factuales sin proceso narrativo, incluidas en el bloque B sin englobarse en secuencia alguna; sencillamente, se consignan los motivos identificados y se indican sus relaciones con fórmulas y personajes, siendo ya el nivel de organización superior el mismo bloque. Idéntico procedimiento se aplica para la inclusión de los contenidos restantes, esto es, los que no representan acciones.

El bloque final, la **coda**, se indica con la letra **C**. Sus características son semejantes a las de A, no admitiendo ulteriores divisiones en secuencias u otro tipo de segmentos, y albergando fórmulas estructurales, principalmente. Como sucede con la presentación, la sección conclusiva no siempre se da en los textos, si bien su ausencia es mucho más excepcional, habiéndose sólo observado en un número mínimo de corridos consultados o analizados. En todo caso, los criterios empleados para determinar la presencia de estos bloques son laxos: toda apertura o cierre textual cuyo contenido esté bien diferenciado respecto del segmento central o trama, aunque no incluya las fórmulas metanarrativas que lo caracterizan, se considera sección A o C; los casos más dudosos o excepcionales se ilustran en el comentario dedicado a cada texto.

Teniendo presente la habitual disposición de la estructura semántica en bloques, así como la menos constante existencia en el central de segmentos narrativos con entidad propia, a su vez susceptibles de división, se procede ahora a indicar los símbolos que expresan las relaciones entre las distintas unidades, incluidos los personajes a efectos operativos. En aras de la concisión, su número se ha reducido al mínimo, lo cual supone que los modos relacionales se han esquematizado al máximo. Por la misma razón, los motivos y fórmulas aparecen en la descripción identificados tan sólo por su número correspondiente; dado que son cuantiosos, se facilitan encartadas en la edición del presente trabajo hojas aparte con el listado de motivos y fórmulas, para que los lectores puedan comprobar con facilidad y rapidez a qué unidad de contenido corresponde cada abreviatura numerada. Con idéntico propósito, tras cada unidad identificada se indican entre paréntesis el

número de verso o versos donde se ubican, separados por comas si son varios y discontinuos, y por un guión cuando son sucesivos.

Las relaciones entre las unidades responden a cuatro tipos básicos: *implicación*, *contigüidad*, *adición* e *inclusión*. Por ***implicación*** se entiende que entre ellas existe un nexo causal o consecutivo, que en los contenidos narrativos puede ser meramente temporal; dicho nexo se expresa mediante el símbolo  $>$ , si la dirección de la implicación sigue el orden del enunciado, o mediante  $<$  si la segunda unidad es lógica o temporalmente anterior a la que la precede en el texto.

Cuando la relación es tan sólo espacial, no existiendo implicación lógica, estamos ante un caso de ***contigüidad***, que se expresa mediante una barra vertical, **I**. Si ésta se produce entre el fin de una estrofa y el inicio de la siguiente, el símbolo se reduplica, **II**.

Si la contigüidad comporta una ausencia efectiva de ligazón, la ***adición*** supone un vínculo que, sin embargo, no se sustenta en la implicación, sino en la acumulación de contenidos. Para expresarla, se emplea el símbolo matemático  $+$ . Las fórmulas en los bloques de presentación y coda suelen aparecer unidas por este tipo de nexo, y también, por ejemplo, los motivos descriptivos expuestos en serie para caracterizar a un personaje.

En ocasiones, sucede que ciertas unidades están englobadas dentro de otras, lo cual no quiere decir que se encuentren subordinadas a ellas en lo que al contenido se refiere; simplemente, hay motivos que se manifiestan en el texto con una extensión considerable, de suerte que, en el interior del espacio textual que abarcan, pueden hallarse otros distintos. Este fenómeno, que denomino ***inclusión***, se expresa mediante el símbolo ortográfico de los dos puntos (:), siendo el motivo que los precede el extenso y los indicados a continuación de los dos puntos los que resultan incluidos sintácticamente. Por ejemplo, el relato de un desafío entre dos personajes que da lugar al enfrentamiento es susceptible de abarcar varias estrofas, en las que pueden aparecer también los pertrechos de los personajes (las armas, sobre todo), o mencionarse su arrogancia, valentía, etc.

Los motivos narrativos tienen por sujeto a algún personaje del corrido, y la acción suele recaer en otro personaje. Tales casos se describen consignando el símbolo correspondiente al personaje sujeto, p. e. “X”, el símbolo “ $\rightarrow$ ” para



expresar la acción –y su sentido–, el del personaje objeto o paciente, p. e. “Y”, y, a continuación, tras una coma, el número del motivo que indica el contenido específico al que corresponde el acto. Así, la formulación sería, en el supuesto de una agresión del protagonista al antagonista:  $X \rightarrow Y$ , MTV-12. Cuando la acción no recae en un personaje concreto, ésta se describe simplemente señalando el personaje agente y el motivo, separados también por coma; p. e., si el protagonista enuncia su última voluntad sin destinatario específico: X, MTV36. Es asimismo posible, si bien poco usual, que el núcleo semántico comporte la idea de cese de la actividad, lo cual se representa anteponiendo el signo matemático menos (-) al motivo en cuestión; p. e., si un personaje declara que se retira del narcotráfico, se notaría: X, -MTV14. Ciertos motivos, como la *balacera* o el *desafío*, presuponen por su parte una bidireccionalidad de la acción, indicada mediante el símbolo “ $\Leftrightarrow$ ”; p. e., para representar la balacera entre protagonista y antagonista:  $X \Leftrightarrow Y$ , MTV11.

Cuando los personajes no constituyen el sujeto u objeto de una acción, sino de una descripción o de una opinión, se consigna su símbolo y el del motivo correspondiente, separados por una coma, de forma análoga al caso de las acciones sin destinatario determinado; p. e., si se califica de valiente al protagonista: X, MTV1. Por supuesto, dos o más motivos pueden atribuirse al mismo sujeto notándose la acumulación mediante la consignación sucesiva de los motivos, separados de nuevo por una coma (p. e.: X, MTV1, MTV2...). El símbolo  $\Leftrightarrow$  empleado para marcar la interacción en los pasajes narrativos se utiliza también en los descriptivos para indicar el contraste de atributos de distintos personajes, lo cual se encuentra con frecuencia en los textos debido a la propensión al recurso de la antítesis; p. e., si se dice que el héroe es valiente y, a continuación, que el rival es cobarde, se notará: X, MTV1  $\Leftrightarrow$  Y, MTV26. De otro lado, se encuentran asimismo opiniones o valoraciones del narrador que no guardan relación directa con personaje alguno, en cuyo caso se consigna únicamente el motivo en cuestión, precedido y seguido, claro está, de los indicadores que expresan su relación lógica con las unidades adyacentes. Por último, se contemplan dos circunstancias excepcionales: una es la duda respecto a la identificación de un motivo, en cuyo caso se separan las posibilidades con la barra inclinada (MTV34/35, p. e.); la segunda es la

posible elisión narrativa de motivos o personajes cuya consignación resulta no obstante necesaria para describir la concatenación lógica de la trama, en cuyo caso la unidad elidida se consigna entre corchetes.

Conviene recordar que la figura del narrador no aparece identificada en la descripción en calidad de personaje, por entenderse que toda emisión de contenido se realiza desde su punto de vista, sea externo o interno al relato, cuando coinciden narrador y protagonista. Ahora bien, una posible duda se plantea en los supuestos en que el narrador, siendo distinto del protagonista, se convierte en sujeto de una acción del corrido, lo cual sucede sólo cuando profiere una amenaza o una advertencia al hilo de lo relatado, en ocasiones dirigida no ya a la audiencia en general, sino a algún personaje partícipe en la trama, por lo común el rival. Sin embargo, el fenómeno se da sin excepción en la coda de los textos, integrándose la amenaza o la advertencia en la moraleja, o también sustituyéndola; por consiguiente, en tales circunstancias se notará “FRM11 [moraleja]: MTV34 [amenaza]” –o “MTV35 [advertencia]”, según el caso–, siendo innecesario identificar al narrador como sujeto, ya que las fórmulas estructurales las expresa, por definición, el narrador mismo. En el mismo terreno de los personajes, en el apartado 2.1., como se ha dicho, se atribuye cada personaje del texto al tipo correspondiente; si se da alguna **transformación**, se indica mediante el símbolo  $\Rightarrow$ ; p. e., en el típico corrido de maldición de “El hijo desobediente”, se notaría: *Allx: madre  $\Rightarrow$  Y (o Ally)*.

Las clases relacionales expuestas y los símbolos que las representan permiten describir básicamente la disposición estructural de las unidades recurrentes portadoras de la sustancia del contenido y otros espacios de mayor dimensión, como las secuencias o los bloques; El esquematismo se hace imprescindible ante el gran número de textos examinados; con todo, de la descripción estructural puede extraerse, además de una imagen cabal de la forma del contenido, claro está, abundante información sustancial que rige no solamente en el plano semántico, sino también en los superiores temático e ideológico, que recuérdese, se integran respectivamente en los ámbitos denominados *metatextual* y *contextual*, del primero de los cuales, que puede también llamarse *modélico* o *paradigmático* y alberga los planos tipológico y temático, nos ocupamos a continuación.

## 2.3.4. Plano tipológico (subgenérico)

### 2.3.4.1. Tipos de corrido

Atendiendo ya al texto en su conjunto desde la perspectiva de la forma de la expresión, pueden establecerse distintos tipos de corrido, que constituyen variedades subgenéricas. En el apartado **3.1.** del esquema analítico se indica el tipo –o tipos, pues existen abundantes casos mixtos– de corrido al que pertenece la muestra. Para la clasificación tipológica, tal y como se hizo en la primera parte para el corrido en general, se han tenido en cuenta, en primer lugar, los modos de representación, de lo que se deriva una dicotomía básica y de sobra conocida que distingue los corridos *narrativos* de los *expositivos*. Los primeros, recuérdese, los hemos denominado asimismo *dinámicos*, ya que comportan un proceso; en cuanto a los segundos, puesto que describir o calificar supone emitir un juicio, se consideran también *ideológicos*, además de *estáticos*, dada la ausencia de proceso y por contraste con los dinámicos.

Con el fin de determinar tipos específicos dentro del grupo narrativo, se ha recurrido al criterio de las relaciones que se establecen entre lo relatado y la realidad; esto supone introducir un sesgo semiótico, pues tal criterio está estrechamente vinculado a la funcionalidad comunicativa del texto. Un primer tipo, notado **TP1**, es el de los textos de vocación noticiera que relatan hechos en efecto acaecidos, denominados ***corridos-crónica***. Su contrapunto son los ***corridos-cuento***, **TP2**, cuyos contenidos no se extraen de acontecimientos reales, por más que puedan estar inspirados en ellos. Huelga reiterar que la distinción poco tiene que ver con la verosimilitud: los corridos-crónica pueden relatar historias verídicas con un alto grado de deformación y exageración, y los corridos-cuento presentarse a modo de información fiable y verosímil.

La clasificación de las variedades detectadas entre los corridos expositivos se ha llevado a cabo, puesto que de opiniones o ideas se trata, considerando si son positivas o negativas respecto del objeto al que se refieren. De este planteamiento deriva, como quedó expuesto, una primera distinción general entre *loas* e *invectivas*, si bien es cierto que estas últimas escasean y apenas llegan a conformar una clase propia; por el contrario, los pronunciamientos favorables son harto comunes, al extremo de que se hace preciso estipular diversos tipos correspondientes a sus distintos matices, fundados en el objeto

al que van dirigidos. El más habitual es un personaje, que suele presentar las trazas del héroe como se entiende su carácter en el universo sociocultural del género. Estos textos laudatorios configuran el **TP3**, denominado **panegírico**; dada su profusión, he juzgado conveniente establecer dos subclases: **TP3a**, que corresponde al **elogio** o encomio del protagonista, y **TP3b**, la **elegía**, cuando la alabanza se dirige a alguien fallecido y se componga con ocasión de su muerte.

De otra parte, una variedad de notable importancia en nuestra época, que denomino **autorretrato** y se nota **TP4**, es aquella donde la loa del personaje se expresa en primera persona. La principal diferencia estriba en que en la clase anterior se suele ensalzar a los personajes por sus hechos, sus gestas, aunque también se aluda a rasgos positivos del carácter; en el autorretrato, el protagonista acostumbra en cambio a hablar de su actividad cotidiana, sus gustos y puntos de vista, siendo más infrecuente, por razones de modestia, que se vanaglorie de sus acciones o alabe su personalidad explícitamente, a menos que sea empleando dobles sentidos en el contexto del narcotráfico.

Cuando la exposición laudatoria no se refiera a una persona, sino a una causa o a un grupo social, se entenderá que se trata de un tipo distinto, **TP5**, de **apología**. Como se ha señalado, esta modalidad es ya fronteriza con la canción y otros géneros próximos, como la décima, que cumplía esta función en el siglo XIX, y responde a la inserción del corrido en un contexto de comunicación de masas, donde la propaganda es la intención prioritaria.

Por último, se ha considerado el caso de la **invectiva**, **TP6**, aunque su presencia como clase independiente sea poco significativa; a pesar de que el signo de la valoración sea aquí contrario, esto es, negativo, comparte con los dos tipos anteriores el alejamiento de las marcas distintivas del corrido más tradicional, que es siempre, como mínimo, de predominio narrativo.

Precisamente, la cuestión del predominio conduce a reiterar que los tipos expuestos son rara vez puros, en particular en los textos donde se observa alguno de los tres últimos; su ubicación en los límites del género se da ante todo cuando carecen por completo de narratividad y tono épico, en el sentido del loa del héroe; no obstante, las clases expositivas conservan en ocasiones referencias a acontecimientos y desarrollan su argumento de acuerdo con el patrón expresivo del corrido. En cualquier caso, la ausencia de tipos ideales

implica la posibilidad de **combinación** tipológica, expresada con el símbolo **+**, si existe un equilibrio aproximado en la importancia de ambas variedades presentes, o **+/-** si el primer tipo predomina frente al siguiente, o siguientes. Así, p. e., un corrido panegírico sobre la muerte de un personaje a cuyo relato se dediquen dos estrofas de seis, digamos, se notaría *TP3a +/- TP1*.

En el análisis de cada texto se consigna, además de la abreviatura y número del tipo, su denominación entre paréntesis, ya que, siendo la única información incluida en el apartado **3.1.**, parece innecesario obligar al lector a volver a este pasaje, al encarte mencionado, o a retener el abanico tipológico.

#### **3.3.4.2. Índice de tradicionalidad**

En el apartado **3.2.** de este mismo plano se establece un **índice de tradicionalidad** (IT) del texto analizado, destinado a comprobar en qué grado se aleja –o aproxima– del modelo original de impronta folclórica oral. Hay que insistir una vez más en que el género nace dissociado ya, por así decirlo, pues los corridos creados en la oralidad pura procedentes del romance tradicional conviven en el último tercio del siglo XIX con las piezas sensacionalistas herederas de los romances de ciego debidas a la oralidad secundaria. Por consiguiente, no se trata de contrastar un tipo clásico decimonónico, que es ya ambivalente, con el actual, y menos aún con el revolucionario, en absoluto tradicional; el objetivo es comprobar cómo las realizaciones contemporáneas del género, cuyo contexto es el de la cultura de masas, conservan empero trazas de la forma primitiva, marcada por la oralidad y el entorno folclórico.

Se han juzgado rasgos tradicionales los observados en el plano expresivo del análisis, así como en el nivel semántico, es decir, los característicos de la forma del contenido. Los significados sustanciales no se consideran aquí, ya que la convención comporta adhesión a un modelo poético, mientras que los temas son universales y no exclusivos de un género; por más que la valentía se estime rasgo temático constante en el desarrollo del corrido, es obvio que un sinnúmero de tipos de expresión populares la incluyen en sus contenidos; en cambio, la combinación de una determinada prosodia con una sintaxis y una distribución características, con fórmulas particulares, etc., permite asignar el texto a una variedad genérica específica.

El índice consiste en una escala del 0 al 10, atribuyéndose determinada puntuación a cada una de las características consideradas tradicionales. En el terreno de la prosodia, se asigna medio punto al texto si las estrofas son cuartetos, medio si la rima es asonante en los versos pares, y medio más si los versos son octosílabos. De igual modo, el predominio (entendido como mayoría porcentual *simple*, la mitad más uno) de la unidad de dos versos (U2V), y de la yuxtaposición-coordinación frente a la subordinación, merecen 0,5 puntos respectivamente, como también que el corrido se enuncie en 3ª persona, a menos que el narrador en 1ª persona participe de una experiencia colectiva o sea testigo de los hechos cantados, en cuyo caso se le asigna también medio punto, por tratarse de una voz o punto de vista tradicional y no subjetivo moderno como en los demás casos<sup>274</sup>. En cuanto a los modos de representación, si la narración y el diálogo alcanzan conjuntamente el 60%, se atribuirá medio punto; si el porcentaje se eleva al 85%, se asigna un punto completo. Por último, cada fórmula narrativa presente suma 0,25 puntos al índice; los demás recursos expresivos (refranes, clichés, etc.) no aportan por el contrario valor alguno al mismo, puesto que no son definitorios del corrido, sino instrumentos estilísticos comunes a distintos géneros y más bien propios de la cultura de masas, antes que del folclor.

Un texto que reúna la suma de rasgos estilísticos tenidos por prototípicos y cuatro fórmulas narrativas, cantidad elevada mas no insuperable, obtendría ya cinco puntos en el Índice. Los cinco restantes que permitirían alcanzar la excelencia tradicional han de proceder pues de la vertiente estructural del contenido, distribuidos del siguiente modo: la presencia del bloque de presentación supone un punto –así como, en su ausencia, el inicio narrativo *in media res*, de suma tradicionalidad como sabemos–, y otro tanto la de la coda. Adicionalmente, cada fórmula metanarrativa vale 0,25 puntos, como las narrativas; puesto que las primeras están limitadas cuantitativamente a 15, y no hay corrido que las incluya todas, es prácticamente imposible que en una muestra aporten más de tres puntos al cómputo total, y aún que se alcancen. De otro lado, es frecuente encontrar bloques iniciales o finales de realización

---

<sup>274</sup> Recuérdese que el corrido completo más antiguo disponible, “Kiansis”, relata en efecto un hecho de protagonismo colectivo en 1ª persona, como también otros destacados del periodo decimonónico (“Los trancoseños”) o revolucionario (“El contrabando de El Paso”).

heterodoxa, ya sea por estar imbricados sus versos con los del desarrollo narrativo o por carecer de las fórmulas paradigmáticas, lo cual no impide que su contenido se distinga del expresado en la trama; en tales casos, se asigna a cada bloque sólo un valor de medio punto, y no se añaden las décimas adicionales por cada fórmula si las hubiere, con el fin de no atribuir un grado excesivo de tradicionalidad a segmentos textuales que no se alinean de hecho con el modelo poético primero.

Como puede apreciarse, el baremo deja abierta la posibilidad de que se exceda el diez de la escala, en caso de que se den todos los supuestos fijos indicados y las fórmulas narrativas sean más de cuatro; en la práctica, tal posibilidad es casi nula, pues un *pleno* de todas las fórmulas metanarrativas en los bloques inicial y final, como acaba de señalarse, es apenas viable, y, en caso de que se produjese excepcionalmente, debería darse también la no menos excepcional circunstancia de que las fórmulas narrativas presentes alcanzasen al menos la cifra de cinco. Semejante profusión y compleción podrían existir tan sólo en un corrido de laboratorio destinado a satisfacer la apoteosis paradigmática; las muestras recogidas en el *corpus*, en cambio, son obra de autores populares que siguen la tradición con tanta reverencia como espontaneidad. En suma, el establecimiento de un índice que calibre el apego a la convención genérica primigenia tiene por objeto medir el grado de clasicismo de los corridos analizados en el *corpus* para establecer una tendencia general, y no para escrutar clínicamente los textos en busca de una perfección modélica inexistente.

### 2.3.5. Plano temático

La complejidad analítica de todos los planos relativos al contenido se agudiza en el temático, ya que, si extraer el sentido unitario de una frase es ya tarea delicada, hacer lo propio con un texto en su conjunto se presta a la arbitrariedad o, cuando menos, a la imprecisión, como refleja el único intento clasificatorio amplio del corrido, debido a V. Mendoza, y el hecho de que ni los más solventes estudiosos del género –en lo literario– se hayan adentrado en tan resbaladizo terreno. Los peligros de la arbitrariedad subjetiva están sin duda también en la base del tajante rechazo de la escuela formalista a los procedimientos clasificatorios de fundamento temático que caracterizaron a la pionera escuela finlandesa del folclor, a la que Propp opone una ya canónica crítica en su *Morfología* [1928: 17-26]. Con todo, propuesto a analizar en este estudio todos los aspectos pertinentes a la caracterización del género *corrido*, la consideración del plano temático en el análisis es imprescindible, si bien debe recordarse que no se trata ya de una descripción estructural sino de un mero inventario relativo a la sustancia, y no a la forma, del contenido.

En el capítulo temático de la panorámica se desarrollaba una propuesta de inventario doble (pp. 322-31) que rige para el corrido ahora estudiado, pues, aunque algunos temas –de los llamados *patentes*– hayan variado con el tiempo, los fundamentos conceptuales sirven para acometer la clasificación de toda clase de corrido, pudiendo resumirse en el propósito de que esta no sea monolítica, sino hipótesis basada en dos elementos, correspondientes a dos niveles de significación. Por ello se ha determinado un tema **patente** y otro **subyacente** para cada texto, que, en contra de lo que pudiera parecer, no se corresponden exactamente con un tema denotado y otro connotado; en ocasiones, sobre todo cuando se trata de asuntos relativos al narcotráfico o la política, el tema patente se desarrolla con recurso a la connotación, mientras que el subyacente, extraído de los motivos<sup>275</sup> representativos de los valores y fetiches del contexto cultural del género, aparece denotado en el texto. La

---

<sup>275</sup> La imbricación de motivos y temas responde al hecho de que los primeros son producto de un proceso de reducción del contenido con alto grado de abstracción, constituyendo unidades semánticas que, en un género popular de impronta épica y simbólica, pueden corresponder al núcleo temático. Por la misma razón, esta relación no se da sólo en términos de identidad o coincidencia, siendo igualmente posible, y de hecho frecuente, el desarrollo de un motivo hasta convertirse en tema.



diferencia estriba pues en que los temas patentes se definen principalmente de acuerdo con la actividad social de los personajes, mientras que en los subyacentes se atiende a sus cualidades o condición, o bien a la naturaleza cualitativa de la propia acción. A continuación, se presentan ambos espectros temáticos más detenidamente, así como las categorías que los integran.

#### 2.3.5.1. Tema patente

Para determinar el tema patente se parte de la premisa de que el corrido refiere principalmente hechos, sea de forma comprehensiva o alusiva, o bien describe circunstancias y personalidades partiendo de las acciones relatadas; incluso los textos centrados en un personaje, donde predomina el aspecto valorativo, remiten a una actividad o conducta social típicas. Por lo tanto, las unidades temáticas primarias se definen según este criterio dinámico, lo cual no excluye la presencia de asuntos ontológicos. Cada tema patente se indica con la abreviatura **TM**, seguida de un número que lo identifica; ascienden a siete, y, como sucede con los motivos, se trata más bien de ejes temáticos que incluyen diversos matices. Con el señalado fin de ahorrar al lector la comprobación de abreviaturas y símbolos en los encartes proporcionados, se incluye aquí también la denominación de los tipos y subtipos temáticos en el mismo análisis textual.

El **TM1** es, como no podría ser de otra forma en el corrido actual, el tema del **narcotráfico**, de largo el más recurrente en el *corpus*, que se aborda de manera más o menos explícita desde todos los puntos de vista posibles, más allá del hecho del contrabando en sí. En este gran haz temático se distinguen seis subclases, hasta cierto punto análogas a las establecidas en el motivo correspondiente; su denominación se realiza anteponiendo el prefijo “narco” a la variedad en cuestión.

Al grupo **TM1a** se asignan los temas que abordan la actividad en general o retratan a un personaje, o a varios, dedicados al *negocio*, cuya denominación es **narcopersonaje**, ya que el relato de la actividad con alusiones puntuales y seriadas a hechos o diversos aspectos aparece sin excepción vinculada a un personaje, que, en muchos casos, se expresa en 1ª persona.

Mediante **TM1b** se designan los relatos sobre ***narcotráfico*** propiamente dichos, i. e., los que refieren las vicisitudes del transporte de un cargamento (a menudo llamado *carga*) a través de la frontera, o por el territorio mexicano sorteando los retenes. A este grupo pertenecen los abundantes textos que dan cuenta de los múltiples modos de burlar los registros policiales en los pasos aduaneros, o del cruce por distintos puntos a EE.UU., como el río Bravo o Grande y el desierto, etc.

**TM1c** indica la subclase de ***narcoproducción***, atribuida a los textos en los que predomina la referencia a la actividad agrícola, la siembra y cultivo de marihuana principalmente, si bien, como se apuntó a propósito del submotivo correspondiente, se incluyen también los que se refieren a la intendencia en sus múltiples facetas (construcción de pistas clandestinas para el aterrizaje de avionetas, dispositivos de seguridad, etc.). El matiz es importante por cuanto refleja el contexto rural y serrano del narcotráfico, de donde proceden la inmensa mayoría de quienes a él se dedican y que entronca directamente con el entorno del valiente tradicional, opuesto a las leyes de un gobierno central lejano y ajeno, y a las de los EE.UU.

El subtipo **TM1d** comprende los textos en los que el asunto central es el consumo, denominado ***narcoconsumo***. Se ha reiterado asimismo que esta variedad es la más reciente, debido a que los primeros años de eclosión del narcotráfico en México se caracterizaban por el simple tránsito de la droga por el país y su traslado a EE.UU., sin que hubiese gran disponibilidad interna y, por tanto, problemas de drogadicción a gran escala entre la población; de hecho, uno de los argumentos más usuales en la defensa de la actividad es que ésta nace de la demanda estadounidense, siendo los *gringos* quienes compran y consumen la droga, y los mexicanos quienes, sencillamente, atienden tal demanda. Sin embargo, convertido el fenómeno en problema capital de ambos países, en guerra abierta con todas sus implicaciones sociales e ideológicas, el consumo se considera hoy, sobre todo entre la juventud chicana residente en las grandes ciudades del vecino del norte, una forma de rebeldía ante el discurso hipócrita estadounidense, y una práctica que refuerza la identidad propia y el desafío al enemigo. A ello se añade la inevitable incorporación al consumo de un gran número de personas en México que están en contacto más o menos directo con las sustancias, y que

también hacen de su uso –y abuso– un símbolo identitario en el marco de la lucha contra quienes amenazan su fuente de ingresos, y su *cultura*.

El subgrupo **TM1e**, ***narcoconflicto***, comprende los temas centrados en el enfrentamiento entre traficantes y fuerzas del orden, de los primeros entre sí, y todo conflicto violento relacionado con el narcotráfico; en estos casos, el tráfico en sí pasa a un segundo plano, constituyendo mera referencia o punto de partida para relatar el suceso, que puede consistir en la habitual balacera u otras formas de violencia, p. e., la tortura en el marco de un interrogatorio o como producto de un ajuste de cuentas.

Por último, la variedad **TM1f**, ***narcocrítica***, integra los textos cuyo tema es la valoración o discusión teórica de los aspectos sociopolíticos relativos al contrabando; como en el caso del subtipo de *narcopersonaje*, el relato de hechos concretos suele ser escaso y expresarse mediante alusiones, siendo el asunto central la postura ideológica del narrador sobre el fenómeno; en este grupo se ubican los corridos sobre corrupción institucional y los que enfocan la actividad desde una óptica estrictamente económica o material.

Al igual que en otros ámbitos del análisis, la determinación del subtipo es cuestión de predominio, pues lo más frecuente es la confluencia de distintos matices en un texto; así, p. e., en la categoría TM1b de relato del tráfico en sí es casi constante la presencia del conflicto (TM1e) con la autoridad durante la actividad delictiva. Por ello, es asimismo frecuente aquí la combinación, señalada con el signo “+”, la cual se estima presente cuando dos –o más– de los aspectos enumerados tienen suficiente consistencia, en términos de la extensión que abarcan en el texto, para considerarse subtema, lo que no sucede cuando se trata de alusiones puntuales. Esta reflexión es aplicable a todo grupo temático que presente subdivisiones.

El segundo tipo temático en relevancia, **TM2**, denominado de ***sucesos***, engloba los corridos que podrían tildarse de *sensacionalistas*, herencia de los romances de ciego e inspirados a menudo en los crímenes y hechos trágicos divulgados por la prensa, en la célebre *nota roja*. Esta clase era mucho más frecuente en los inicios del género y hasta bien entrado el siglo XX; puesto que, más allá de la anécdota, su función consiste en impresionar a las masas y adoctrinarlas por medio del ejemplo, siendo el tema subyacente –traición,

venganza, etc.– más significativo que el patente, la irrupción del narcotráfico ha propiciado el reemplazo de los viejos asuntos por otros nuevos relativos al contrabando, que encierran igualmente todos los elementos tremendistas preceptivos y son más actuales para la audiencia. P. e., el corrido tenido por fundacional del periodo actual es “Contrabando y traición” (A. González), cuyo título es indicativo de cómo los relatos de narcotráfico se prestan a la ilustración de las bajas pasiones y los conflictos humanos. En este grupo se establecen tres subclases:

El **TM2a** comprende los textos sobre **crímenes pasionales**, que recogen el asesinato de la pareja traidora, antaño siempre la mujer pero hoy día en ocasiones el hombre, como, precisamente, en “Contrabando y traición”, o el enfrentamiento a muerte entre dos hombres por una mujer, así como los casos resultantes del desafío bravucón cuyo objeto es demostrar la fiereza propia, en el entendido de que tales disputas tienen al fin y al cabo un móvil pasional, por más que la pasión no surja del amor, sino de la violencia. Los corridos de **delitos comunes** se asignan al subtipo **TM2b**, que engloba las historias de robos, asaltos, secuestros, etc., y, por supuesto, los retratos de personajes dedicados a tales fechorías. A la tercera variedad, **TM2c**, también de larga tradición, corresponden los textos sobre **accidentes y catástrofes**.

El **TM3** representa los corridos **políticos**, poco numerosos en el *corpus* al no integrarse en este grupo los críticos referidos al narcotráfico, que son la mayoría. Por ello, se ha prescindido de fijar clases en exceso matizadas, reconociéndose sólo la dicotomía entre **política nacional**, **TM3a**, y **política internacional**, **TM3b**. Si los dos anteriores temas son sin duda propicios para la aplicación del criterio definitorio basado en la actividad del personaje, los argumentos políticos podrían inscribirse en el terreno ideológico puro; sin embargo, la mayoría de estos corridos hablan también de personajes y acciones, porque retratan o critican a líderes políticos, refieren magnicidios, casos de corrupción, etc., sin perjuicio de que, como siempre en el género, abunden las valoraciones.

El cuarto haz temático (**TM4**) incluye los corridos llamados **lúdicos** o de **competición**, que refieren contiendas lúdicas o deportivas cuyo denominador común parecería ser en principio la ausencia de violencia, si bien la mayoría

de los relatos desembocan en el enfrentamiento armado a causa del entorno de apuestas y afán de lucro en el que se desarrollan. El grupo comprende tres variedades: **TM5a**, a la que pertenecen los corridos sobre **carreras de caballos**; **TM5b**, cuando se trata de **peleas de gallos**; y **TM5c**, historias sobre **juego**, que en los textos de la discografía son sin excepción de naipes.

Una clase novedosa de la época actual son los corridos de **personaje**, **TM5**, a la que pertenecen aquéllos centrados en una figura protagónica de la que sólo se describen rasgos personales o alguna acción que permita ilustrar tales rasgos, sin que pueda inferirse su ocupación o actividad, lo cual impide asignarlos a ninguno de los tipos anteriores<sup>276</sup>. Como se dijo en el epígrafe dedicado a los autores y se ampliará en su capítulo específico, la relativa innovación se atribuye a Chalino Sánchez, que compuso un buen número de panegíricos y elegías a amigos y conocidos loando su carácter sin aportar datos profesionales; aunque del contexto se infiere que se trata casi siempre de narcotraficantes o delincuentes de diversa índole, tal asunción no puede trasladarse al análisis por carecer de refrendo objetivo en los textos. Así, no debe confundirse esta variedad temática con los corridos sobre personajes ficticios prototípicos, puesto que éstos, por constituir precisamente un tipo, se relacionan de modo explícito con alguna de las esferas de actividad en las que se fundamenta la determinación de las clases ya expuestas; dicho de otro modo, es preciso distinguir los subtipos genéricos caracterizados por dedicarse a personajes (autorretrato, panegírico, elegía), con independencia del tema, de la variedad temática consistente en ensalzar a un personaje desde un punto de vista estrictamente personal.

El **TM6** corresponde a los corridos sobre **emigración**, muy escasos si se aplican los más laxos criterios formales a los textos, según se ha insistido. No obstante, en reconocimiento a este fenómeno sin duda distintivo del contexto y la audiencia del corrido, y como orientación para quienes no cejen en el empeño de asimilar las abundantes canciones migratorias a nuestro género, pueden señalarse tres vectores en este haz temático: los temas sobre el acto

---

<sup>276</sup> Por conveniencia, aunque sin mucho rigor conceptual, se incluyen también en este rubro los corridos sobre personajes con ocupación explícita pero rara en el universo sociológico del género, como abogado o ganadero, por ejemplo.

de la emigración en sí, el cruce de la frontera en busca de mejor vida; el subtema del *mojado* (traducción metonímica del término despectivo inglés *wet back*, *espalda mojada*, con el que se estigmatiza a quienes han cruzado el río Grande a nado), donde se canta al mexicano residente en EE.UU. en situación irregular tras haber cruzado ilegalmente la frontera, que suele tratar las desventuras e infortunios de este personaje-tipo con ataques al gobierno, la policía y aún la sociedad estadounidenses, acompañados de expresiones de nostalgia y encarecimiento de la patria; y las composiciones en las que predomina el asunto del *retorno* a México, sea de modo triunfante tras haber hecho fortuna, o bien fruto de la deportación por parte de las autoridades migratorias de EE.UU.

Al último grupo temático *patente*, notado **TM7**, pertenecen los textos cuyo personaje central no es un ser humano, sino un objeto, lugar o animal; con perdón de los últimos, los he llamado corridos de *protagonista inanimado*, en su sentido radical etimológico. Las subclases, recién apuntadas, son:

**TM7a**, que incluye los argumentos protagonizados por *animales*; nótese que los temas de *competición* de caballos o gallos no se atribuyen a este subtipo, pues el protagonismo lo ostenta el personaje humano, siendo los animales instrumentos o pertrechos del héroe cuya historia se relata. Por el contrario, se incluyen los corridos en los que el animal es el actor principal, como sucede en el clásico “Caballo prieto azabache” (*Pepe Albarrán*) y en algunos contemporáneos donde se expone la biografía del caballo –carácter, procedencia, triunfos en diversas carreras– o la actividad de la criatura en cuestión, p. e., un perro.

Al **TM7b** se asignan los textos que tienen por protagonista un *objeto*, que en nuestro *corpus* es un arma o un vehículo, es decir, uno de los *pertrechos* del héroe. Conviene subrayar que algunos títulos pueden resultar engañosos, al estar dedicados a un objeto que, sin embargo, no desempeña un papel central en la historia, al menos no mayor que el de los personajes humanos. Es el caso de “La resortera” (tirachinas), de T. Bello, autorretrato de traficante que extrae el título de una comparación del narrador entre las armas de su infancia y las propias de su actividad, sin que éstas lleguen a ostentar el protagonismo; en cambio, “La tartamuda”, de M. Quintero, aborda una figura

de traficante similar pero, a lo largo de todo el texto, el personaje central es su metralleta, de modo que se incluiría en este subtipo temático.

Por último, cabría contemplar otra subclase donde se incluirían los corridos dedicados a *lugares* (pueblos, ciudades o regiones), que se convierten en protagonistas, si bien la mayoría de estas composiciones son limítrofes con otros géneros, siendo casi nula su ocurrencia en la discografía y estando del todo ausentes del *corpus*.

El tema *patente* se consigna en primer lugar en el cuarto apartado del análisis (4.1.) mediante abreviatura numerada y especificación del subtipo, en su caso. Huelga reiterar que es frecuente la combinación de clases de un mismo tema, y posible la de dos de ellos distintos, así como la coexistencia de ambas formas combinatorias.

En fin, y a pesar de que esta cuestión se abordará con detenimiento en las conclusiones, naturalmente, cabe un apunte sobre la evolución temática en la variedad contemporánea estudiada, comprobable en las diferencias entre el inventario ofrecido en la panorámica para el corrido en su conjunto y el recién consignado. Aquel, recuérdese, constaba de los temas de forajido-rebelde, revolucionario bélico, político, sociolaboral, de sucesos y lúdico, coincidiendo pues sólo la mitad con los observados en la discografía y el *corpus* (político, de sucesos y lúdico). Al margen de la natural desaparición del revolucionario, se observa una traslación del tema del forajido-rebelde al de narcotráfico, cuyos héroes son obviamente forajidos y en el que se recupera el tenor épico del principal asunto del periodo inicial, que no sólo persiste a lo largo de la historia del género sino que es también el modelo (en la esencia ideológica, al menos) de los corridos revolucionarios bélicos. Mas el gran tema actual del narcotráfico es más amplio que el de forajido-rebelde, absorbiendo también el sociolaboral en buena medida, pues en no pocos narcocorridos se plantea el contrabando como única vía para salir de la pobreza, y son frecuentes los apuntes sobre las condiciones de trabajo y el funcionamiento de las bandas como empresas; por otra parte, el tema sociolaboral halla también acomodo, claro está, en los pocos corridos de asunto migratorio y en algunos políticos, pudiendo afirmarse que, salvo el revolucionario, los temas tradicionales no desaparecen, sino que se transforman adaptándose a los nuevos contextos.

### 3.2.5.2. Tema subyacente

En el punto 4.2. del esquema analítico se proporciona la abreviatura que representa el tema subyacente, **T<sub>Msb</sub>**, seguida de la cifra identificativa del tipo específico. A diferencia del patente, su presencia no es constante, pues hay corridos en los que sólo los hechos de los personajes gozan de entidad temática. Por supuesto, de toda acción pueden abstraerse cualidades, y también del personaje que la lleva a cabo; simplemente, resulta que tal abstracción carece en ocasiones de propiedades simbólicas en el contexto del corrido y es apenas recurrente, de tal modo que, como las unidades semánticas que no llegan a constituir motivos, se desconsideran en nuestro análisis. Importa además recordar que el término *subyacente* expresa una relación ante todo ordinal y categórica con su contraparte *patente*, y no de subordinación; de hecho, por derivar los temas subyacentes de los motivos calificativos de los personajes y no de su esfera de acción como los patentes, resultan más sustanciales del contenido que estos últimos.

Todos los temas subyacentes, excepto uno, se corresponden con motivos identificados en el plano semántico, si bien cabe la posibilidad de que, en su tránsito al terreno temático, hayan absorbido características de otros motivos avecindados en contenido, ya que su determinación a escala textual conlleva mayor grado de abstracción. Esta vinculación con los motivos suscita ciertas dificultades de definición, porque la reducción de los temas a sustantivos coherente con dicho vínculo hace que algunos términos escogidos remitan a la acción en lugar de a la condición o la sustancia (traición, venganza...), que es la base conceptual de los temas subyacentes. Así, debe tenerse presente que la significación de estos temas no reside en el acto sino en la esencia; p. e., lo relevante no sería el acto de traición o de venganza, sino la condición de traidor o vengativo de un personaje y su valor en el contexto sociocultural desde el que se enuncia el texto.

El **T<sub>Msb1</sub>** es la **valentía**, virtud omnipresente en la mayoría de los héroes del corrido sobre la que no es necesario insistir: los rebeldes y forajidos de fines del siglo XIX, los tipos duros rancheros que se juegan la vida por una mujer o tras una mera discusión, los caudillos y hombres de armas de la Revolución o los traficantes de hoy atesoran todos esta cualidad esencial;



existe incluso, como sabemos, la noción del *corrido de valientes*, que da título a uno de los álbumes de nuestra discografía. En calidad de tema subyacente, se entiende presente aún cuando no se explicita, o bien al señalarse otros rasgos que, siendo en esencia distintos, funcionan como complemento al sumo valor de la valentía, p. e., la experiencia/destreza, que es un motivo independiente; de hecho, la expresión formularia “ser gallo jugado”, aunque referida a la veteranía del personaje, implica que ésta se ha fraguado en la lucha, en reiteradas pendencias que exigen valor.

El **TMs<sub>b2</sub>** constituye el reverso del anterior; se ha denominado ***vileza-traición***, comprendiendo el primer término la cobardía, la maldad-crueldad y otros defectos –del rival– considerados motivos autónomos, y el segundo la manifestación particular más constante de la vileza, que, recuérdese, cobra su significación temática en tanto que cualidad moral y social –el ser traidor–; el reiteradamente mencionado corrido “Contrabando y traición” constituye un perfecto ejemplo de tema patente y subyacente condensados en el título, y es indicativo de la importancia de la traición en el universo moral del género.

El **TMs<sub>b3</sub>**, la ***venganza***, representa la respuesta usual a las maldades de los villanos y revela que el héroe, además de valiente, es justiciero, si se adopta una postura comprensiva, o implacable, si no se comulga con los valores fundamentales que destila el género, siempre marcados por el signo de la violencia. En el apartado de los motivos se ha señalado ya la relevancia de esta conducta, que se cuenta entre las unidades semánticas de mayor recurrencia, es a menudo preconizada por el propio narrador en la coda de los textos a modo de moraleja y está presente en cierto número de títulos; el viejo asunto de la maldición puede de hecho considerarse una variedad de la venganza, y, por supuesto, el ajuste de cuentas o el tomarse la justicia por mano propia es una de las leyes naturales más reconocidas en el corrido.

El **TMs<sub>b4</sub>** se denominará ***identidad***, y se corresponde esencialmente con el motivo del *orgullo identitario*, pues, en el fondo, siempre que aparece esta noción se expresa desde tal sentimiento orgulloso, desde la jactancia de formar parte de una comunidad cuyas cualidades ensalza el emisor y aplaude la audiencia receptora. En nuestro *corpus*, además de subyacer a muchas de las historias sobre narcotráfico que conllevan un enfrentamiento con las autoridades estadounidenses, se explicita en ocasiones al punto de eclipsar

la acción relatada u otras cualidades del héroe, y se encuentra en algunos títulos, como “100% mexicano” o “Por ser sinaloense”; en ocasiones, parece darse una práctica ausencia de tema patente, lo cual plantea la duda de si debe considerarse como tal la cuestión identitaria; para solventarla, se ha optado en estos casos por estimar que la unidad temática patente es la del *personaje* (TM6), identificada precisamente cuando no se refieren hechos – salvo cotidianos– ni se conoce la ocupación del protagonista.

El **TMsb5** se denomina **necesidad-progreso / lucro-poder**; tal profusión de términos obedece, de una parte, a que se incluyen en el mismo asunto la noción positiva y la negativa, en lugar de desdoblarlas en dos unidades como en el caso de la valentía y la vileza, y de otra, a que su definición procede de más de un motivo. El estado de **necesidad** y consiguiente afán de **progreso** económico se explicita en no pocos corridos contemporáneos, motivando a menudo los actos del héroe, y de todos los personajes; su reverso, así en este tema como en el motivo del que parte (MTV7), es el afán de **lucro**, cuya percepción negativa estriba obviamente en que no nace de la necesidad sino de la codicia. Ahora bien, si en el motivo de procedencia el primer elemento es doble e idéntico en su formulación, recuérdese que el **poder** se inscribe en un subtipo del motivo precedente en el inventario (MTV6a); su inclusión en este tema responde a la permanente identificación hecha en los corridos de riqueza, respetabilidad y poder, codiciando pues ciertos personajes no sólo la riqueza, sino también el poder y la respetabilidad de que lleva aparejados. El matiz ideológico es aquí complejo, porque, si el lucro entraña en efecto una percepción negativa culturalmente, pues se asocia a la riqueza mal habida, el poder puede adquirirse de forma meritoria, y así se entiende en el contexto del narcotráfico, donde se juzga fruto de la valentía y la eficacia; sin embargo, es innegable que el poder encierra el matiz de afán codicioso, o de ímpetu egoísta, si se quiere, hermanándose conceptualmente en este punto con el lucro y alejándose del binomio necesidad-progreso, que goza del crédito de desear lo justo y necesario y no todo lo posible. Precisamente por ello, los motivos de rebeldía y reivindicación de justicia que eran el sustrato del tema subyacente homónimo consignado en el inventario de la panorámica pasan a integrarse en el primer polo dual de esta clase, aunque no aparezcan en su definición, lo cual se debe a que no se explicitan en los textos como la

pobreza y el deseo de superarla, si bien esto no impide que ideológicamente sean próximos a la legítima aspiración a la prosperidad. Con todo, persiste en este planteamiento el problema de asimilar el lucro al poder del otro lado de la balanza, pues, aunque teóricamente parezca adecuado, debe insistirse en que el poder no es en los textos un rasgo negativo, al ser símbolo habitual de ese progreso anhelado de los que empiezan desde abajo; su inclusión en este tema multiforme responde en fin a una presencia modesta del submotivo equivalente en los textos, y a la referida pertenencia de los conceptos varios de riqueza, poder, grandeza, etc. a un mismo haz semántico, y temático.

El **TMSb6** es asimismo reflejo de una unidad semántica, la *captura-huída* (MTV21), que aquí se renombra **cautiverio-fugitividad** con el fin de subrayar la vertiente cualitativa –sustantiva– frente a la activa, es decir, de resaltar que el tema designa un estado del protagonista, lo cual me ha llevado, según se apuntó en la panorámica al respecto, a la osadía metalingüística de forjar un sustantivo –*fugitividad*– que no recogen los diccionarios. Como sucede con la identidad, y en mayor grado debido a la evidente correspondencia semántica entre la condición y el acto, podría considerarse la posibilidad de asignar este tipo al ámbito patente; de hecho, ciertos títulos del *corpus* siguen el modelo de “la fuga de...” o “la captura de...”. Sin embargo, esos corridos detallan las razones y el contexto del suceso narrado, ya que, naturalmente, todo preso o fugitivo es traficante o delincuente de alguna otra clase, circunstancias que pasan a un primer plano –patente– en la presente clasificación temática dual por constituir actividades. Así, se entiende que el relato de la evasión de un narco célebre, p. e., expresa el tema del narcotráfico, al que subyace el del fugitivo siempre y cuando el autor dedique algunos versos a referir tal condición al margen del acto puntual de la huída. Otro tanto cabe decir del cautiverio, distinguiéndose la simple referencia a una detención del relato pormenorizado de la situación de encierro del protagonista, perteneciente a la larga tradición temática del *lamento del prisionero*.

El binomio **amistad-lealtad** integra el **TMSb7**, núcleos semánticos que conforman el MTV2, si bien, a diferencia de éste, donde predomina la idea de lealtad en el contexto del narcotráfico, en el terreno temático que nos ocupa suele ser más relevante la amistad, con independencia de que el marco de referencia sea asimismo el contrabando u otra actividad. El tema aparece por

contraste con el ubicuo conflicto violento y con el fin probable de mostrar la cara amable del corrido y su entorno social, relatándose en los textos las relaciones fraternas entre dos o más personajes. En el periodo actual, el primer corrido que desarrolla este asunto es “Los dos plebes”, de F. Quintero, que alcanzó un notable éxito al ser título y pieza estelar de un disco de Los Tigres del Norte, y sobre el que se volverá en el capítulo del análisis dedicado a este compositor. Por su parte, la lealtad es referencia muy frecuente en los narcocorridos, al ser requisito indispensable para prosperar en el negocio o, sencillamente, preservar la vida; de nuevo, la mera referencia a esta cualidad no implica su constitución en tema subyacente, siendo preciso que su papel sea central en lo relatado, como sucede, por ejemplo, en el célebre corrido “Regalo caro”, de Juan Villarreal.

La última unidad temática subyacente, **TMs<sub>b</sub>8**, carece de correspondencia en el elenco de motivos debido a su modernidad, al alejamiento de los contenidos habituales en la historia del género; se trata del tema de la ***mujer valiente***, abordado desde la perspectiva de la valentía y fiereza atribuidas habitualmente al hombre. Así, la mujer abandona su papel de figura frágil y adorable por la que pelean los *gallos*, o bien de traidora que los conduce a la ruina, pasando a ostentar cierto liderazgo en razón de su asimilación de las conductas feroces del macho, como sucede en distintos contextos sociales y laborales de las sociedades actuales; al margen de que tal *progreso* sea harto discutible, por cuanto dicha asimilación no deja de ser una forma de sumisión a los patrones masculinos, la tendencia a desmarcarse de la cultura machista y conceder autonomía a la mujer es con todo notable en un entorno tradicional como el del corrido. De nuevo, la inserción de esta avanzada idea en calidad de tema subyacente se encuentra por primera vez en el pionero y tantas veces mencionado ya “Contrabando y traición”, donde la heroína, la célebre Camelia, mata en venganza de una traición a su socio y amante; más adelante, Francisco Quintero hará explícita la asunción de este novedoso tema en su corrido “También las mujeres pueden”, de elocuente título.

En fin, nótese que, al igual que los temas patentes, los subyacentes son susceptibles de combinación, si bien ésta es menos frecuente debido a la mayor concentración semántica. En cuanto a las diferencias de inventario que también señalábamos a propósito de los asuntos patentes, el ofrecido para el

corrido en general incluía seis (valentía, vileza-traición, venganza, identidad, cautiverio-fugitividad y rebeldía-reivindicación de justicia), coincidiendo pues los cinco primeros con los del elenco recién expuesto, mientras que el sexto es fruto de una transformación, pasando a denominarse necesidad-progreso / lucro-poder, lo cual implica que se concibe a partir de otros motivos distintos (MTV7 y MTV6a), sin perjuicio de que los que informaban el viejo tema estén implícitamente presentes en el nuevo.

\*\*\*

Junto a la designación del tema de acuerdo con la clasificación bímembre expuesta, cabe una consideración acerca del **título**, cuyo estrecho vínculo con el ámbito temático es evidente: podría decirse que equivale al resumen argumental del autor, a la fijación del tema de su propio texto. Bien es verdad que la persistencia de trazas folclóricas en el marco comunicativo del corrido contemporáneo lleva a la audiencia a conceder sólo una importancia relativa al autor, y también al título propuesto, que no se percibe como aportación individual del compositor<sup>277</sup>; buen ejemplo de ello es el caso del mentado “Contrabando y traición”, que aquí se ha juzgado modélico por su síntesis temática pero ha sido sin embargo modificado en la recepción popular, pues acostumbra a llamarse “Camelia la tejana”. Si tales modificaciones revelan la fragilidad del concepto de autoría en el contexto del corrido, incluso en el contemporáneo, la relevancia del título no se ve por ello menguada; antes bien, el cambio de los sustantivos de acción por el nombre de la heroína evidencia el potencial simbólico del género, su percepción como relato de conductas heroicas, codificado las más de las veces en la síntesis del título.

A pesar de su pertinencia para la descripción, establecer una clasificación de títulos con sus subdivisiones correspondientes e introducirla en el análisis textual es tarea excesivamente minuciosa. Sin embargo, comoquiera que el título es en efecto revelador de una mayor o menor tradicionalidad, se asigna

---

<sup>277</sup> Lo cual es por cierto natural, pues en el periodo inicial decimonónico, y hasta entrado el siglo XX, los corridos de creación folclórica y popular, ajenos a la moderna noción de autoría, solían carecer de título, siendo el que nos ha llegado a través de las publicaciones impresas obra de los editores urbanos, lo que también explica que algunos corridos tengan más de un título, bien por las distintas opciones de distintos editores, bien porque la audiencia popular iletrada acuñara el suyo propio.

como dijimos medio punto a los títulos más tradicionales, para lo cual debe razonarse aquí, siquiera sea brevemente, cuáles se entienden apegados a la concepción primigenia en el género.

Que el título incluya el **nombre** del **protagonista**, que pueden ser varios, y, en casos excepcionales, el de un **personaje** distinto del héroe, es lo más común en el género, ya sea el nombre propio, también lo más habitual (“Juan Potenciano”), un apodo (“El Señor de los Cielos”), la combinación de ambos (“El Güero Palma”), una denominación metafórica (“El águila real”, que no es apodo sino calificación) o un nombre común que denote un oficio o cargo (“El Coronel”), siendo asimismo frecuente la combinación con el nombre propio (“El comandante Herrera”)<sup>278</sup>. La segunda forma de titular más corriente consiste en sintetizar el **hecho** o la acción principal del relato, alternativa que cobra fuerza en el periodo revolucionario (“La toma de Zacatecas”) y presenta notable recurrencia en la actualidad (“La muerte del *Pelavacas*”); la síntesis narrativa puede expresarse con sustantivos que denoten acción o con frases completas en las que el núcleo significativo recaiga en el verbo.

Frente a estas dos opciones consideradas tradicionales y así acreedoras a medio punto para el cómputo del IT, los títulos formados por un sustantivo que no implique una acción y/o que no acompañe al nombre del protagonista (“La piñata”, “La empresa”), los que adjetivan el nombre (“Escolta suicida”) o son pura adjetivación (“Bien torcido”), y no se ya diga los que son máximas o refranes (“Zapatero a tus zapatos”), expresan opiniones (“También las mujeres pueden”), enuncian frases completas (“Ya mataron a Manuel”) o son interpelaciones (“Tengan cuidado, gabachos”), son por completo ajenos a los títulos tradicionales empleados en el género.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Cabe precisar que, si en el plano temático los animales se insertan en un subtipo propio, aquí se incluyen en cambio en este grupo nominal, pues constituyen verdaderos personajes referidos por su nombre propio, que es al tiempo apodo, o bien por el común, p. e., “El Profeta” o “El caballo bayo”, respectivamente.

<sup>279</sup> Adicionalmente, nótese que los topónimos que abundan en los títulos son tradicionales si ubican el hecho o indican la procedencia del héroe, mientras que, si aparecen solos, por lo común precedidos de “Corrido de...”, los textos suelen ser canciones dedicadas a lugares. A propósito de la mención genérica en el título, recuérdese que ésta se sopesaba en el capítulo de definición de la primera parte para conocer los distintos nombres que recibe el corrido y la concepción del género por parte de autores y editores, y también que se ha identificado una fórmula metanarrativa de *referencia genérica* que, si no puede comprobarse técnicamente en el título, revela que éste es un indicio notable de tradicionalidad o adhesión paradigmática.

### 2.3.6. Plano funcional

Los últimos dos planos, que conforman el ámbito *contextual*, sirven al objeto examinar la inserción del texto en su entorno sociopolítico y cultural, habiéndose adoptado al efecto una perspectiva semiótica en la que el corrido analizado se considera un hecho de comunicación. Las funciones que se determinan en este quinto plano (notado '5.' en el esquema analítico) son por tanto de naturaleza *comunicativa*, y corresponderían en el esquema de la comunicación de Jakobson a la función *referencial*, orientada al contexto del acto semiótico, y también a la *conativa*, dirigida al destinatario del mensaje, sin perjuicio de que, como producto literario, subyazca siempre la función *poética*, cuya materialización es lo examinado en los planos precedentes.

Al margen de estas premisas teóricas, importa recordar que en el epígrafe homónimo de la panorámica ya se clasificaron y discutieron conceptualmente las funciones, y, comoquiera que, a diferencia de los tipos y los temas, éstas no han experimentado cambio alguno en sus variedades y condiciones en el tipo de corrido estudiado, bastará aquí con remitir a las páginas 332-7 para el planteamiento teórico y reiterar para mayor comodidad el inventario funcional y las principales cuestiones relevantes a efectos metodológicos.

Las cuatro funciones contempladas, notadas mediante 'F' y transcritas a continuación íntegramente en cada análisis con el mencionado fin de evitar a los lectores la consulta constante de inventarios y plantillas<sup>280</sup>, se denominan ***noticiera***, ***espectacular***, ***propagandística*** y ***reprobatoria***. Recuérdese que, por mor de la coherencia metodológica, se establecía cierta continuidad entre los planos tipológico y funcional, haciendo corresponder a grandes rasgos la función *noticiera* con el *corrido-crónica*, la *espectacular* con el *corrido-cuento*, la *propagandística* con el *corrido-panegírico* (elogios y elegías) y el *corrido-apología*, y la *reprobatoria* con el *corrido-invectiva*. Sin embargo, al margen de la aspiración a la redondez del método, las oposiciones definitorias entre los distintos tipos de corrido no son aplicables al plano funcional, por cuanto los criterios tipológicos son de orden formal, y así de utilidad discriminatoria (lo narrativo frente a lo expositivo, lo verídico frente a lo ficticio...), mientras

---

<sup>280</sup> Lo que hace innecesario asignarles un número en la notación simbólica.

que en este plano funcional, aunque conceptualmente se ubique en el eje de los niveles expresivos y los términos empleados estén en principio vaciados de contenido (las nociones de ‘informar’, ‘entretener’ o ‘aleccionar’ nada nos dicen del contenido concreto), la definición de las unidades o elementos de descripción es harto más endeble por su constante amalgama en la práctica.

En efecto, si el parámetro de lo verídico frente a lo ficticio permite deslindar de manera terminante la crónica del cuento, es bien sabido que, a pesar de sus signos noticieros, el fin último, la función del corrido-crónica no es ofrecer una información sino dirigirse a una audiencia ya informada, según definiera J. McDowell, a modo conmemorativo, que en los textos narrativos equivale al épico, lo cual supone que su función principal es la propagandística, pues se trata de exaltar o defender una causa, en este caso a través de la figura del héroe y sus gestas. Análogamente, los corridos-cuento buscan, además de entretener, adoctrinar al público mediante el relato tremendista, constituyendo cuentos morales o fábulas de intención ejemplar, i. e., propagandística en sentido lato. Si además tenemos en cuenta que, del lado expositivo, tanto los panegíricos como las apologías tienen el proselitismo por objeto comunicativo primordial, y que las invectivas, asignadas a la función reprobatoria, son en el fondo propaganda ejercida mediante la crítica a la causa contraria, hemos de concluir que la función propagandística es prácticamente consustancial a todo corrido, antiguo o moderno, narrativo o expositivo. Esto supone que, salvo algún caso excepcional que no sería pues representativo del modelo genérico, la intención propagandística será consignada en todos y cada uno de los textos analizados; que la clasificación funcional no resulta demasiado pertinente o, al menos, decisiva para caracterizar el género contextualmente, dada la omnipresencia de la función proselitista; y que, en consecuencia, la significación funcional del corrido no ha de escrutarse tanto a través de un inventario y sus combinaciones como del examen de esta función cardinal omnicomprensiva, lo cual se hará en las conclusiones generales retomando lo expuesto aquí y, sobre todo, en las referidas pp. 332-7, donde se aborda ya esta cuestión en toda la profundidad de sus matices, sin perjuicio de que, y por eso se reiteran aquí las líneas generales de lo entonces expuesto, se subraye esta realidad funcional en los comentarios textuales que siguen.



Sin duda, a tal realidad podría oponerse la propuesta de discernir en su seno distintas clases que maticen el propósito propagandístico ubicuo, lo cual se ha hecho aquí y en la panorámica al señalar el carácter *épico* de muchos corridos-crónica y el *ejemplar* de otros muchos de ellos y del corrido-cuento, así como el propagandístico en sentido estricto de las variedades expositivas. Sin embargo, a pesar de que tales divisiones internas se tendrán en cuenta en los comentarios textuales, tomarlas como base sería desvirtuar el proceso de reducción pertinente a nuestra descripción, donde las unidades definidas no deben confundirse con sus subclases. Dicho de otro modo, por más que señalar las diferencias entre lo épico, lo ejemplar y lo proselitista puro resulte interesante, y aún pertinente al estudio contextual, anteponerlas al común denominador propagandístico supondría desconocer su condición de unidad elemental que caracteriza funcionalmente al género todo. Cuestión distinta es discutir la oportunidad del término, lo cual se hizo también ya en las páginas indicadas de la panorámica, donde se proponía establecer la equivalencia de lo propagandístico y lo *identitario*, en la medida en que, por su carácter de producto folclórico o popular de masas, la ideología que propaga el corrido sirve al fin de delimitar y ensalzar la identidad comunitaria, sea la reducida rural frente a la centralidad política moderna o la nacional en el marco del conflicto político, socioeconómico y cultural con EE.UU. Pero privilegiar el aspecto identitario en este ámbito funcional supondría situar en primer plano el contenido, lo cual es más pertinente al segundo nivel de este ámbito contextual, el ideológico; por lo demás, ya se opte por *propagandística*, por *proselitista* o por *doctrinaria*, entre otras posibilidades, la noción funcional de fondo no varía, que ha quedado ya, confío, suficientemente esclarecida.

Por otra parte, la amalgama funcional no se limita a esta omnipresencia de lo proselitista, ya que la diferencia entre el corrido-crónica y el corrido-cuento en términos funcionales no puede reducirse a la contraposición de lo noticiero y lo espectacular, cumpliendo el primer tipo las dos clases de funciones, pues tanto las crónicas épicas de raíz folclórica como las popularizantes de tenor ejemplar se valen del efecto impresionante, espectacular, para propagar su ideología, como también, claro está, los cuentos. Así, puede afirmarse que todos los corridos de tipo narrativo, absolutamente mayoritarios, entrañan no sólo la función propagandística, sino también la denominada espectacular,

que busca entretener y impresionar a la audiencia a la audiencia a un tiempo. Más aún, dado que entre los textos de tipo expositivo predominan también ampliamente los panegíricos, y que éstos presentan un enfoque legendario del personaje ensalzado, parece innegable que, al margen de la cantidad de alusiones factuales que puedan darse, el tratamiento propagandístico de la figura del héroe cantado se apoya en un tenor comunicativo espectacular, lo que vale tanto como decir que en todos los corridos narrativos y la mayoría de los expositivos, i. e., a excepción de los de exposición ideológica pura, se dan tanto la función propagandística como la espectacular, y en muchos de ellos, salvo en los corridos-cuento (en panegíricos, apologías e invectivas hay sin duda presentación y discusión de datos, y así cierta intención informativa), también la noticiera en distinta medida. Admitido que la reprobatoria es de hecho una variedad de la propagandística, cabe pues concluir, o reiterar, que el inventario funcional es sumamente reducido, y también sus posibilidades combinatorias, lo que hace, como se decía, que este plano se preste más al comentario interpretativo de enfoque semiótico y sociológico cultural que a la descripción propiamente dicha, lo cual no nos impedirá consignar en el punto '5.' del esquema analítico la presencia de las funciones inventariadas ni sus combinaciones y relaciones jerárquicas.

### 2.3.7. Plano ideológico

En el último plano –apartado “6.”– se describe la ideología, en sentido lato (valores, opiniones, incluso gustos), del corrido analizado. Habida cuenta de que las unidades establecidas al efecto no son en puridad mínimas, pues resultan de la combinación de motivos, personajes y temas, y que tampoco se proporciona una estructura relacional entre ellas, como sucede en el nivel semántico, la descripción consiste en una serie de pequeños elencos. Este alejamiento del enfoque estrictamente descriptivo en el plano menos *literario*, que se presta a la interpretación en detrimento de la descripción objetiva, pudiera parecer una renuncia a llevar el método analítico propuesto hasta sus últimas consecuencias, máxime teniendo presente la constante reivindicación de partir de un escrutinio científico riguroso del texto, incluso para extraer conclusiones ajenas a su naturaleza estrictamente literaria. No obstante, el hecho de que la reducción de las unidades sea menos sintética responde tan solo a la mayor complejidad del contenido que aquí se aborda, lo cual no quiere decir que dicha reducción carezca de fundamento objetivo, pues se parte en cualquier caso de los elementos semánticos capitales y su relación en el seno del texto, que se proyecta a continuación al contexto sociocultural, y así ideológico, del género. Mas a pesar de estas bases analíticas, es con todo innegable que el plano ideológico, por la ausencia de descripción estructural y su consiguiente carácter sustancial y clasificatorio –que es por lo demás el caso de todos los planos de los ámbitos metatextual y contextual–, se presta en mayor grado a la interpretación, no exenta de subjetividad. Esta es, claro está, la razón por la cual, ya desde el epígrafe de enfoque a este método, se advertía de que nuestro mayor esfuerzo y rigor se concentraban en la *poética* del género, cifrada en los ámbitos textual y contextual, lo que no implica desistir del escrutinio contextual, bien que con las reservas recién expuestas en lo conceptual y metodológico.

Recapitulando brevemente las características de los elementos centrales manejados en los distintos planos relacionados con el contenido, recuérdese que los motivos constituyen una reducción semántica esencial cuya definición remite al significado denotado –y sólo connotado si el tenor es metafórico– y en la cual no se considera la dicotomía que distingue las unidades de raíz

narrativa de las calificativas o valorativas; en la descripción estructural, se indican las relaciones sintácticas entre los motivos –y fórmulas– y las de éstos con los personajes. En el plano temático, la referencia definitoria son los personajes y los motivos narrativos, i. e.: la unidad temática se determina atendiendo a la actividad de los personajes, en el entendido de que la propensión funcional propagandística del corrido convierte en estereotipo la conducta social de aquéllos, y por tanto en ideología, que también se refleja en el tema *subyacente*, donde se califica al héroe-tipo desde una perspectiva ética, que no es menos ideológica.

Teniendo en cuenta todas estas premisas, la descripción de las unidades ideológicas detectadas en el texto se acomete indicando la actividad de cada personaje, que lo convierte en tipo y sintetiza el tema patente, y señalando a continuación su carácter, esto es, los motivos que lo distinguen o en los que el propio personaje emite una valoración. Así, por ejemplo, un corrido cuyo protagonista, narcotraficante, aparezca calificado con contenidos positivos como la valentía y la respetabilidad, permite inferir que el compositor, y la audiencia-comunidad a la que se dirige, opinan que el narcotráfico –tema de su composición– es tarea de valientes y *hombres derechos*. De otra parte, a diferencia de lo que sucede en el nivel semántico, se incluyen aquí los contenidos connotados que se infieren de las acciones, de los elementos narrativos; p. e., si el héroe lucha solo contra diez rivales, se le atribuye la condición de valiente, aunque en el análisis semántico no se haya incluido el motivo de la valentía, o más bien, precisamente porque no se ha asignado dicho motivo en el plano de estricta definición denotativa.

Puesto que, en el corrido, las ideas suelen plantearse de forma dialéctica, contrastándose las cualidades del héroe y de su rival, el patrón habitual de la descripción del contenido ideológico es la simple transcripción de tal contraste. Sin embargo, existen textos en los que no se da tal conflicto, expresándose los valores e ideas mediante la sola caracterización del protagonista, de una circunstancia dada, o directamente por parte del narrador a modo de opinión; y los corridos que no refieren una confrontación social reflejan más bien gustos, acompañados a veces de ciertos valores, que se atribuirán al tema antes que al personaje en la descripción. Con el fin de que ésta sea lo más sintética posible, para los textos conflictivos se indica, p. e., “**héroe, narco**”, o

“**rival, poli**”, y, tras dos puntos, sus rasgos éticos y personales. Los demás personajes-tipo (*metagonistas* y *allegados* ) no se incluyen casi nunca, pues la lectura ideológica de sus actos suele corresponder con la del héroe o el rival al que se asocian, o desempeñan un papel que no resulta significativo en este plano. Cuando el texto sea principalmente expositivo o la interacción de sus personajes carezca de proyección sociopolítica, extremo excepcional, se notará solo la unidad ideológica derivada sin asociarla a personaje alguno, empleándose los términos **loa** y **ataque** para indicar el signo de la valoración, y **gusto** cuando la opinión remita a objetos preciados o actividades lúdicas, por ejemplo, *gusto por las carreras de caballos* o *loa de la amistad*, en el primer supuesto.

La elección de los términos responde al propósito de brevedad, así como de diferenciarlos de los empleados en otros planos, aunque exista una obvia correspondencia semántica. En cuanto a la caracterización en aposición de la actividad del personaje (héroe o rival), se emplearán también formas breves y coloquiales como *narco* o *poli*, o bien sustantivos definitorios sintéticos – militar, delincuente, tahúr, etc.–; en el caso del narcotraficante, se añaden en ocasiones especificaciones a la actividad de manera análoga a las indicadas para fijar el subtipo del motivo o el tema, como *narco-capo*, p. e., debido a su utilidad para matizar el mensaje. De otro lado aún, cuando se estime que las ideas connotadas no son del todo evidentes, se apuntará entre paréntesis el contenido que lleva a inferir la presencia de dicha connotación.

En suma, la definición esencial de personajes y motivos y la descripción de sus relaciones estructurales en el plano semántico se proyecta primero al nivel temático y a continuación al que ahora nos ocupa, donde se sintetiza la significación ideológica de estos elementos de contenido por medio de un inventario adaptado al plano, síntesis de la que se parte para ampliar después la discusión ideológica en el convencional comentario del texto.

### **2.3.7. Inventarios y plantilla de la descripción**

A continuación, se ofrece una plantilla o esquema de la descripción textual técnica, donde lo que aparece entre corchetes no consta en ella, siendo sólo orientativo de la naturaleza y numeración de los planos y apartados; lo que aparece en negrita son los símbolos y abreviaturas que se verán en efecto en la plantilla, mientras que lo escrito en letra normal ilustra el contenido de cada punto o el significado de símbolos y abreviaturas.

Tras este esquema ilustrativo, se proporcionan los inventarios de las unidades definidas en cada plano, salvo del discursivo, cuyas unidades, las oraciones o los versos –o los sintagmas–, son de naturaleza lingüística y no precisan de definición ni clasificación, y del ideológico, donde, según acaba de indicarse, no se definen unidades específicas, tomándose las del plano semántico-estructural para acometer la descripción.

En fin, recuérdese que, encartados al principio del segundo tomo de este trabajo, donde constan los análisis textuales –y los anexos–, se proporcionan de nuevo la plantilla descriptiva y los inventarios de los motivos, las fórmulas metanarrativas y los personajes, ya que las unidades de los planos tipológico, temático y funcional se hacen constar íntegramente, i. e., sin abreviaturas ni símbolos, en la propia descripción.

## PLANTILLA de la DESCRIPCIÓN TEXTUAL

### [1. Plano del discurso]

#### [1.1. Prosodia]

1.1.1. Métrica. 1.1.2. Rima. 1.1.3. Tipo de estrofa.

1.2.1. **U2V** [ajuste de la unidad de sentido completo a 2 versos (doble octosílabo)]: n° de ajustes/ n° de versos totales dividido por dos.

1.2.2. **[Sintaxis]**: n° de conexiones: n° de frases yuxtapuestas + coordinadas (n° de yuxtapuestas / n° de coordinadas) / n° de subordinadas.

#### [1.3. Léxico]

1.3.1. **GLS**: voces incluidas en el glosario (anexos).

1.3.1.1. Aclaración de expresiones, connotaciones, referencias socioculturales, etc.

1.3.2. **Frml.**: Fórmulas narrativas (versos donde se localizan).

1.3.3. **Rfrn.**: Refranes (versos) / **Clch.**: Clichés (versos).

1.4. **[Punto de vista (voz, aspecto, perspectiva)]**: 1ª / 3ª persona.

1.5. **[Modos de representación]**: **Nrtv.**: narración/diégesis. **Mim.**: mimesis.

**Int.-Nar.**: intervenciones del narrador. [De cada modo]: % del total de versos.

### [2. Plano semántico estructural]

2.1. **[Personajes]**: **X**: héroe; **Y**: rival; **Allx/y**: allegado a X/Y; **Z**: metagonista.

2.2. **[Notación simbólica de la estructura del contenido]**.

**A.**: Presentación; **B.**: Trama; **Sec<sub>1</sub>**: número secuencia narrativa; **a)**: planteamiento; **b)**: nudo; **c)**: desenlace; **c+)** consecuencias); **C.**: Coda.

**MTVn°(a, b...)**: n° de motivo, y subtipo (letra), si se da.

**FRMn° (a,b)**: n° de fórmula metanarrativa, y subtipo (letra), si se da.

#### [Símbolos relacionales]

, (**coma**): relación entre personaje y motivo.

; (**punto y coma**): fin de un bloque estructural (A, B, C)

: (**dos puntos**): relación de inclusión.

+ (**signo más**): acumulación de motivos/fórmulas en un mismo pasaje.

- (**signo menos**): negación o sentido contrario al básico de un motivo.

→: sentido de la acción de un personaje sobre otro, o sobre un motivo.

⇔: interacción entre personajes o contraposición de motivos.

>: relación de implicación (consecutiva) entre motivos y fórmulas.

<: relación de implicación (causal) entre motivos y fórmulas.

Ø: campo o elemento ausente.

/: alternativa en la descripción.

I: contigüidad dentro de una estrofa

II: contigüidad entre estrofas

(n°): verso(s) donde se ubica el elemento y/o la relación semántica descritos.

### [3. Plano tipológico]

3.1. **TPn°**: tipo textual (subgenérico). 3.2. **IT**: Índice de Tradicionalidad.

### [4. Plano temático]

4.1. **TMn°**: tema patente (visible); **TMSbn°**: tema subyacente (latente).

### 5. F: Función. [Plano funcional]

**[Símbolos relacionales (planos 3, 4 y 5)]:**

**+** (**signo más**): Combinación en plano de igualdad entre unidades.

**+/-** (**signo más/menos**): Combinación en subordinación entre unidades.  
La(s) sucesiva(s) subordinada(s) a la primera.

**6. [Plano ideológico]:** Enumeración de motivos y elementos semánticos connotados, según su atribución o relación con los personajes, y en general en el texto.

**Inventario de MOTIVOS**

**MTV1:** VALENTÍA

**MTV2:** RECTITUD / LEALTAD (honestidad, confiabilidad).

**MTV3:** BONDAD (general/amor al prójimo) / AMISTAD / AMOR

**MTV3a:** Amistad; **MTV3b:** Amor (familia); **MTV3c:** Amor (cónyuge, amante).

**MTV4:** TEMPLANZA / MODESTIA (discreción, anonimato).

**MTV5:** EXPERIENCIA / DESTREZA (habilidad, sabiduría, inteligencia).

**MTV6:** RESPETABILIDAD / GRANDEZA (general, prestigio)

**MTV6a:** Poder; **MTV6b:** Fama; **MTV6c:** Riqueza.

**MTV7:** NECESIDAD (pobreza) – (afán de) PROGRESO / LUCRO (codicia).

**MTV8:** LUGARES (del personaje); **MTV8a:** Origen/procedencia; **8b:** Territorio.

**MTV9:** PERTRECHOS (del personaje);

**MTV9a:** Armas; **MTV9b:** Vehículo; **MTV9c:** Atuendo; **MTV9d:** Tecnologías.

**MTV10:** PELIGRO / RIESGO

**MTV11:** BALACERA (enfrentamiento armado).

**MTV12:** AGRESIÓN (unidireccional).

**MTV13:** MUERTE

**MTV14:** NARCOACTIVIDAD (general actividad, jerarquía);

**MTV14a:** Tráfico; **MTV14b:** Producción (+ intendencia); **MTV14c:** Consumo.

**MTV15:** TRAICIÓN (general); **MTV15a:** DELACIÓN

**MTV16:** RETÉN / PASO por ADUANA

**MTV17:** INVESTIGACIÓN; **MTV17a:** Interrogatorio; **MTV17b:** Registro (e Incautación); **MTV17c:** Acusación.

**MTV18:** TORTURA.

**MTV19:** ÉXITO / VICTORIA (general);

**MTV19a:** Salvación (personaje ileso o herido, mas a salvo) / Suerte;

**MTV19b:** Resistencia (Silencio ante tortura – No Delación).

**MTV20:** CAPTURA / CAUTIVERIO (Arresto, Secuestro, Reclusión carcelaria).

**MTV21:** HUÍDA / PERSECUCIÓN (+ Puesta en Libertad).

**MTV22:** EMIGRACIÓN (ilegal).

**MTV23:** ASTUCIA / PRECAUCIÓN

**MTV24:** REBELDÍA / INSUMISIÓN

**MTV25:** PARRANDA (general);

**MTV25a:** Embriaguez; **MTV25b:** Música; **MTV25c:** Mujeres.

**MTV26:** COBARDÍA

**MTV27:** CORRUPCIÓN / HIPOCRESÍA (general: Falsedad, Hipocresía);

**MTV27a:** Corrupción pasiva (Soborno);

**MTV27b:** Corrupción activa (Colaboración).

**MTV28:** ARROGANCIA / INDISCRECIÓN - IMPRUDENCIA



**MTV29:** MALDAD / CRUELDAD  
**MTV30:** INEFICACIA / FRACASO (Derrota, Mala suerte).  
**MTV31:** INDEFENSIÓN (Inferioridad, Emboscada, Sorpresa).  
**MTV32:** AYUDA / INTERCAMBIO;  
**MTV32a:** Ayuda, Donación; **MTV32b:** Intercambio; **32c:** Negociación, Pacto.  
**MTV33:** ACCIDENTE  
**MTV34:** DESAFÍO / AMENAZA  
**MTV35:** CONSEJO/PROHIBICIÓN/ORDEN; **MTV35a:** Consejo, Advertencia;  
**MTV35b:** Prohibición, Censura; **MTV35c:** Orden, Encargo.  
**MTV36:** ÚLTIMA VOLUNTAD  
**MTV37:** TRISTEZA / LAMENTO.  
**MTV38:** JUSTICIA / VENGANZA;  
**MTV38a:** Justicia (Reivindicación, sentido sociopolítico); **MTV38b:** Venganza.  
**MTV39:** ORGULLO IDENTITARIO; **MTV39a:** Local - Regional;  
**MTV39b:** Nacional; **MTV39c:** Grupal (gremio, etc.).  
**MTV40:** RELIGIOSIDAD / SUPERSTICIÓN.  
**MTV41:** VIDA PRESTADA (*Carpe diem*).  
**MTV42:** NOCIVIDAD de las DROGAS  
**MTV43:** COMPETICIÓN LÚDICA (Caballos, Gallos, Juego –naipes–).

### **FÓRMULAS METANARRATIVAS (ESTRUCTURALES)**

**FRM1:** INCOACIÓN RECITATIVA (INCOATIVA)  
**FRM2:** LLAMADA de ATENCIÓN  
**FRM3:** VERACIDAD  
**FRM4:** MEMORABILIDAD. **FRM4a:** MEMORABILIDAD propiamente dicha.  
**FRM4b:** TRÁGICO RECUERDO.  
**FRM5a:** NOMINACIÓN; **FRM5b:** CARACTERIZACIÓN (del **protagonista**).  
**FRM6a:** DATACIÓN; **FRM6b:** UBICACIÓN  
**FRM7:** RESUMEN ARGUMENTAL  
**FRM8:** CONCLUSIÓN  
**FRM9:** DESPEDIDA  
**FRM10:** APÓSTROFE  
**FRM11:** MORALEJA – MENSAJE  
**FRM12:** AUTORÍA  
**FRM13:** ANTICIPACIÓN del DESENLACE  
**FRM14:** INCERTIDUMBRE  
**FRM15:** REFERENCIA GENÉRICA

### **PERSONAJES-TIPO**

**X:** PROTAGONISTA (HÉROE)  
**Y:** ANTAGONISTA (RIVAL)  
**Z:** METAGONISTA (TERCERO/A)  
**Allx:** ALLEGADO/A del PROTAGONISTA  
**Ally:** ALLEGADO/A del ANTAGONISTA

## **TIPOS (SUBGENÉRICOS)**

**TP1:** CORRIDO-CRÓNICA

**TP2:** CORRIDO-CUENTO

**TP3:** [PANEGÍRICO]; **TP3a:** ELOGIO; **TP3b:** ELEGÍA

**TP4:** AUTORRETRATO

**TP5:** APOLOGÍA

**TP6:** INVECTIVA

## **TEMAS**

**TM:** Tema patente

**TM1:** NARCOACTIVIDAD

**TM1a:** NARCOPERSONAJE / **TM1b:** NARCOTRÁFICO

**TM1c:** NARCOPRODUCCIÓN / **TM1d:** NARCOCONSUMO

**TM1e:** NARCOCONFLICTO / **TM1f:** NARCOCRÍTICA

**TM2:** SUCESOS

**TM2a:** CRIMEN PASIONAL / **TM2b:** DELITO COMÚN

**TM2c:** ACCIDENTE – CATÁSTROFE

**TM3:** POLÍTICO

**TM3a:** POLÍTICA NACIONAL

**TM3b:** POLÍTICA INTERNACIONAL

**TM4:** LÚDICO

**TM4a:** CARRERAS de CABALLOS / **TM4b:** PELEAS de GALLOS

**TM4c:** JUEGO (naipes, azar)

**TM5:** (de) PERSONAJE

**TM6:** EMIGRACIÓN

**TM7:** PROTAGONISTA INANIMADO

**TM7a:** ANIMAL / **TM7b:** OBJETO

**TMsb:** Tema subyacente

**TMsb1:** VALENTÍA

**TMsb2:** VILEZA – TRAICIÓN

**TMsb3:** VENGANZA

**TMsb4:** IDENTIDAD

**TMsb5:** NECESIDAD – (Afán de) PROGRESO / (Afán de) LUCRO-PODER

**TMsb6:** CAUTIVERIO – FUGITIVIDAD

**TMsb7:** AMISTAD – LEALTAD

**TMsb8:** MUJER VALIENTE

## **FUNCIONES**

**F[1]:** NOTICIERA

**F[2]:** ESPECTACULAR

**F[3]:** PROPAGANDÍSTICA

**F[4]:** REPROBATORIA

### 3. LOS TEXTOS (Y SUS AUTORES): ANÁLISIS Y COMENTARIOS

#### 3.1. Compositores capitales

##### 3.1.1. Paulino Vargas

Paulino Vargas Jiménez (Promontorio, Durango, ca. 1940 – Saltillo, Coahuila, 2010) se ha considerado de forma unánime el *padre* del corrido contemporáneo<sup>1</sup>, reconocimiento debido tanto a su condición pionera como al éxito alcanzado con sus composiciones y la interpretación de las mismas. En efecto, en fecha tan temprana como 1955<sup>2</sup>, Vargas compuso “Contrabando de Juárez”, que se suma a la decena aproximada de corridos documentados con temática de narcotráfico anteriores a 1970<sup>3</sup>; precisamente, si este año se tiene por el punto de inflexión que conduce al estadio actual del género es porque en 1973 y 1975 Los Tigres del Norte graban los dos temas juzgados inaugurales del *narcocorrido*, “Contrabando y traición”, de Ángel González, y “La banda del carro rojo”, del propio Vargas<sup>4</sup>. Este último se convierte desde entonces en compositor de cabecera del celeberrimo conjunto, desarrollando una estrecha colaboración durante veinte años, y luego de forma más esporádica pero fiel hasta su muerte casi otras dos décadas después. La aceptación de sus corridos ha propiciado además que incontables intérpretes los hayan incluido en su repertorio, como expresa con entusiasmo en su necrológica el también compositor Luis Elizalde:

“Difícilmente habrá un mexicano del Bravo al Suchiate que no conozca por lo menos unas 5 de sus canciones o corridos [...] Su nombre está ligado a infinidad de artistas populares de primerísima línea “de antes y de ahora”. Difícilmente existirá una agrupación de música mexicana que no haya grabado

---

<sup>1</sup> Los textos consultados para la presente introducción se titulan –omito el nombre de Vargas– “El hombre del narcocorrido”, “El padre del corrido moderno”, “El padre del narcocorrido” y “Muere el padrino del corrido”; Wald difiere por su parte sólo en el matiz de la metáfora al titular el capítulo dedicado a nuestro autor “El maestro” [en español en el original].

<sup>2</sup> La fecha es aproximada (véase el comentario al corrido). De otra parte, también el año de nacimiento es incierto, oscilando los datos recabados entre 1939 y 1941, razón por la cual se ha optado por el término medio.

<sup>3</sup> Ramírez-Pimienta [2011] dedica un documentado capítulo a la arqueología del narcocorrido, donde identifica y comenta 9 textos compuestos entre 1931 y principios de los años 50 –más otros dos que, de hecho, no son corridos–, si bien, inexplicablemente, no menciona siquiera la existencia de “Contrabando de Juárez”, sin duda el más célebre después de “Carga blanca”.

<sup>4</sup> Ambos corridos habían sido grabados con anterioridad por otros intérpretes, de modo que su composición ha de fecharse unos años antes del lanzamiento de cada disco, es decir, muy a principios del decenio de 1970.

algo de Paulino Vargas, difícilmente cabría en esta nota enumerar los logros de este maravilloso compositor [...]”. [2010]

Otro de los pilares de la fama de Vargas es la adaptación al cine de un número inusitado de corridos suyos; a pesar de que algún tema de otros compositores ha sido llevado también a la gran pantalla, se trata casi siempre de modestas producciones locales; en cambio, la mayoría de las películas inspiradas en sus historias son productos comerciales que, al margen de la calidad artística, cuentan con primeros actores de la cinematografía mexicana y un público masivo<sup>5</sup>. En fin, recuérdese que el prestigio de Vargas como compositor viene precedido del que debe a su excelencia de intérprete y músico, pues fue fundador, acordeonista y primera voz de uno de los dúos de música nortea más aclamados de los años sesenta y setenta, Los Broncos de Reynosa.

A la vista de esta gloria multiforme, resulta sorprendente su tenue notoriedad pública, sin duda muy inferior a la del corridista maldito por excelencia, *Chalino* Sánchez, pero también a la de autores más jóvenes como Teodoro Bello o Mario Quintero, si bien es verdad que la fama del primero se ha nutrido de su épica muerte y la de los últimos del mayor desarrollo reciente de la industria musical. L. Montoya observa al respecto que “Vargas Jiménez fue marginado de los reflectores televisivos, sobre todo en las dos últimas décadas, a raíz de la campaña intolerante contra el corrido que encabezó el PRI a finales de [la década de] 1980” [2010: 7]; aunque puede aducirse que dicha campaña habría de afectar por igual a todos los creadores de narcocorridos, lo cierto es que, desde inicios de los noventa, Los Tigres del Norte, convertidos ya en referente cultural, empiezan a incluir menos temas de Vargas en sus discos, y que, de los corridos criticados o directamente censurados al grupo, la mayoría son suyos. Así, cabe concluir que su modestia mediática se debe a su carácter polemista y la cruda franqueza de sus textos, aspecto sobre el que se volverá.

El ascendiente del *maestro* se limita entonces a los entendidos del género, siendo entre ellos indiscutible, eso sí; como sostiene E. Wald: “Su trabajo es el cimiento del corrido moderno y ha sido ampliamente celebrado en el seno de la comunidad de compositores como el gran maestro de la forma” [2001: 37]. En

---

<sup>5</sup> Existen al menos 11 largometrajes inspirados en textos de Vargas, 3 de los cuales cuentan con secuelas; también en 3 de ellos figura como compositor de la música, en otros tantos como autor del argumento, e interviene como actor en 6, además de en otras 11 películas que no están basadas en sus corridos, algunas incluso comedias ajenas al género de acción.

efecto, Vargas es el único que todos los poetas entrevistados aquí mencionan sin excepción cuando se les pregunta por sus colegas más admirados. Pero incluso en este ámbito existe una clara discordancia entre su renombre y la atención recibida de los medios especializados, al punto de que se dispone nada más de cuatro referencias bibliográficas útiles, de las cuales sólo en el capítulo de Wald se presta cierta atención a los textos más allá de los aspectos sensacionalistas relacionados con el narcotráfico. En tan escaso bagaje están además incluidas las dos entrevistas con el autor que han sido publicadas, hasta donde sé<sup>6</sup>, a las que se añade la que me fue concedida en el marco del presente estudio; no obstante, comoquiera que Vargas se caracteriza por una locuacidad tan exuberante como dispersa, son pocos los pasajes que aportan información precisa<sup>7</sup>, aunque su expresividad compensa el déficit de elementos objetivos de juicio y hace recomendable la lectura completa de la conversación sostenida para quien desee captar la esencia del personaje.

Vargas nació en un pueblo minero de la sierra; sus padres se dedicaban a buscar metales preciosos en un entorno de suma pobreza, como él mismo recrea en nuestra conversación: “Había veces que nos chingábamos toda la semana y sacábamos 35, 40 gramos de oro. Y luego hacía madera, cazaba *pescaos* con flecha... trampaba osos, pumas, coyotes, lobos, zorras, gatos; porque los gringos venían y me las compraban a tres pesos, dos pesos, cinco pesos, las de puma”. Su padre era sin embargo un diestro acordeonista, quien, aunque no le enseñó a tocar, inculcó en su hijo la pasión por la música, al extremo de que, tras su muerte y por desavenencias con su padrastro, abandona el hogar a los once años para dirigirse a la frontera noreste, donde vive prácticamente en la calle frecuentando las cantinas con el propósito de convertirse en músico.

---

<sup>6</sup> Dado que Montoya afirma que Wald es “uno de los pocos estudiosos del corrido que puede presumir de haber entrevistado al maestro de Promontorio” [2010: 4], y que tan sólo cita declaraciones de Vargas al musicólogo estadounidense o incluidas en la entrevista disponible de Alvarado, puede concluirse que existen estas dos nada más, salvo rarezas recónditas.

<sup>7</sup> Wald señala también esta dificultad, refiriendo p. e. que, en cierto punto, tardó veinte minutos en conseguir que don Paulino volviese al tema objeto de discusión [2010: 35]; no obstante, el musicólogo es incisivo y obtiene abundante información, mientras que este investigador, por su impericia periodística y cierta fascinación paralizante por el despliegue retórico del poeta, se dejó llevar por su torrente con los pobres resultados referidos, a efectos pragmáticos. A ello se añade el hecho de que Vargas, cercano ya entonces a los setenta años, había sido operado de las cuerdas vocales, lo cual, unido a una dicción de por sí poco clara, ha generado numerosas lagunas de comprensión a la hora de transcribir sus palabras.

Estos hechos de la infancia han sido magnificados en las semblanzas de Vargas, con el fin de dotar de aura mítica al tiempo de formación del artista y asimilar su carácter al del mexicano audaz que prospera imponiendo su valía. Así, p. e., I. Alvarado afirma –y Montoya se hace eco de ello– que abandonó el hogar “para no morir ajusticiado” tras haber cometido un asesinato [2003], si bien, en nuestra entrevista, declara: “Yo no soñaba con hacer corridos, yo lo único que quería era estudiar, pero no se pudo. Después, hubo ahí un percance entre la familia, y me fui, y ya... ya, pues ya, tardé mucho para volver. [...] Y es que mi mamá se volvió a casar y yo no podía ver al viejo ése, y me fui a Nuevo León”. La exageración de los *biógrafos* tiene además el designio patente de vincular simbólicamente a Vargas con Pancho Villa, también natural de las sierras de Durango y, según la leyenda, prófugo desde niño tras dar muerte a un hacendado que había violado a su hermana; aunque el autor no se atribuye venganza justiciera alguna, sí explota una posible cercanía a Villa (“Cuando nos bajamos de allá de la sierra, viví al otro lado del arroyo donde nació Villa [...] yo era un villista y andaba así”), a quien menciona en varios corridos (“Ya mataron a Manuel”, de los incluidos en su selección) y a cuya muerte dedica un texto fruto de una intensa investigación histórica, como me refirió con detalle entre elogios al caudillo revolucionario: “Pues, Villa les había *dao* una nalgada en Columbus, pero si tú has ido a Columbus, hay un monumento al general Villa, ‘con respeto’, dice, ‘respetuosamente, el pueblo de Columbus yergue esta estatua al señor General Francisco Villa’. Si hubiera sido ojete [tonto], no le ponen ningún monumento. ¡Y es el único que les ha dado en la madre!”.

A los pocos años del inicio de su periplo, Vargas forma un dúo con un joven paisano en la ciudad fronteriza de Reynosa, Tamaulipas. Pasados tan sólo unos meses, en 1955, logran grabar su primer disco con Peerless, prestigiosa productora de música popular de México D.F., cuando apenas tienen quince años de edad; éste será el punto de partida de una fulgurante carrera que los convierte en referente de la música nortea hasta bien entrados los setenta, sucediéndose los discos y actuaciones en programas de radio y televisión, festivales y actos institucionales, tanto en México ante dignatarios nacionales y

extranjeros como fuera del país en calidad de representantes del folclor patrio<sup>8</sup>. Ahora bien, dado que en esa época la industria musical mexicana no se ha desarrollado plenamente, alternan su residencia en la capital y la participación en la cultura oficial con actuaciones por el ancho país, principalmente en fiestas y escenarios rurales para todo aquél que reclame sus servicios y tenga con qué pagarlos, i. e., políticos locales, empresarios y, como es fama, narcotraficantes.

Este aspecto es igualmente terreno abonado para la magnificación de la figura de Vargas, de quien se dice que era “un hombre de historias cercanas, de primera mano”, o que “casi nunca buscaba las historias, transcurrían frente a él mientras se balanceaba y taconeaba en un escenario”<sup>9</sup>; el poeta, por su parte, como se ilustra con citas en los comentarios a “Clave 7” y “La banda del carro rojo”, asegura haber conocido personalmente y actuado para los narcos protagonistas de ambos corridos, y, a lo largo de su entrevista, comentando y recitando pasajes de sus textos recientes, de remota temática internacional, afirma p. e. su presencia en Bagdad durante la invasión de Irak, vivencia que lo llevó a componer “Corresponsal de guerra”, o refiere su visita a Europa oriental para documentar un tema sobre el holocausto, alegando entrañables razones poéticas y existenciales: “Los checoslovacos... Los nórdicos, que después se hizo la unión... República socialista. Kosovo, Ucrania, todo eso. Bueno, casi todos esos países, he ido a visitar esos países sin que se dé cuenta mi familia, para escribir lo que yo quiero como yo quiero. Como se me murieron los compañeros... ¡Qué chingada! Pues sí que ahora me muero por ahí donde valga la pena”.

La insistencia en la cercanía a los hechos relatados busca resaltar dos rasgos del compositor; el primero es la veracidad de sus crónicas y el talante periodístico del proceso creativo, lugar común en las declaraciones de todo

---

<sup>8</sup> En todas las reseñas biográficas son de obligada mención los conciertos ante varios presidentes de la República; C. Moncada (2011) afirma que la lista se extiende de Adolfo López Mateos (1958-64) a Ernesto Zedillo (1994-2000), lo cual equivaldría nada menos que a siete presidentes a lo largo de unos cuarenta años. Wald, por su lado, recoge en su entrevista una serie de personalidades extranjeras a las que Vargas dice haber conocido en persona, como los presidentes de EE.UU. Kennedy y Johnson, el general de Gaulle en Francia, John Wayne o Louis Armstrong [2001: 40-1]. En nuestra entrevista, afirma que actuó ante de Gaulle y la reina Sofía, planteando la cuestión cinematográficamente al relacionarla con la persecución a la que era sometido por el Gobierno: “Mira, escribe una cosa: Cuando vino Charles de Gaulle, el General, y vino la reina Sofía, entonces me ponían a bailar delante de ellos, y aparecía con ellos, y si me mataban, pues estaba cabrón”.

<sup>9</sup> Alvarado [2003:] y Moncada [2011], respectivamente.

*corridero* al que no escapa el *maestro*, quien lo reitera en cada una de sus entrevistas, incluida la nuestra, cuando, preguntado por su método compositivo, dice: “Yo voy, si me interesa un caso, primero voy y lo investigo hasta donde esté la verdad”. El segundo, vinculado al anterior, es la honestidad del artista, que defiende dicha verdad con ahínco frente a presiones y censuras, talante insobornable aludido también invariablemente al esbozar su figura, que suele ejemplificarse en su encarcelamiento por haber compuesto el corrido “Camino a Sacramento”, crítica de la pérdida de California en 1848<sup>10</sup>. Vargas refiere otros casos de censura en la entrevista, como el de “Las mujeres de Juárez”, donde ataca al Gobierno y la sociedad por permitir la impunidad, cuya difusión fue prohibida y suscitó un conflicto personal con el presidente Fox; en este contexto, relata la conversación con un productor de cine norteamericano que quiere utilizar el corrido en una película sobre el tema: “Me dijeron que no dijera ‘Juárez’. Les dije, ‘mira, por decir la verdad, lo de Juárez, me han *correteao* horriblemente’. [...] Entonces le dije: ‘Yo no puedo dejar de decir ‘Juárez’. Dijo: ‘Si dices... si no dices ‘Juárez’, te regalo 50.000 dólares’. Dije: ‘*One hundred, one thousand* dólares, *for your fucking mother, cabrón*’”.

La veracidad militante tiene su corolario en la cuestión de los corridos de encargo, que el poeta acepta sólo por el interés del personaje o la historia, y nunca por dinero: “Porque muchos me decían que cuánto cobraba por hacer el corrido. Dije: ‘Yo no cobro por decir la verdad. Si el personaje vale la pena, se lo hago’. [...] Entonces, le digo: ‘Tráigame las pruebas de lo que dice’. ‘¡Oiga, pero...!’ ‘Pues no se lo hago’”. La anécdota legendaria más frecuentada para ilustrar esta política rigurosa es la del rechazo a la petición de un célebre narco —aunque por distinto motivo—, que recoge entre otros Moncada [2011]: “Uno de los tantos capos que se le acercó para pedirle un corrido fue Amado Carrillo

---

<sup>10</sup> Según cuenta Vargas a Wald, el presidente Díaz Ordaz (1964-70) descendía del denostado general Santa Anna, a quien se culpa del desastre, y le molestaron los versos de don Paulino; Wald, con respetuosa ironía, pone en duda que fuera ésa la razón de la reclusión, pero sugiere que la estancia en prisión, que cifra en unos meses, resultó decisiva para el poeta, pues fue allí cuando se lanzó a componer [2001: 33]. El hijo de Vargas, entrevistado por Moncada [2011], asegura por su lado que lo encarcelaron “por dos días para que aprendiera, para ver si así, pero nunca le quitaron lo bravo”, incidiendo en la faceta indomable sin dar importancia temporal ni política al encarcelamiento. En nuestra entrevista, aunque no lo interrogué al respecto, el autor menciona su paso por la cárcel, mas lo atribuye a distintos motivos, relacionados con una rocambolesca historia que implica a Fidel Castro y los servicios secretos mexicanos, y apunta: “Estuve casi el año preso”. Como se ve, las diversas versiones revelan la dificultad para establecer los hechos, siempre acompañados de un aura legendaria.



Fuentes, 'El Señor de los Cielos', uno de los narcotraficantes más poderosos de los 90. 'Pídame lo que sea', le dijo en más de una ocasión. Pero Paulino tenía una consigna: no componerle canciones a gente viva, 'para que quiere un corrido, si le hago un corrido lo voy a perjudicar', le respondía".<sup>11</sup>

De las citas se colige que a la aureola de rigor deontológico subyace la virtud de la valentía, que permite al artista no ya mostrarse próximo al mundo que retrata, sino ganarse por derecho propio su pertenencia al mismo y, más aún, la autoridad para ser su cronista por excelencia. Paulino Vargas hijo nos ilustra esta faceta rememorando los azarosos conciertos rurales con su padre ("Muchas veces llegamos a tocar en fiestas que terminaban en balacera, que llegaban y levantaban gente"), quien recuerda a su vez en nuestra charla:

Porque a mí, [a] los que haya hecho yo corridos que, supuestamente, podrían estar ofendidos... Pues yo no sabía quiénes eran, ¡y se los cantaba a ellos mismos! Decían "Oiga, ¿y cómo le hizo?" Dije: "Mire, yo vengo aquí a tocar como músico. Si no tiene dinero pa' pagarme, le fío, pero a ningún hijo de la chingada le contesto preguntas, se, llámese Caro Quintero o Ernesto Fonseca [célebres traficantes]. Si no quiere, pues ya me voy a la chingada". Y luego, pues ya no preguntaron. [...] Entonces, me gané el respeto de unos y otros. Y ya, como se murieron aquéllos, pues ya no fui a las fiestas, pero, cuando hay algo, este... interesante, voy.

Por más que los intereses temáticos de Vargas sean diversos y su valerosa rectitud se refleje también en la postura ante la autoridad, su relación *natural* con el narco, incluso planteada en términos de estricta profesionalidad<sup>12</sup>, es sin duda el aspecto extraliterario más llamativo para la audiencia del género; a ello se suma la explicitud de sus textos para conformar la imagen del artista bravío, lo cual explica tanto la atribución de la paternidad del narcocorrido como el marchamo de *duro* que lo acompaña.

Un último aspecto crucial de la personalidad del autor, o más bien de la formación, es el analfabetismo de su infancia y juventud. Según refiere a Wald [2001: 32-3], aprendió a leer y escribir a los 25 años, tras la vergüenza que le produjo tener que confesar su ignorancia a su novia; aunque en nuestra entrevista no lo menciona explícitamente, sí refiere la imposibilidad de acudir a

---

<sup>11</sup> Pero la periodista apostilla: "Cuando el capo desapareció, en 1997, Paulino finalmente le cumplió su deseo y escribió 'El Águila Real'", dejando claro que el rechazo es una cuestión de principios, entre los que no se encuentra la condena al narcotráfico.

<sup>12</sup> Como le dice a Alvarado en su entrevista [ibíd.]: "Una cosa es que estés ahí para contar y otra es que seas parte del negocio".

la escuela en un medio rural aislado, y relaciona su técnica compositiva con tal circunstancia: “Pero nunca cargo un papel, con la mente... Aprendí a trabajar así, y ahora, aunque... Si escribo, me sale muy, muy flojo”. El hecho pone de manifiesto que el clasicismo de Vargas, sobre todo en lo que respecta al estilo narrativo, debe mucho a la oralidad y la memoria. Teniendo en cuenta que el caso de Teodoro Bello, otro de los grandes autores de hoy, es muy similar, parece innegable que la persistencia de rasgos tradicionales en el corrido contemporáneo guarda estrecha relación con la cercanía del proceso creativo a la cultura oral, lo cual permite sostener una de las principales hipótesis del presente estudio, a saber, la refolclorización de los emisores, y en cierto modo de los receptores y el contexto, de un producto literario plenamente inserto en el tiempo actual.

En suma, la reputación de Vargas en el entorno del corrido se sustenta en su extracción humilde y rural, el espíritu aventurero que lo llevó de curtirse en las cantinas a amenizar las fiestas de los poderosos, la aguerrida defensa de la verdad y su independencia de criterio, a todo lo cual se suman el decanato que ejerce por derecho de antigüedad y la reconocida calidad de sus creaciones. Pasando ya a éstas, es decir, del contexto al texto, en primer lugar es preciso referirse a la obra de Vargas en general, a su presencia en la discografía, y a la selección de las muestras.

La ausencia de datos accesibles acerca del número de composiciones del autor obliga a manejar cifras redondas aproximadas procedentes de nuestras escasas fuentes bibliográficas; así, Vargas le dice a Wald “no las he contado, pero por ahora tengo unas mil canciones” [2001: 37], cantidad que, o es una exageración, o bien se refiere a las *grabaciones* de temas suyos; Moncada, por su parte, calcula “más de 300 canciones, muchas aún inéditas, [y] un centenar de discos” [2011], estimación más razonable, en la que se incluyen piezas de todos los géneros, claro está. De acuerdo con este dato, puede decirse que Vargas no figura entre los creadores actuales más prolijos, si bien, debido a su dilatada carrera, cuenta con un volumen de producción notable. De otra parte, así como resulta imposible determinar la cifra total de piezas, tampoco puede conocerse a ciencia cierta cuántas de ellas son corridos, siendo el único modo de aventurar una hipótesis extrapolar la cantidad identificada en la discografía,

en cuyos álbumes constan 53 composiciones de Vargas, de las cuales unas 40 son corridos, y las restantes canciones rancheras o baladas amorosas, lo que supone un 25% de temas ajenos a nuestro género. Aunque su celebridad se cimienta en el corrido, ha firmado algunas canciones asimismo exitosas, como “Con la tinta de mi sangre”, *lamento de prisionero* dedicado a su madre que escribió durante su estancia en prisión, con lo que sería también el punto de partida de su creación regular de textos, o “Rosa de mayo”, doliente balada romántica. Como se apreciará por los clichés que integran los títulos, se trata de poemas estandarizados dirigidos al gran público distantes de la tradición. De los 42 textos que cabría considerar corridos, 3 pertenecen a duras penas al género, al carecer no ya de desarrollo narrativo sino de argumento unitario, y constar sólo de cuatro estrofas, una de ellas repetida a modo de estribillo. La decisión de excluirlas resulta un tanto inconveniente, pues están entre ellas “La tumba del mojado”, homenaje poético al emigrante que constituye el primer referente de Vargas en el tema migratorio, y “Al filo del reloj”, reflexión histórica y política sobre el –abuso de– poder que contiene afinadas estrofas valorativas. Por ello, estos temas se mencionan aquí o en los comentarios a los corridos, práctica que será común al estudio de todos los autores y que alcanza también a los textos que, ausentes de la discografía, sean señeros de la obra del autor en cuestión, como lo es en este caso, p. e., “Las mujeres de Juárez”. Para la selección de entre los 39 corridos restantes, se han seguido los criterios ya expuestos en el epígrafe homónimo, habiéndose dando prioridad a aquéllos con más de una grabación en la discografía, parámetro discriminatorio de especial utilidad en el caso de Vargas, 12 de cuyos textos aparecen en 3 ó más álbumes, y resultan pues indiscutibles; a propósito, los poemas estelares de Vargas son con mucho los más versionados del *corpus*, sumando algunos hasta 7 y 8 grabaciones. Para la ulterior reducción a 20 se han privilegiado los temas grabados por Los Tigres o Los Broncos de Reynosa y los incluidos en antologías o selecciones de éxitos –basta una grabación en los tres casos–, sin perjuicio de la oportuna corrección de estas frías guías selectivas cuando el interés literario lo haya aconsejado.

La ética y pragmática personales de Vargas coinciden naturalmente con la *ideología* expresada en sus corridos, siendo pues la *valentía* el valor más cantado, en sus diversos matices, pero sobre todo vinculado al arrojo en el enfrentamiento armado, de lo que resulta el enardecimiento de la *violencia*. En este sentido, es ilustrativa otra de las pocas observaciones que el poeta hizo acerca de su modo de componer, destacando el aspecto auditivo: “Entonces, tú me dijiste cómo lo hago: veo el personaje, y lo oigo, cuando están frescos los acontecimientos, sobre todo de sangre, los lamentos, ¡cómo se oyen!”. La predilección por la figura del valiente y sus hechos de armas es el elemento ideológico más tradicional del corrido, y está en la base de la ascensión del narco a la categoría de héroe actual por antonomasia. Vargas abraza sin duda este punto de vista, si bien es al mismo tiempo el corridero con intereses más variados y cosmopolitas, ajenos al orbe mexicano y fronterizo; aun así, los personajes singulares a los que hace protagonistas comparten la valentía, ya sea un corresponsal de guerra, el Cid Campeador<sup>13</sup> o el presidente egipcio Sadat, a quien dedica una insólita elegía, “Dos testigos”: “de cara enfrentó la muerte/y así mostró su valor”.

Un examen de los *motivos* con mayor presencia en los textos analizados refrenda lo antedicho: el más frecuente es la *muerte* (15 apariciones), resultado casi invariable de la violencia; el segundo es el *desafío/amenaza* (12), actitud acostumbrada del valiente; en tercer lugar están la *agresión* y la *victoria-éxito* (10), que acompañan al héroe en el conflicto o cualquier empresa osada, y la *valentía* aparece en 8, presencia algo más discreta por la referida reducción semántica de los motivos a partir del significado denotado salvo en casos obvios de uso metafórico, lo que explica su condición de *tema subyacente* en 11 muestras; con 7 apariciones cuentan varios motivos muy constantes en las piezas épicas que narran los típicos conflictos, como la *huida-persecución*, la *balacera*, el *narcotráfico* y la *traición-delación*, que por cierto se da en calidad de asunto subyacente, complementado con el matiz de la *vileza* o la maldad en general, también en 11 ocasiones, como la valentía; el otro tema latente que supera las 5 apariciones (6), conforme a estas preferencias ideológicas y temáticas, es la *venganza*.

---

<sup>13</sup> Para explicar su interés por la figura, afirma en nuestra entrevista: “Porque en España había caudillones chingones, gente de huevos”.

Estos últimos asuntos subyacentes, y en gran medida el frecuente motivo de *desafío-amenaza*, son indicativos de un segundo conjunto de valores caros a Vargas, agrupados en torno al eje semántico de la *rebeldía*: si el poeta muestra su valentía diciendo la verdad, el héroe épico de sus versos lo hace, además de usando su pistola, mediante la insumisión al orden establecido. De aquí deriva, claro está, la crítica a un gobierno injusto o directamente malvado, que alcanza en el poeta una celebrada intensidad, como, p. e., en “Crónica de un cambio”, donde arremete contra el conservador PAN (Partido de Acción Nacional) y el presidente Vicente Fox con osada ironía:

Llegó una cuerda bien torcida y trajo el cambio,  
y es que al obrero no le alcanza ya el salario,  
al campesino siempre lo han *bocabajeado*  
unos señores que controlan el agrario.  
[...]  
Los que controlan a Petróleos Mexicanos  
van a Las Vegas como ricos potentados.  
¿Se lo merecen, o la plaza la compraron?  
Ora, mi zorro, ¿cuándo aplicamos el cambio?  
[...]  
Hoy se dio el cambio, brindemos con Coca-Cola,  
porque los buenos ahora son de azul y blanco;  
si calzas botas y te agencias a un establo,  
sigue la flecha y llegarás a diputado.<sup>14</sup>

En cambio, en el no menos célebre “Las mujeres de Juárez”, el tono es mucho más grave, como corresponde al asunto:

Humillante y abusiva / la intocable impunidad,  
los huesos en el desierto / muestran la cruda verdad:  
las muertas de Ciudad Juárez / son vergüenza nacional.  
[...]  
Vergonzosos comentarios / se escuchan por todo el mundo;  
la respuesta es muy sencilla: / ¿cuáles saben la verdad?  
Ya se nos quitó lo macho, / o nos falta dignidad.  
[...]  
El gran policía del mundo / también nos quiso ayudar,  
pero las leyes aztecas / no quisieron aceptar;  
tal vez no les convenía / que esto se llegue a aclarar.

---

<sup>14</sup> El cambio aludido es el acceso a la presidencia de la república del PAN tras setenta años de gobierno continuado del PRI; El “zorro” al que interpela es Vicente Fox, cuyo apellido traduce al español; la referencia a la Coca-Cola se debe a que el presidente fue director general de la división mexicana de la compañía; el azul y el blanco son los colores de la bandera del PAN; por último, Fox procede de una familia ranchera de Guanajuato y solía vestir antes de su investidura con indumentaria vaquera, lo cual explica las alusiones a las “botas” y el “establo”. Este corrido fue el primero que se censuró oficialmente bajo la presidencia de Fox.

Estos corridos, muestra de la capacidad crítica de Vargas, no se incluyen en el corpus analítico, pues, a pesar de su fama –potenciada a buen seguro por el hecho de que se censurasen a escala nacional–, no los recoge ningún álbum de la discografía, lo que acaso se deba a su condición expositiva, reflejada formalmente en el primer caso en el extraño tridecasílabo, que los hace menos atractivos para un público todavía hoy inclinado a los relatos épicos. De todos modos, el autor introduce también sus invectivas a la autoridad corrupta en el seno de textos narrativos, ya sea en la coda, como la muy particular de “Carga Ladeada” (“Quisiera aclarar el rollo/pero me está prohibido,/porque hay muchos allá arriba/que se sienten ofendidos;/primero incuban el huevo/y luego esconden el nido), único caso por cierto en que parece renunciar al desafío, o por boca de los personajes, como en “Clave 7”, donde sugiere la vileza policial en un pasaje mimético en el que se ordena asesinar al héroe: “Ese león ya crió melena,/van a tener que matarlo;/nomás no se arriesguen mucho,/primero hay que traicionarlo”.

Además de contra el Gobierno, los vituperios rebeldes apuntan a distintas clases de poder, desde el económico (“Jornalero, jornalero,/¿por qué llegaste tan tarde?/El reloj te denunció/y ahora van a castigarte;/esos son lujos de rico/que tú no puedes gastarte”) hasta el judicial (“Y tú, pequeño hombrecillo/que te conviertes en Juez,/haces el juicio a las tres/y fusilas a las seis;/después te lavas las manos,/dices ‘se cumplió la Ley’”)<sup>15</sup>, y también al concepto general, como en el ya citado “Dos testigos”: “los poderosos del mundo/son ángeles del infierno”. Entre los poderosos denostados destacan los EE.UU., desde luego, si bien debe señalarse que Vargas, a diferencia de muchos colegas y de forma un tanto excepcional teniendo en cuenta su franqueza, no es demasiado explícito al respecto; es más, en el corrido que dedica a Rafael Caro Quintero, capo célebre por atribuírsele el asesinato de un agente estadounidense de la DEA, sorteando la cuestión para centrarse en su figura idealizada y la bajeza del propio gobierno mexicano, renunciando a explotar el sentimiento nacionalista en el marco del conflicto fronterizo. Por supuesto, las autoridades del país vecino son el rival en algunos narcocorridos, sin ir más lejos el emblemático “La banda del carro rojo”, donde se manda a la policía *gringa* al infierno, y los héroes cautivos

---

<sup>15</sup> Ambas estrofas de “Al filo del reloj”, canción *corrideada* no incluida en la selección analítica.

están siempre en cárceles de EE.UU.: “Güeritas de ojos azules,/no les puedo dar la mano,/porque me tiene enjuiciado/el gobierno americano” (“Contrabando de Juárez”); además, entre los textos más citados está “Los súper capos”, de tipo expositivo y harto contundente: “Antes de certificar,/primero limpien sus campos:/dondequiera hay corrupción,/sean gringos o mexicanos [...] Dondequiera que hay problemas,/siempre aparecen los gringos;/así bloquearon a Cuba,/a Irak y a los palestinos.//La droga inunda las calles/y en el Congreso lo saben,/pero como es buen negocio,/a los güeritos les vale”. Con todo, ni en los pasajes más beligerantes plantea el autor la cuestión en clave de *choque de civilizaciones*, siendo el enfoque meramente político, como revela el verso “sean gringos o mexicanos”; por ello, el tema latente de la *identidad* no se da en el *corpus* analítico, y aun el motivo del *orgullo identitario* se encuentra una sola vez, en forma de elogio de la cultura regional sinaloense, serrana y rural, sin consideración por las esencias patrias.

La ausencia de exaltación nacionalista y del acostumbrado denuedo de los EE.UU. pareciera indicar un alejamiento del ideario tradicional del corrido; mas tal percepción es engañosa, producto del influjo que la variedad vulgar surgida en el periodo revolucionario ha ejercido sobre el conjunto del género, ya que en las gestas decimonónicas los forajidos y rebeldes se enfrentan casi siempre al gobierno mexicano; incluso en las pocas excepciones, como es el caso de Mariano Reséndez y su corrido, el conflicto radica en la oposición entre el bravío contrabandista independiente y la autoridad, a ambos lados del río Bravo. El héroe moderno, el narco, tiene en cambio por enemigo principal a la policía fronteriza de EE.UU., y, a medida que el conflicto adquiere proporciones colosales, la denuncia de la corrupción e hipocresía florecientes al otro lado de la frontera o la identificación del triunfo del traficante con el del mexicano frente a los gringos se convierten en pilares de la argumentación ideológica.

Ajeno a estas nociones contemporáneas, Vargas ejerce el padrinazgo del corrido actual por su óptica convencional, asimilando el narco al *gallo* que “defiende su derecho” por la vía de las armas y disputa al Estado el monopolio de la violencia; ahora bien, reconociendo la universalidad de estos principios, los aplica tanto a la cultura mexicana nortea de la que procede como a los variados asuntos de su amplio interés. A propósito, una relevante muestra de saber tradicional se observa en el hecho de que Vargas es el único autor

entrevistado, con Julián Garza, conocedor del género *romance* y su origen español, aunque, no siendo un erudito sino un curioso genio popular, percibe la relación de aquél con el corrido en términos de plagio, y no de continuidad; la conversación, creo, merece reproducirse en su totalidad:

P: Además de los corridos de estos antiguos [...] ¿estaban también por ahí éstos que vienen de romances, el corrido de “Delgadina”, el de “Doña Elena”...?

V: Ah, pero éstos son de allá de tu tierra.

P: Pero luego se hicieron corridos, los cantaban también aquí.

V: Los trajeron ustedes, éstos son de españoles.

P: Claro, ya lo sé, pero luego aquí se adaptaron y...

V: Bueno, si aquí somos muy \_\_\_\_\_, aquí nos robamos hasta entre nosotros...

A pesar de que valentía e insurgencia son los valores primordiales, con sus múltiples nociones asociadas, no faltan otros referentes del universo moral del que se nutre el corrido folclórico, entre los que destaca la *venganza*, tema subyacente de más de una cuarta parte de los textos del *corpus*, como se ha apuntado, que reviste en muchos casos más importancia que el propio asunto patente. Desde una perspectiva moderna, podría considerarse otra forma de rebeldía, pues equivale a tomarse la justicia por cuenta propia; no obstante, en la concepción convencional, la venganza es un acto justiciero, acorde a la Ley no escrita, pero Ley. Una percepción análoga rige el enfoque de la cuestión del narco: donde la cultura dominante ve una apología del delito, la comunidad marginal aprecia la realización actualizada del heroísmo.

Dado que tal heroísmo se expresa principalmente por medio de las hazañas relatadas, y que en nuestro estudio los motivos se determinan considerando el significado denotado, el único núcleo semántico descriptivo que se cuenta entre los de mayor ocurrencia es, como se indicó, la propia *valentía*, y aun situado en quinto lugar; con todo, descendiendo en la escala hasta las 5 apariciones –25% de los textos–, encontramos el conjunto de virtudes que suelen atribuirse al héroe, a saber, *rectitud*, *bondad*, *destreza*, *respetabilidad* y *astucia/precaución*, además de la *ineficacia/fracaso*, frecuente sino del rival, la *tristeza/lamento*, de lógica recurrencia dado que la muerte hace aparición en 15 piezas, y otras circunstancias habituales del héroe como la *parranda* o el *peligro*, además de esa modalidad rebajada de la amenaza que es el motivo múltiple de *consejo-prohibición-orden*. Otros elementos de notable proyección simbólica, como los *lugares* y los *pertrechos* del héroe –*armas* y *vehículos*–, se incluyen en calidad



de motivo sólo en 4 textos, pero gozan de cierta presencia, cuando no del protagonismo, en algunos títulos (“Ayer bajé de la sierra”, “El Rayo de Sinaloa”, “El cuerno de chivo”, “La banda del carro rojo”). Asimismo, las referencias al contexto sociocultural popular y rural son múltiples, como se comprobará, en los ámbitos temático y léxico.

Por último, cabe examinar el factor de la religiosidad, parte integrante de la cosmovisión tradicional del género, expresada sobre todo con el tremendismo heredado del romance de ciego; en los relatos épicos, su ocurrencia es escasa salvo en alusiones formularias puntuales. Así sucede en los corridos del *corpus* del autor, donde las únicas referencias se hallan en las menciones al cielo y el infierno, que funcionan como metáforas valorativas; Vargas privilegia la imagen del inframundo, pues, mientras que el ámbito celestial aparece sólo en un texto, “Ramiro Sierra” (“ojalá que allá en el cielo/ sigas herrando becerros”), el infierno se encuentra en 5, constituyendo incluso una suerte de *leit-motiv* en “R-1”: “y es que atizaban el horno/de la caldera del diablo [...] huele a azufre del infierno [...] yo no miro más que un paso/de la caldera al infierno”. Sin embargo, el singular “Dos testigos” representa una excepción, al tratarse del relato de un magnicidio en clave de profecía bíblica (“se cumplen las profecías,/dos testigos lo anunciaron”); tras la conversación sostenida con el poeta, pude constatar que el texto es sólo excepcional en el marco de la selección analítica, pues siente pasión por el tema profético; el relato de cómo lo introduce en el corrido que dedicó al atentado de las Torres Gemelas en Nueva York es testimonio de su religiosidad y, al tiempo, de su jocosa distancia cínica:

Porque había tres profecías, y todas anunciaban un, un caso parecido. Y ése Nostradamus, pues yo dije “no, ¿cómo un cabrón de tantos años nos va acertar?” Entonces, estaba la profecía de Nuestra Señora de Fátima, y la de San Juan. Pero no me puedo meter con la religión, yo soy católico, o fanático [ríe], pero yo creo... Yo me *persino* con San Juditas o con mi Cristito, y, aunque vaya muerto de miedo, voy al infierno; entonces, tengo fe en Dios, vaya. Entonces, agarré la de Fátima. Dice: “Que se acerca el fin del Tiempo dijo un loco”, *pa* no decir la virgen...

Al margen de la cuestión apocalíptica, Vargas despliega estrofas enteras de expresión o invocación religiosas, especialmente en los corridos expositivos a los que tiende hacia el final de su vida, como el citado “Las mujeres de Juárez”, donde reivindica la dignidad femenina (“la mujer es bendición/y milagro de la fe, /la fuente de la creación,/parió al zar y parió al rey,/y hasta al mismo Jesucristo

/lo dio a luz una mujer”), o el más narrativo “Noventa segundos”, crónica del gran seísmo padecido por la Ciudad de México en 1986, donde se vuelve hacia la divinidad en numerosos versos y estrofas: “Porque el mundo sigue en pie,/ vamos en pro de los nuestros;/hágase tu voluntad,/mi Providencia divina,/y concédenos la fe/de la afición por la vida”. A la vista de los ejemplos, tal vez no sea acertado juzgarlos ajenos a lo apocalíptico; antes bien, debiera concluirse que Vargas, en los corridos épicos, reduce las muestras de religiosidad al plano metafórico y formulario, mientras que, cuando refiere situaciones catastróficas donde el mal reinante excede el mero conflicto entre valientes y abrumba su sensibilidad, apela a la fe con vehemencia.

En cuanto al tema *patente* o *visible*, 15 de los 20 textos analizados son *narcocorridos*, con diversos grados de explicitud y en sus distintas variedades; 1 pertenece al rubro general de *sucesos*, al subtipo del *delito común*; 2 pueden considerarse políticos, uno de asunto internacional (“Dos testigos”) y el otro nacional, relativo al latrocinio y abuso de autoridad del ejército mexicano (“El espinazo del diablo”); 1 es de la clase *lúdica* o de *competición*, “El Dorado”, historia de un caballo que, a pesar del título, no es el protagonista, razón por la cual no se ha asignado al tipo séptimo –*personaje inanimado*–, y por la que sería posible incluirlo en el de sucesos; en fin, “Cándido Rodríguez” se ha atribuido a la categoría del *personaje* por lo incierto de su ocupación, si bien es desde luego un *valiente* y, dado que lo asesinan unos enviados del Gobierno, probablemente un temible malhechor. Esta distribución se reproduce de forma aproximada en los 19 textos presentes en la discografía pero excluidos del *corpus* analítico, donde también predomina el *narcocorrido*, mientras que los demás temas gozan de una presencia modesta.

Dentro del gran tema del narcotráfico, lo primero que llama la atención es que sólo 5 muestras sean explícitas, de las cuales en 1 (o en 2, según la versión) se hace una tímida mención al “contrabando”, mientras que en las restantes se habla sin ambages de “polvo”, “carga blanca” (cocaína en ambos casos), “coca” y “heroína”. La discreción contrasta con el carácter “duro” que Ramírez-Pimienta atribuye a Vargas, basándose en la explicitud precisamente, que ilustra con una cita de Jorge Hernández, líder de Los Tigres: “En ‘La banda del carro rojo’, cuando decía ‘traían cien kilos de coca’, pero como todo mundo,

yo me sentía mal cuando iba a la televisión y decía esa palabra y todavía la siento [...] cuando voy a pronunciar, trato de pronunciar despacito, como que no se note”<sup>16</sup>. Si el investigador indica con razón que existen grupos hartos más explícitos y desenmascara la campaña de limpieza de imagen del famoso conjunto para evitar el encasillamiento en el polémico subgénero, obvia a mi juicio la cuestión de fondo, cuya dilucidación pasa por deslindar las nociones de *explicitud* y *dureza*.

Existe un tipo de narcocorrido sin duda explícito, provocador, en el cual abundan las referencias al consumo o a las mañas para traficar, desarrollado sobre todo *al otro lado* por autores chicanos, del que hay alguna muestra en el *corpus* analítico. De otra parte, la explicitud puede cifrarse, y éste es el caso de Vargas, en el relato de lo acontecido sin eufemismos. Asentada esta dualidad, es preciso plantear una segunda, que distinguiría entre lo *duro* en tanto que *crudeza* de lo duro como apología abierta, *exaltación*. De acuerdo con esta dicotomía, el primer tipo de textos sería *explícito* y *duro*, por apologético, mientras que la explicitud de nuestro autor carecería de dureza en virtud del enfoque objetivo. Así, entenderemos por *dureza* la *glorificación* del narcotráfico, con independencia de su grado de *explicitud*, que se equipara a la *crudeza*. Desde este punto de vista, la postura de Los Tigres y algunos compositores, bien que comprensible en el marco de la industria musical y el puritanismo a la norteamericana que rige la cultura dominante, también en México, resulta un tanto hipócrita, pues los modernos y estudiados *narcopersonajes* ficticios que exhiben su oficio con lenguaje ambiguo o se jactan de gestas triunfantes surten el mismo efecto propagandístico a pesar del mensaje velado, ya que el público está al corriente de las claves.

Vargas tiene un solo texto en el *corpus* donde el *narcohéroe* se presenta ensalzando el narcotráfico mediante alusiones, aunque cuenta con alguno más en la antología, como “El Tarasco”, éxito de Los Tigres compuesto acaso a instancias del conjunto, cuyo estribillo reza: “Ya no gasten en radares/ni destrozando mis pistas,/yo soy un ave nocturna/que aterriza en cualquier milpa;/además, el día que caiga,/caerán muchos de ahí arriba”. Por lo demás, la mayoría de sus narcocorridos constituyen crónicas realistas cuyo mecanismo

---

<sup>16</sup> 2010: 104. La cita proviene a su vez de la entrevista concedida por Hernández a Wald, disponible en la página web del musicólogo: [www.elijahwald.com/jhernan.html](http://www.elijahwald.com/jhernan.html)

comunicativo es en el fondo semejante al de las piezas facticias, pues trata la información al estilo tradicional, introduciendo datos de forma poco sistemática en el entendido de que la audiencia conoce los hechos y le interesa más su recreación simbólica; así, los textos que el consumidor ajeno al mundo del narco debe desentrañar consultando nombres y sucesos, resultan transparentes para el público familiarizado con los personajes y circunstancias referidas. La dureza de Vargas reside pues no tanto en la explicitud, sino en su capacidad de trasladar el estereotipo del héroe épico a los actores del narcotráfico, a quienes ensalza como valientes enfrentados a la autoridad enemiga, retratada y reprendida en efecto con brusca franqueza.

El examen del principal tipo temático revela que, de los 15 narcocorridos del *corpus*, 11 comprenden el subtipo de *personaje*, 6 el de *tráfico*, otros 11 el de *conflicto*, 1 el de *crítica* y 1 el de *producción*, muchos de ellos, claro está, en combinación con otros subtipos en distinta posición jerárquica; la ausencia de la subclase de *consumo* confirma por cierto la relativa explicitud de los textos. Al margen de esta subdivisión analítica, las muestras pueden clasificarse según el matiz temático; 5 están dedicados a narcotraficantes célebres, entre los que destacan el capo primigenio Pedro Avilés o el mítico Rafael Caro Quintero, y que tienen en común su pertenencia al núcleo sinaloense de los setenta y ochenta, el genuino, podría decirse, lo cual refleja que el clasicismo reconocido a Vargas guarda también relación con el aspecto cronológico<sup>17</sup>; 3 tienen por héroes a figuras de segunda línea y fama restringida a su entorno, y 4 relatan hazañas de narcos anónimos, entre ellos “La banda del carro rojo”; por último, 2 textos, el autorretrato “Ayer bajé de la sierra” y el famoso “El cuerno de chivo”, son tal vez artificiosos, apologías que se valen de la fábula, y en 1 desarrolla el tema romancístico del *lamento del prisionero*, aunque sin llegar a constituir un *ejemplo*, pues el cautivo no expresa remordimiento, lamentando tan sólo la privación de libertad. Este caso ilustra la postura de Vargas respecto al tema, siempre apologética con independencia del tratamiento concreto de

---

<sup>17</sup> Fuera del *corpus* analítico, en la discografía, tiene asimismo un tema dedicado a otro capo fundacional, Pablo Acosta Villarreal, “El Zorro de Ojinaga”, grabado por Los Tigres y excluido de la selección por resultar un tanto incompleto y presentar estribillo, pudiendo pues tratarse de un encargo o, en todo caso, un texto que Vargas no compuso con la implicación que muestra en otros textos laudatorios de grandes narcos. De otra parte, recuérdese que tiene también un corrido a la muerte de Amado Carrillo, perteneciente ya a la generación posterior de líderes, la más conocida a escala masiva y la más cantada en el narcocorrido más comercial y popular.

cada argumento<sup>18</sup>, las más de las veces mediante exaltación de la heroicidad del narco, sea el respetable capo (“ninguna ley del Gobierno/mi nombre podrá cambiar:/me llamo Pedro Avilés,/no se les vaya a olvidar”) o el contrabandista audaz (“yo pinto la raya en l’agua’/dijo Tiberio Munares;/‘si pretenden mi pellejo,/tendrán que rifar sus reales:/yo, con mi cuerno de chivo,/no respeto federales”); en este sentido pueden citarse las razones de *El Rojo* ante el militar que lo ha detenido (“La fuga de *El Rojo*”), “Tú deberías saber,/somos casos diferentes:/yo soy hombre natural/y a ti te hicieron Teniente”, trasunto del axioma imperante en el marco ideológico del subgénero: militar en el bando del *narco* es lo preceptivo ética y humanamente, porque es el bando del pueblo.

La emigración, recuérdese, es tema ausente del *corpus* y poco frecuentado por Vargas, ya que sólo 2 textos suyos en la discografía, que en puridad no son corridos, abordan el asunto, y tampoco en la bibliografía mencionan los críticos ningún otro destacado de tal asunto. De hecho, como se dijo la emigración no constituye un interés prioritario para los creadores del género, quizá porque los relatos de cruce fronterizo clandestino por miserables temerosos y desarmados carecen de potencial épico; por ello, los textos sobre emigración son apologías o invectivas de carácter expositivo a menudo más próximas a la canción que al corrido. Sin embargo, algunos autores, intérpretes y estudiosos lo consideran un tema común en el género por la usual desconsideración de la forma. El propio Wald declara su predilección por “La tumba del mojado” entre todos los corridos de Vargas [2001: 39], cuando, por más que su destreza narrativa y estilo tradicional hayan propiciado la buena acogida del texto, que inspiró una película homónima, éste consta de 2 estrofas narrativas iniciales alusivas, de un estribillo repetido en la 3ª y la 5ª, y de una 4ª estrofa expositiva, careciendo de la mínima unidad de contenido. Algo semejante sucede con la otra pieza de asunto migratorio, “La rosa de la frontera”, que tiene un bloque de presentación canónico, dos estrofas narrativas donde no se alude a la emigración y una coda

---

<sup>18</sup> Por supuesto, existe alguna excepción, como “En el nombre de tu padre”, donde una madre reprende al hijo narco por su actividad (a la que le ha inducido por cierto una mala mujer) y éste se arrepiente una vez detenido; el texto, interpretado por Los Tigres, sólo aparece una vez en la discografía y se cuenta entre los menos conocidos del tándem Tigres-Vargas, lo cual viene a confirmar que esta clase de corrido goza de menos favor entre el público, además del escaso interés del propio autor. A propósito, de los 4 motivos ausentes en los textos del *corpus*, dos son *nocividad de la drogas* (MTV42) y *vida prestada* (MTV41), que sirven al relato moral y el autorretrato bravucón, respectivamente, siendo los otros 2 la *emigración* y la *última voluntad*.

con visos de moraleja que, en conjunto, no suman siquiera 30 versos. Además, se da una insólita coincidencia entre el estribillo de la primera pieza (“La rosa de Mexicali/ y la sangre en el río Bravo/son dos cosas diferentes/pero en color son hermanos,/y la línea divisoria/es la tumba del mojado”) y la presentación del segundo (“La rosa de la frontera/y la línea divisoria/tienen distintas leyendas /y también negras historias [...]”), indicativa de una aproximación artificiosa en la que el autor, sin merma de su inspiración poética<sup>19</sup>, se aleja del esquema genérico que domina cuando aborda asuntos ajenos al orbe épico.

Los 5 textos analizados que no constituyen narcocorridos (2 *políticos*, 1 de *sucesos*, 1 *lúdico* y 1 de *personaje*) son todos narrativos y/o de tono épico. Así, puede concluirse que, con independencia del asunto *visible*, el interés temático de Vargas apunta con pocas excepciones a las hazañas del ancestral *valiente*; acaso por ello, preguntado por sus temas predilectos, responde “siendo justos, cualquiera”, indiferencia reveladora de que supedita el argumento al tema subyacente y su proyección simbólica. Con todo, a pesar de que la perspectiva épica representa un rasgo distintivo que le ha valido el reconocimiento del medio como creador tradicional, sería inexacto afirmar que es absolutamente consciente de la distinción entre el heroísmo folclórico original del género y el propio de la Revolución, dirigido a unas masas identificadas ya con la nación. Buena prueba de ello es el elenco de héroes mencionados cuando se le inquiere por los temas clásicos de su juventud, donde se mezclan generales revolucionarios, líderes campesinos y célebres bandidos: “El corrido eran los corridos de Villa, los corridos de Benjamín Argumedo, los corridos de Felipe Ángeles... [...] Benito Canales... Ándale. Y algunos de los forajidos de por allí, que Ignacio Parra...”.

Como se dijo en la introducción al método analítico, el *título* no se incluye en la descripción en sí, aunque se asigna medio punto para calibrar el Índice de tradicionalidad (IT) cuando contiene el nombre del protagonista o el hecho principal relatado, pues tal es la tradición del género. En el corpus de Vargas,

---

<sup>19</sup> “No tenía tarjeta verde/cuando trabajé en Louisiana;/en un sótano viví/porque era espalda mojada;/tuve que inclinar la frente/para cobrar la semana”, relata p. e. sintéticamente en “La tumba del mojado”, cuya estrofa política reza: “La cerca de la tortilla,/una ofensa para el pueblo: /en México se pasean/franceses, chinos y griegos,/y alguos americanos/son caciques de los pueblos”. En “La rosa de la frontera”, la coda es igualmente digna de citarse: “Esos huesos calcinados/y esas cruces en el yermo/son testigos de las penas/que pasa el pobre bracero,/y también en el río Bravo/muere gente por dinero”.

12 corridos llevan por título el nombre del héroe o héroes, pudiendo el nombre ser el propio, un apodo o uno común que los identifique (“Los tres gallos”, “Dos testigos”) y 2 remiten al hecho, dándose pues 6 que escapan a la ortodoxia en este sentido, si bien, p. e., “Carga ladeada” remite al célebre “Carga blanca”, y “Ya mataron a Manuel”, aunque en exceso discursivo y de apariencia comercial moderna, reproduce la expresión formularia “ya mataron a...”, de reiterado uso en las piezas clásicas, revelando así ambos títulos un diálogo con la tradición. Y lo mismo vale para la clasificación *funcional*, cuyo plano sí se incluye en el análisis técnico mas no cuenta para fijar el IT ni es excesivamente indicativa de una tendencia salvo en términos de predominio, pues, como también se indicó, la presencia de al menos tres de los cuatro tipos es constante, primando casi siempre el designo *propagandístico* en toda su variedad de matices, siendo asimismo constante la intención *espectacular* de impresionar y muy frecuente, si no la función última, la apariencia noticiara; por consiguiente, se remite a la descripción técnica de cada texto para comprobar de los detalles combinatorios de este plano funcional.

La unidad apenas soluble de significantes y significados ha hecho precisa la referencia a aspectos formales al abordar el contenido, singularmente el de la narratividad, pues los valores y temas habituales en Vargas son tradicionales del género sobre todo en virtud de su tratamiento épico, que comporta un relato y desplaza la trasmisión del mensaje al plano simbólico. Parece por tanto innecesario glosar los resultados que arroja el análisis del *plano tipológico*, donde la *crónica* es variedad casi ubicua, presente en 19 textos, en 7 sin combinación adicional o de modo predominante, en otros 7 en igualdad con el tipo de la *elegía* –6– y, excepcionalmente, el de la *inectiva* en 1 caso, y en 5 en calidad de alternativa al *cuento* ante la duda de si se trata de hechos reales, que es lo más habitual en Vargas, siendo pues probable que haya sólo un corrido-cuento en su *corpus*, e indudable que todas sus muestras presentan en diverso grado el componente narrativo o diegético, ya que, el texto faltante en este cómputo hasta completar los 20 es un *autorretrato* que, a diferencia de la mayoría de piezas que se atribuyen a este tipo novedoso de la época actual, se desarrolla en buena parte a través de una anécdota puramente narrativa y no de alusiones puntuales y dispersas.

En este mismo plano tipológico de la descripción se considera el IT, que arroja un promedio de **5 puntos**, cifra que, cotejada con la de otros autores, se revela cuantiosa a pesar de la aparente distancia de la tradición. En cualquier caso, recuérdese que tal distancia –o proximidad– no la expresa únicamente el IT; el rasgo decisivo de la narratividad, p. e., representa a lo sumo un punto del índice, y comparte incluso tal aportación con los versos miméticos en el campo de los modos de representación; para valorar cabalmente este aspecto, es por tanto necesario observar también la distribución de las subclases genéricas, que remiten a modelos tasados con arreglo al canon. Como se ha podido comprobar, la tradicionalidad se impone en ambas vertientes –narratividad y tipo cronístico– en el caso de Vargas.

En el plano semántico-estructural, el paradigma genérico se asienta en tres factores capitales, a saber, la presencia de bloques inicial y final, la utilización de fórmulas metanarrativas y, de nuevo, el grado de narratividad que exhibe la trama, cifrado en la presencia de secuencias completas y otros recursos. A este último respecto, tal vez sería más preciso hablar de *calidad* en lugar de *grado*, ya que no se trata de cuantificar lo narrativo –lo cual se hace en el ámbito discursivo– sino de calificarlo, atendiendo al papel que desempeña en la estructura semántica. De los textos analizados, 10 contienen una *secuencia* más o menos completa, lo que supone un 50%, y también, siendo todas las muestras narrativas de un modo u otro, que en la mitad de ellas la trama se construye a base de alusiones puntuales. Esta atrofia narrativa es una de las características más destacadas de la evolución del género, común a todos los compositores, que permite matizar el reiterado carácter épico de las piezas modernas, en la medida en que no hay épica sin hazaña relatada. De otro lado, debe matizarse igualmente el porcentaje indicado, ya que ciertos textos, p. e., “El corrido de los Monge”, consisten en una sarta de microrrelatos carentes de desarrollo secuencial pero con una trama unitaria regida por la concatenación causal. Aun así, es innegable que la narración consta de simples menciones de hechos al servicio de la valoración en buen número de corridos, y que, por esta naturaleza instrumental, resulta fagocitada en términos de extensión por los pasajes expositivos y bloques estructurales en ocasiones hipertrofiados, si bien debe insistirse en que Vargas se distingue por primar lo narrativo tradicional.



El empleo de bloques de *presentación* y *coda* que enmarcan la trama es una de las principales muestras de apego a la convención genérica, siendo el recurso particular al que se otorga mayor puntuación para el cálculo del IT. El padrinazgo atribuido a Vargas en la preservación de las formas clásicas se debe en considerable medida al abundante uso que hace de tal recurso: de los 20 corridos examinados, 9 cuentan con sección introductoria, y hasta 14 con la conclusiva correspondiente. Sin embargo, la factura de estos bloques, sobre todo en el caso de la *presentación*, revela el empuje de la evolución formal del género, incluso en las piezas del *maestro* y otros autores tradicionalistas; así, de los 9 textos en los que se identifica un segmento inicial, 3 han de estimarse sui géneris; aunque en los comentarios particulares se analiza con detalle cada desviación del canon, importa sintetizar aquí sumariamente los distintos tipos existentes. El más significativo, por su ocurrencia en no pocos corridos de diferentes autores, consiste en la combinación de alguna fórmula propia de la presentación con el inicio *in media res*, como se aprecia p. e. en “Lamberto Quintero”, donde a la *ubicación temporal* y la *memorabilidad (trágico recuerdo)* les sigue de inmediato el comienzo de la pura narración: “Un día veintiocho de enero,/cómo me hiere esa fecha,/a don Lamberto Quintero/lo seguía una camioneta”. Una segunda clase de anomalía radica en el uso subjetivo de fórmulas introductorias, que aportan apariencia de presentación pero están desprovistas de su función preceptiva. En fin, una práctica común en Vargas es la introducción de versos líricos, debida tal vez al modelo formulario del apóstrofe al animal mensajero, de la que se vale en distintos tramos del poema, siendo llamativo su empleo en la presentación, como en “Chico Fuentes” (“El tiempo vence murallas,/el agua arrastra retenes,/el viento dobla los pinos,/pasajes de Chico Fuentes”), donde se observa una fusión de la fórmula de *nominación/caracterización* del héroe, o de *ubicación espacial*, con el motivo *lugares del personaje*, en inspirada clave bucólica que, por lo demás, cumple eficazmente la función de designar el territorio del héroe. La presencia de la *coda* es más amplia –14 textos, y también más ortodoxa, dado que las 2 realizaciones sui géneris representan menor porcentaje sobre el total. La heterodoxia se manifiesta asimismo de diversos modos, apuntados en los comentarios; baste aquí destacar la variedad gemela de la señalada en primer lugar, es decir, la amalgama de elementos inherentes al bloque con pasajes

narrativos; otro aspecto reseñable es la mayor extensión de las secciones conclusivas, que abarcan a menudo más de una estrofa y llegan en ocasiones a las 3. El tercer signo tradicional en este plano es el manejo de las fórmulas, la mayoría integrada en los bloques. Su empleo no es todo lo asiduo que cabría esperar, lo cual se explica acaso por la ausencia de presentación y/o coda en algunos textos, y por su carácter a veces irregular cuando sí se dan; de hecho, 6 corridos del *corpus* no las incluyen, hecho determinante para la moderación del IT. Con todo, la sabiduría clásica de Vargas se constata en el uso de 12 de las 15 fórmulas metanarrativas catalogadas, estando ausentes la *llamada de atención*, juglaresca y vulgar, la *conclusiva*, en cambio hartamente tradicional, y la de *autoría*, siempre excepcional. La de mayor ocurrencia es la de *nominación/caracterización* del protagonista (9 textos), coherente con la veta heroica, a la que sigue la de *datación/ubicación* (7) –con predominio de la segunda– ; en 5 ocasiones se vale de la de *memorabilidad*; en 4 de las de *incoación recitativa*, *veracidad*, *resumen argumental*, *despedida* e *incertidumbre*; en 3 de la de *anticipación del desenlace* y en 2 de la *moraleja*; cerrando la lista con 1 aparición se hallan el *apóstrofe* y la *referencia genérica*, mencionándose la palabra “corrido” en expresiones originales (“el viento lleva el corrido”, “así lo reza el corrido”). Al igual que en el caso de los bloques, destaca la personal interpretación que hace Vargas de este recurso convencional, debido tanto al influjo de la modernidad como a su singular planteamiento estético; de entre los ejemplos que se indicarán en los comentarios respectivos, cabe anticipar aquí a título ilustrativo la variada formulación de la *incertidumbre*, que incluye una inhibición irónica, casi pícaro (“yo no sé pa’ dónde irían,/en verdad yo no sé nada”), un enfoque misterioso (“De allá de la Sierra Madre,/allá donde ruge el diablo,/muchos dicen que es el aire/pero no se ha comprobado”), o una fría mirada periodística (“la verdad nunca se supo:/nadie los fue a reclamar”).

El estilo literario de Vargas es el cimiento de su prestigio como referente tradicional del género en nuestro tiempo, y así lo corrobora el examen de los recursos discursivos que contribuyen a la determinación del IT, el cual se nutre prioritariamente de ellos. Todos los textos analizados presentan sin excepción el *verso octosílabo*. La paradigmática *rima asonante* en los *versos pares* se da también en todos los poemas, mas sólo en 6 de manera exclusiva: en 13 se

observa alguna estrofa de rima consonante, y en 1 predomina la consonancia; además, es preciso reconocer la tendencia del autor a la rima perfecta, de la cual sólo la imperfección o la falta de sistematicidad lo alejan, y concluir por tanto que este aspecto prosódico es apenas representativo de clasicismo, por más que la obligada asignación excluyente a una u otra categoría proporcione un resultado engañoso. La *clase estrófica* sugiere en cambio una conclusión inversa, ya que, si estadísticamente se impone la sextilla, 3 corridos del *corpus* se componen por completo de cuartetas y en otros 4 se combinan con la sextilla, en 2 predominando y en otras dos en minoría; dado el imperio absoluto de la sextilla hoy, la persistencia de Vargas en el rescate de la estrofa antigua lo convierte en un corridero harto tradicionalista en este terreno. La *extensión*, por su parte, se aproxima a la acostumbrada de la época actual, impuesta por la difusión discográfica, que se cifra en 6 ó 7 sextillas, es decir, entre 36 y 42 versos; el promedio del autor es de 41 versos, equivalente a casi 7 sextillas, o a algo más de 10 cuartetas, evidentemente.

En el terreno *sintáctico*, Vargas exhibe una estricta observancia de la preceptiva al ajustar mayoritariamente la frase de sentido completo al doble octosílabo en 23 corridos –en la única excepción existe igualdad cuantitativa con el encabalgamiento– y dar prioridad a la yuxtaposición y la coordinación frente a la subordinación en el 100% de las muestras; en consecuencia, se observan abundantes repeticiones y paralelismos que apuntalan un discurso de ritmo folclórico. El estilo tradicional se refleja asimismo en la rotunda primacía de la 3ª *persona*, voz adoptada en 18 textos, y, cómo no, en el apartado de los *modos de representación*, donde prima el *narrativo* con un 59,5% de media, acompañado de un 15% de *discurso directo* frente al 25,5% de *intervenciones del narrador*, escasa relevancia para lo común en el estadio contemporáneo del género, donde suele imponerse la subjetividad.

Como sucede en el plano estructural, la profusión de recursos estilísticos paradigmáticos contrasta con cierta escasez de fórmulas narrativas, ausentes de 6 de los 20 textos y cuya cifra total asciende a 35, un promedio de 1,75 por corrido, si bien la distribución es heterogénea, dándose hasta 6 en una misma pieza mientras que varias incluyen sólo 1. La sensibilidad tradicional de Vargas lo lleva a desplegar algunas clásicas, como la modal introductoria del discurso directo (“les dijo Silvano Guerra/con una voz muy opaca”), la temporal de

origen romancístico (“como a las dos de la tarde”) o la adjetiva típica del valiente (“eran tres gallos jugados”), entre otras; sin embargo, el hecho de que se encuentren *clichés* en todos los textos sin excepción, sumando un total de 49, revela que, en la expresión formularia y el léxico, pesa tanto la tradición cultural estereotipada, o más, que la específica del género. Más allá de estas unidades, los ámbitos semánticos donde la expresión popular del autor resulta más lograda son el de la caracterización del héroe bravío y desafiante, ilustrado en el apartado temático con citas de bravatas puestas en boca de los valientes Avilés y Munares, a las que cabe añadir la de los versos finales de “La fuga de *El Rojo*” (“le dices al Comandante/que en Durango me ha de hallar”), de condición ya formularia hoy día; en el de la variada y florida formulación de la amenaza de venganza, como se aprecia p. e. en “El Rayo de Sinaloa” (“Medina carga una lista,/la perra vuelve a ladrar,/por la muerte de los López/ alguien tendrá que pagar”); o el del mundo serrano, cuya esencia capta aludiendo a parajes naturales, a los hombres de campo, a los sembradíos y las bestias, en especial al caballo, homenajeado, p. e., en la siguiente estrofa de “Ramiro Sierra”: “El caballo era un criollito/pero muy bien arrendado/[...]Ramiro estaba orgulloso/de su retinto dosalbo”. La búsqueda de sintonía con los contenidos simbólicos del público se traduce por lo demás en un registro coloquial y un sociolecto rural que confiere aire de genuina sencillez a sus textos, patente en incontables ejemplos, como “no es que me gusten las broncas,/pero aprecio la emoción” o “iban a aprehender a Chico,/se quedaron con las ganas”.

De otra parte, si el autor domina por igual el lenguaje específico del género y el propio de su marco sociocultural, aporta asimismo un toque poético propio, evidente en las múltiples metáforas referidas a la naturaleza que introducen una carga de lirismo bucólico poco común en el corrido salvo en determinadas fórmulas, como la introductoria del estilo directo o la de apóstrofe. Sin duda, dichas metáforas son en ocasiones trilladas, ya sea a escala popular masiva (“oigo graznidos de buitres”) o más circunscrita a su entorno (p. e., la citada “ladrar la perra”, que connota sed de venganza); sin embargo, la tenacidad lírica de Vargas propicia también expresivos hallazgos, como “ese león ya crió melena” o el aparente refrán “la envidia no es buen pesebre para engordar camarones”, entre los muchos ejemplos que podrán apreciarse en la lectura de los poemas. Un caso singular es la variada formulación de metáforas sonoras

de la balacera, como “rugió un M-16”, “cantaba un M-60,/cacareaba un R-15/y distintas metralletas”, “allí escuché la balada/que canta el cuerno de chivo”, y un largo etcétera.

En breve, Paulino Vargas es el compositor más veterano del panorama actual del género, donde ostenta merecidamente el título de precursor debido tanto a la mayor antigüedad de sus piezas como al papel de intermediario que desempeña entre el clasicismo y la contemporaneidad. La impronta clásica se aprecia en todo plano analítico, desde los recursos discursivos y estructurales hasta los valores enarbolados, desde el uso de fórmulas y motivos canónicos hasta la doble intención propagandística y noticiara que rige en la crónica o la elegía de tintes épicos y trágicos, a todo lo cual se añade el reconocimiento de la tradición genérica, visible en la elección de ciertos títulos y muchos otros guiños. La modernidad asoma a su vez en la dilución estructural y formularia, la mayor subjetividad con la consiguiente propensión expositiva, la actualización temática y el uso de un lenguaje que supera el corsé folclórico para sintonizar con un público masivo a base de clichés y expresiones coloquiales. Tal sintonía es justamente la que permite al autor mediar entre ambos modelos, es decir, insertar formas y contenidos tradicionales en un patrón no sólo adaptado a su tiempo sino representativo del mismo, pues la síntesis hace de sus textos clásicos populares contemporáneos. El ejemplo más constante y señalado de esta capacidad es la conversión del moderno narcotraficante en héroe eterno del corrido, portador de los mismos valores y protagonista de hazañas parejas. En fin, a la dialéctica de lo tradicional y lo vulgar se superpone la personalidad de Vargas, quien explora asuntos desacostumbrados, expone criterios propios en un contexto semiótico poco favorable para la independencia ideológica, y reivindica su singularidad poética proponiendo soluciones estilísticas y semánticas originales en el marco de un género atávico donde la maestría suele juzgarse por la adecuación imitativa a la norma estética heredada.

## Corridos analizados de Paulino Vargas

1. Ayer bajé de la sierra
2. Cándido Rodríguez
3. Carga ladeada
4. Clave 7
5. Contrabando de Juárez
6. Dos testigos
7. El corrido de *Chico* Fuentes
8. El corrido de los Monge
9. El cuerno de chivo
10. El Dorado
11. El Espinazo del Diablo
12. El *Rayo de Sinaloa*
13. La banda del carro rojo
14. La fuga de *El Rojo*
15. Lamberto Quintero
16. Los traficantes
17. Los tres gallos
18. R-1 [uno]
19. Ramiro Sierra
20. Ya mataron a Manuel

## AYER BAJÉ DE LA SIERRA

[Lupillo Rivera, *El moreño*, 4; VV.II., *Puro corrido fregón*, Vol. 6, B4.]

Ayer bajé de la sierra, / ya me estaban esperando;  
eran cien hombres de verde, / tenían el paso bloqueado,  
pero se llevaron plancha: / yo venía por otro lado.

Al barrio de Tierra Blanca, / muy cerquita del infierno,  
vengo a ver a mi chorreada, / escondida del Gobierno;  
son tres pendientes que tengo / y hay noches que ya no duermo.

No se asusten, zopilotes, / que todavía no me muero,  
es que me puse perfume, / ustedes piensan que apesto;  
si de veras me traen ganas, / nomás arriesguen su resto.

Me gusta pescar charales / para echarlos de carnada;  
en la ciudad de Nogales / me tiraron por la espalda;  
si de verdad me traen ganas, / los espero en Ensenada.

No es que me gusten las broncas, / pero aprecio la emoción,  
que me toquen con la banda / esa pieza de “El barzón”;  
luego me voy *pa* Las Quintas, / me lo pide el corazón.

Bonitas las olas altas, / y de eso no hay que dudar;  
si quieren ganar dinero, / acérquense a Mazatlán;  
cuando bajen de la sierra, / no la vayan a olvidar.

---

**1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** Ason. **1.1.3.** 6 Sext.

**1.2.1.** U2V: 16/18. **1.2.2.** 24 Cnx: 18 (15 yux./3 coor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: chorreada, zopilote, charal. **1.3.1.1.** “El Barzón” es una décima con temática de protesta campesina compuesta por Miguel Muñoz.

**1.3.2.** 6 Frml. (vv. 8,23-4,27,32,33,36). **1.3.2.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 31).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 25 (70%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 11 (30%).

**2.1.** X: héroe-narrador; Y: rivales (militares); Allx: querida (chorreada) del héroe.

**2.2. A.** Ø **B.** Y→X,MTV16(1-4) > X,MTV21(5-6) > X→Allx,MTV3c(7-10) | X,MTV10(11-12) || X→Y,MTV34(13-18) || X,MTV23(19-20) | Y→X,MTV12+15(21-2) | X→Y,MTV34(23-4) || X,MTV1(25-6)+25b(27-8)+8b(29-30); **C.** MTV8b+39a(31-6).

**3.1.** TP4 +/- 2 (autorretrato +/- cuento). **3.2.** IT: 5,5.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje). **4.2.** TMsbl (valentía).

**5.** F: espectacular + propagandística.

**6.** Héroe, narco: Astucia y eficacia (por burla de ejército perseguidor), *enamorado*, valentía (exposición al peligro, desafío), gusto por música popular y amante de sus lugares, las ciudades de Culiacán y Mazatlán, Sinaloa, y Ensenada, Baja California. Rival, militares: ineptia y cobardía traicionera. Allx: También fugitiva del Gobierno.

---

Corrido de la variedad del **autorretrato**, acaso la más representativa del tiempo contemporáneo, y por tanto muestra idónea para inaugurar el análisis particularizado de los textos, si bien debe recordarse que Vargas no se prodiga en este subtipo genérico; de hecho, la muestra es la única de esta clase no ya de su *corpus* analizado,

sino de todos sus corridos presentes en la discografía, y de cuantos conozco del autor, lo que sugiere una incursión en esta popular variedad a modo de ejercicio de estilo. El personaje-narrador, aunque el autor recurra a la insinuación, es sin duda *narco*, pues sólo un traficante puede ser objeto de un retén militar, nada menos que de cien hombres, a su bajada de la sierra; a ello se suman las referencias al territorio del héroe, que son ciudades de Sinaloa, el estado estelar del narcotráfico, y Ensenada, balneario del Pacífico próximo a Tijuana y la frontera, con gran movimiento de dinero ilícito y pesos pesados del *negocio*. Las ciudades sinaloenses se mencionan de distinto modo; a Mazatlán se dedica explícitamente la coda, mientras que Culiacán es aludida a través de dos barrios, Tierra Blanca, el más cantado del narcocorrido, y Las Quintas. El texto es ejemplar de la mezcla de rasgos tradicionales y vulgares; la modernidad se aprecia en el uso de la *sextilla*, la tendencia a la rima *perfecta*<sup>20</sup> o la perspectiva en *1ª persona*, siendo destacable el verso de contenido subjetivo “y hay noches que ya no duermo”; del mismo modo han de interpretarse la ausencia de presentación y la elección del subgénero, el tema, y un título narrativo coincidente con el primer verso. De otro lado, Vargas exhibe su conocimiento y manejo del estilo clásico, patente en el predominio de *yuxtaposiciones*, repeticiones y paralelismos (“si de veras-verdad me traen ganas”), la unidad de sentido completo plegada al *doblo octosílabo* y la narratividad, que se impone a la usual descripción consuetudinaria de los atributos del héroe en los autorretratos. Entre estos recursos destaca la profusión de *fórmulas narrativas*, que suman a un lenguaje ya de por sí épico popular la impronta particular del corrido. La expresión de desafío del valiente es tan antigua como el género, antaño formulada mediante intervención del personaje (“Don Benito contestó/con sin igual arrogancia:/‘Aunque fueran cien rurales,/yo los espero con ansia’”)<sup>21</sup>, y en ocasiones con referencia al lugar del reto (“Decía Carlos Coronado:/‘Ya está llegando la hora/de pelear con el Gobierno/en el Cerro de la Mora’”)<sup>22</sup>, si bien esta opción es más común en la etapa actual, como se aprecia en la segunda formulación retadora de Vargas (“si de verdad me traen ganas,/los espero en Ensenada”) y se encontrará en diversos textos del *corpus* general. Otra fórmula habitual es “que me toquen con la banda”, seguida de alguna pieza musical apreciada por el personaje, que puede ser un corrido u otro género, como sucede en este caso, donde se trata curiosamente de una décima; la temática social de la composición, lamento campesino ante la explotación, hace que al motivo del gusto por la música se una el contenido connotado de la rebeldía o demanda de justicia social; la parte más fija es susceptible también de variación, pues en lugar de “la banda” puede mencionarse el nombre de un conjunto o un solista concretos; aquí, la mención a la banda implica un homenaje a Sinaloa y el noroeste mexicano, donde existe una clase particular de grupo y estilo musicales, con mayor presencia de instrumentos de viento. En la *coda* se acumulan tres fórmulas narrativas más; “y de eso no hay que dudar”, empleada para referirse a un personaje ensalzado o reforzar una opinión del narrador, por lo común al final del texto, que no debe empero tomarse por la metanarrativa de *veracidad*, al formar parte del discurso simbólico superlativo de la narración, no siendo por tanto referencia de tipo metanarrativo el contenido; “si quieren ganar dinero”, presente tanto en el corrido como en la canción, y especialmente en los himnos a ciudades y regiones, que admite variantes como “si se quieren divertir”; y “no la vayan a olvidar”, original permutación de la acostumbrada “no se les vaya a olvidar”, interpelación bravía al público usada en las moralejas o conclusiones de la coda que Vargas emplea aquí para promocionar la ciudad; “bonitas las olas altas” es también sintagma lexicalizado que el corrido ha

<sup>20</sup> Como se indicó en la discusión del método analítico, la imperfección en la rima supone su adscripción a la variedad asonante o imperfecta, como es el caso aquí, lo cual no impide apreciar cuándo el autor opta por la asonancia y cuándo busca la consonancia, como también es el caso aquí.

<sup>21</sup> “Benito Canales”, en Mendoza (1954), p. 184.

<sup>22</sup> “Carlos Coronado”, *ibid.*, p. 193.



recibido de géneros líricos avecindados, siendo común la variedad “es bonito el contrabando”, presente ya en el clásico “El contrabando de El Paso”, en las reflexiones sobre el oficio planteadas por los protagonistas; en este texto, el autor le confiere el valor laudatorio tradicional, razón por la cual se ha considerado dicho sintagma un **cliché** antes que una lexicalización propia del lenguaje del género; por el contrario, la expresión adverbial “muy cerquita del infierno” se ha incluido en el elenco formulario, dada su presencia en varios textos del *corpus* y alguno de mayor antigüedad, como el jocoso “Llegó borracho el borracho”: “Y borracho y cantinero/seguían pidiendo y pidiendo,/ mariachis y cancioneros/los estaban divirtiendo,/pero se sentía el ambiente/ muy cerquita del infierno”.<sup>23</sup> La coda se compone de una cantidad tal de elementos formularios que prácticamente toda ella es pura fórmula, lo cual obedece al carácter facticio del texto; de hecho, no existe correspondencia entre el contenido y la función, pues las fórmulas se aplican a contextos distintos del estipulado, en este caso, al homenaje a una ciudad no mencionada anteriormente y que, si bien se identifica con el territorio del héroe, recibe un florido apuntalamiento laudatorio desvinculado del desarrollo narrativo. Este contraste viene a reforzar, en definitiva, la impresión general de amalgama de una temática y disposición estructural novedosas con un estilo y lenguaje clásicos, característica del estadio actual del género que se hace más notable cuanto mayor es la sintonía del autor con la tradición, como sucede con el maestro Vargas.

---

<sup>23</sup> Atribuido en Internet a José Alfredo Jiménez, se trata probablemente de una pieza de mediados del siglo pasado elaborada como parodia del género. Precisamente, la versión citada es del gran intérprete paródico *El Piporro* (*Lo mejor de El Piporro*, Musart, 1987, 15).

## CÁNDIDO RODRÍGUEZ

[Juan Rivera: “*Los cuates colgando*”, B1; 17 *Rafagazos norteños*, A1.

Chalino “El Indio” y Lupillo, “*Cuerno de chivo*, A2.

Jesús B. Moreno: *Grandes corridos a la manera de...*, A5 –atribuido a DAR.]

Voy a cantar un corrido / de un amigo [*al estilo*] de mi tierra:  
mataron en Copalquín / a un valiente de la sierra.  
[de un amigo muy querido / que ha bajado de la sierra.]  
[murió Cándido Rodríguez / de aquel lado de la sierra.]

Un lunes por la mañana / le dijo así a sus *creaturas*:  
“Me voy para [Ya me voy a-Ya me voy pa] Copalquín /  
a arreglar unas facturas [“faturas”].”

Cuando llegó a Copalquín [*Rodríguez llegó*], / Adrián estaba tomando;  
la música de Otatillos / la que él estaba tocando.  
[y la banda de Soyupa / la que le andaba tocando.]

Cuando Rodríguez llegó [lo vieron venir-lo vieron venir], / lo invitaron a tomar:  
“Aquí tú tienes dinero, / el que tú quieras gastar”.

Rodríguez les contestó, / arriscándose el sombrero:  
“Pa’ pasearme en Copalquín / no necesito dinero”.

Adrián le dice a Adelaido: / “Hombre, vete *apreviniendo*:  
hay que matar a Rodríguez, / traigo órdenes del Gobierno”.

*Y como decía Zapata, prefiero morir parado que vivir de rodillas... ¡Y arriba  
toda la raza brava de la República mexicana, oiga!*

Adelaido le contesta: / “No te vayas a dormir;  
si se da cuenta Rodríguez, / nos vamos a divertir”.

Mandó tocar el corrido [la canción – *un corrido*,] / “Catarino y los rurales”;  
cuando iban a media pieza, / comenzaron a tirarle.

[Cuando Rodríguez cayó, / cayó sobre una trinchera;  
le quitaron su pistola, / su parque y su carrillera.

Gritaba El Güero Rubén, / gritaba con mucho esmero:  
“¡Ya murió el toro puntal, / vengan a quitarle el cuero!”]

Por el filo de la sierra / los pinos se oyen llorar  
al [de-de] ver a Rodríguez muerto /  
que lo iban a sepultar [llevan a enterrar-llevan a enterrar].

[Versiones 3ª y 4ª: “Adiós, caballo alazán, / adiós, caballo retinto;  
adiós pueblo [*rancho*] de El Tecuán, / también el de San Jacinto”.]

---

El aparte pertenece sólo a las versiones de Juan Rivera [1ª y 2ª], ambas idénticas.

[letra normal –Arial]: Variantes de la 3ª versión (*Chalino* y *Lupillo*); en ésta no aparecen las estrofas 3ª, 6ª ni 7ª de las versiones 1ª y 2ª, y se añade una última.

[cursiva]: variantes de la 4ª versión, en la que se omite la 7ª estrofa y se añaden tres más, la última casi coincidente con la de la 3ª versión.

Dado que las versiones presentan longitudes dispares (1ª y 2ª, 9 estrofas; 3ª, 7; 4ª, 11), se toma la extensión media de 9 estrofas de las dos primeras, lo cual supone que los datos porcentuales proporcionados en algunos puntos del plano del discurso se calculan asumiendo que el texto consta de 36 versos.

- 
- 1.1.1. Octosílabo. 1.1.2. Consonante (3 estrofas Ason.). 1.1.3. 9 Cuartetos.  
 1.2.1. U2V: 15/18. 1.2.2. 16 Cnx: 11 (11 yux. / 0 coord.) / 5 sub.  
 1.3.1. GLS: *arriscándose*, *apreviniendo*, [carrillera, puntal]. 1.3.1.1. “Otatillos” es topónimo; para la ubicación geográfica, véase el comentario.  
 1.3.2. 3 Frml. (vv. 5,10,18). 1.3.2. 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 34).  
 1.4. 3ª persona. 1.5. Nrtv.: 20 (55,5%); Mim.: 12 (33,3%); Int.-Nar.: 4 (11,2%).  
 2.1. X: Rodríguez; Y<sub>1</sub>: Adrián; Y<sub>2</sub>: Adelaido.  
 2.2. A. FRM1(1)+5(2)+7(3-4)+6b(3) B. Sec. a<sub>1</sub>) Y<sub>1</sub>,MTV25a+b(9-12) > Y<sub>1+2</sub>→X, 3a(13-6) > X,MTV2(17-20) > a<sub>2</sub>) Y<sub>1+2</sub>→X,MTV15(21-8) > b) X,MTV25b(29-30) > Y<sub>1+2</sub>→X,MTV12(31-2) > c) / C. X,MTV13(33-6): MTV37(33-4).  
 3.1. TP1 (crónica). 3.2. IT: 7,25.  
 4.1. TM5 (personaje). 4.2. TMs<sub>b</sub>2 +/- 1 (vileza-traición +/- valentía).  
 5. F: Espectacular +/- Noticiara + Propagandística  
 6. Héroe, forajido, posiblemente narco: padre de familia, valentía, rectitud, indefensión ante traición rivales, gusto por los corridos. Rivales, sicarios al servicio del Gobierno: traición, cobardía, gusto por la música y la bebida.
- 

Corrido de estilo tradicional, lo que se refleja en el **IT**, uno de los más altos del autor; salvo la rima **consonante**, todos los rasgos discursivos son deudores del clasicismo en el género, entre los que destaca la distribución en **cuartetos**, el elevado porcentaje de **intervención** de los **personajes** y algunas de las principales **fórmulas**, como la temporal “un lunes por la mañana” o la modal “*arriscándose* el sombrero” que acompaña al verbo *dicendi* introductorio del estilo directo. Asimismo, la disposición del contenido comprende **presentación**, que incluye cuatro **fórmulas metanarrativas** y un claro homenaje al famoso corrido “Valentín de la sierra”; una larga **secuencia** narrativa única; y una **coda** más escueta pero también de sabor tradicional, al igual que el título, portador del nombre propio del protagonista. El tipo es sin duda el del **corrido-crónica**, y no el de la elegía, pues en éstas los hechos tan sólo se aluden y están al servicio del ensalzamiento del héroe, mientras que aquí se trata de una pieza narrativa pura donde el protagonista, bien que elogiado mediante la atribución de algunos rasgos típicos del héroe corridero, no goza de pasajes laudatorios al margen del relato factual. El tema resulta difícil de determinar; aunque la condición delictiva del héroe, asesinado por orden gubernamental, es indudable, la simple mención a la sierra no permite atribuirle la ocupación de narco; así, se ha asignado el texto al tema del **personaje** de actividad indefinida, pudiendo considerarse un *corrido de valientes*, con sus motivos habituales de traición y cobardía del rival y la consiguiente muerte del héroe-víctima. La función primordial es la **espectacular**, por la intensidad de la acción impactante, quedando subordinadas a ella la **noticiara** propia de la crónica y la **propagandística** inherente a los corridos épicos de valientes. Propio de éstos es asimismo el ambiente rural, a cuya recreación contribuyen las referencias a la música –sobre todo al corrido “Catarino y los rurales”, muy versionado en la discografía recogida– y a la bebida, lo cual permite inferir que la tragedia sucede en una cantina, aunque no se explicita. La ubicación geográfica es también serrana; Copalquén es un pueblo montañoso del estado de Durango, del que, recuérdese, es oriundo Vargas, como también Otatillos, de donde procede la música –¿el estilo, el conjunto musical?–, lo que explica que la variante “la banda de Soyupa” remita a otra localidad duranguense; a este respecto, cabe apuntar que la estrofa final añadida en las

versiones 3ª y 4ª alude a pueblos –o ranchos– de Sinaloa, situados empero en la misma sierra, en su vertiente oeste; de hecho, como es frecuente en México, se da una coincidencia de topónimos, pues Otatillos es también un rancho sinaloense cercano a Durango, lo que explica tal vez que los intérpretes de estas versiones, procedentes de Sinaloa, hayan optado por incluir lugares de su tierra; de cualquier modo, lo esencial es la localización rural y nortea, marco acostumbrado de las tragedias del corrido en todas sus épocas, incluida la actual en gran medida. Por último, resulta interesante cotejar las versiones, pues las variantes no constituyen meras permutas léxicas o estilísticas, sino alternativas sustanciosas que denotan una recepción activa del texto original. La 3ª versión es la más breve, al suprimir la 3ª estrofa, en efecto redundante sumada a la 4ª, y las dos en que los rivales verbalizan su intención de traicionar y matar al héroe; la supresión se compensa con la estrofa final añadida, que incluye la fórmula de **despedida**, de aire facticio por lo acumulativa; en la presentación, de otra parte, se trueca el resumen argumental por un homenaje formulario, que hace más vaga la figura del protagonista. La 4ª versión es la más extensa, pues omite sólo la segunda estrofa de conspiración de los rivales al tiempo que introduce dos pasajes narrativos que ilustran el desenlace, elidido en las demás versiones, además de la **despedida** final múltiple; el estilo de las estrofas intercaladas es harto tradicional, de neta **yuxtaposición** narrativa y con recurso al estilo directo introducido mediante otra fórmula clásica, así como el léxico (carrillera, puntal, cuero). En suma, la abundancia de versiones y la calidad de las variantes revelan el valor tradicional del texto y, por extensión, la excelencia de su autor.

## CARGA LADEADA

[Los Broncos de Reynosa: 14 corridos (*Éxitos de Paulino Vargas*), 8; México y su música, CD2-14; La música maravillosa de México, CD1-4. VV.II.: Corridos XXXLarge, 7 –Los Tigrillos. VV.II.: Puros corridos malandrines, Vol. 1, B6 –Los Zorros de Sinaloa.]

Venía rengueando la yegua, / traía la carga ladeada,  
iba sorteando [iban costear] los pinos / en la sierra de Chihuahua.  
Yo no sé pa' dónde iría [iban]; / en verdad, yo no sé nada.

Ya debían [tenían] varios delitos / y los tenían *insortados*,  
les achacaban el robo / de un hospital en Durango,  
amén [*también*] de varios secuestros / y el asalto de tres bancos.

Se oyeron unas [varias] descargas, / no pude llevar la cuenta:  
en la rivera del Conchos / cantaba un M-60,  
cacareaba [gorgoreaba] un R-15 / y distintas metralletas.

Había llovido en la sierra, / se esperaba una creciente;  
allí [ahí-ahí] murió Juan *El Grande*, / pero defendió [*desprendió*] a su gente:  
hizo pasar a la yegua / y también mató al Teniente.

*El Rojo* [Rengo] no estaba manco, / en el río se echó un clavado;  
lo llevaban esposado / un sargento y dos soldados;  
dijo que iba a beber agua / y se les volvió pescado.

Los que llevaban la yegua / tenían valor y talento,  
se escondieron en Camargo / junto con su cargamento,  
y los guachos en [por] la sierra / buscaban a Juan Sarmiento.

Quisiera aclarar el rollo, / pero me está prohibido,  
porque hay muchos allá arriba / que se sienten ofendidos;  
primero incuban el huevo / y luego esconden el nido.

---

Versiones 1ª, 2ª y 3ª, idénticas entre sí.

[letra normal -Arial]: variantes de la 4ª versión, en la que se omite la 6ª estrofa. La variante de *El Rengo* por *El Rojo* es de esta 4ª versión; el apodo no aparece en cursiva para no inducir a confusión con las variantes de la 5ª versión.

[cursiva]: variantes de la 5ª versión, en la que se omite la 3ª estrofa.

---

1.1.1. Octosil. 1.1.2. Ason. (1 estrofa Conson). 1.1.3. 7 Sext.

1.2.1. U2V: 15/21. 1.2.2. 26 Cnx: 25 (16 yux. / 9 coor.) / 1 sub.

1.3.1. GLS: *insortados*, M-60, (A)R-15, clavado, guachos. 1.3.1.1. Ø.

1.3.2. 0 Frml. 1.3.3. 1 Rfrn. (41-2) / 1 Clch. (16-8).

1.4. 3ª persona. 1.5. Nrtv.: 34 (81%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 8 (19%).

2.1. X<sub>c</sub>: banda; X<sub>1</sub>: Juan *El Grande*; X<sub>2</sub>: *El Rojo*; X<sub>3</sub>: Juan Sarmiento; Y<sub>c</sub>: ejército (incluido el plural “un sargento y dos soldados”); Y<sub>1</sub>: Teniente.

2.2. A. Ø. B. Sec. a) X<sub>c</sub>,MTV14a(1-6): FRM6b(3-4)+14(5-6) II X<sub>c</sub>,MTV21(7-12) > b) X<sub>c</sub>⇒Y<sub>c</sub>,MTV11(13-8) > c<sub>1</sub>) X<sub>1</sub>,MTV1(22)+19(23)+13(21)→Y<sub>1</sub>,MTV13(24); c<sub>2</sub>) X<sub>2</sub>,MTV20(27-8) > X<sub>2</sub>,MTV21(25-6;29-30) > c<sub>3</sub>) X<sub>c</sub>,MTV1+5(31-2)+21+23(33-4) > Y<sub>c</sub>→X<sub>3</sub>,MTV21(35-6). C. MTV35b(37-40)+27(41-2) [FRM11].

3.1. TP1 (crónica). 3.2. IT: 5,25.

4.1. TM1b+e (narcotráfico+conflicto). 4.2. TMs1 (valentía).

5. F: noticiera + espectacular + propagandística +/- reprobatoria.

6. Héroes, narcos: valentía, destreza, astucia. Rivales, ejército: ineficacia. En moraleja, crítica a participación en el narco del Gobierno, y censura impuesta por éste.

---

Corrido cuyo tema es en apariencia el de **narcotráfico** propiamente dicho, pues relata el transporte de un cargamento y el choque con el ejército, en el interior del país lejos de la frontera, como revelan las referencias a la sierra chihuahuense y la ciudad de Camargo, situadas respectivamente al suroeste y sureste del Estado; sin embargo, la mención final al silencio impuesto sugiere que el asunto va más allá de un mero choque entre narcos y fuerzas del orden, que además es en este caso el ejército, que sólo se ocupa de casos mayores, sugerencia reforzada por el hecho de que dos de los personajes, Sarmiento y *El Rojo*, aparezcan en otro corrido anterior, analizado aquí, “La fuga de *El Rojo*”, y el primero incluso en un tercero ausente del *corpus* analítico de Vargas, “La rosa de la frontera”, revelando un particular interés de Vargas por un caso que no puede ser una simple balacera; de hecho, en el corrido sobre su fuga, *El Rojo* habla de un robo de dinero que habría llevado a San Salvador, “y así ayudé al movimiento”, lo que podría suponer que se trata de atracadores de bancos (y así que la carga es de dinero y no de droga), que es de hecho lo que se les imputa, según nos dice Vargas, pero insertos en una trama de financiación de la guerrilla salvadoreña, aunque también, conociendo que el tráfico de cocaína lo organizó la CIA para financiar a la Contra, podría tratarse de los traficantes de los que se valía aquella, lo que explicaría las reservas de Vargas a ser explícito, por temor a los de *arriba*, i. e., a las altas instancias del poder<sup>24</sup>; en fin, y aunque en el análisis de “La fuga de *El Rojo*” se volverá sobre esta misteriosa cuestión, se ha optado por el tema del narcotráfico, además de por las razones expuestas, porque el título remite obviamente a “Carga blanca”, primer narcocorrido de amplia difusión, compuesto hacia 1950 por Manuel Cuellar, incluido en la antología de la primera parte, y porque la alternativa sería el tema de *sucesos* (si se asume que los protagonistas son atracadores), demasiado pedestre para la trama de alta política internacional que se vislumbra. Sea como fuere, lo que no ofrece duda alguna es que estamos ante una **crónica**, no sólo por la abundancia de precisiones geográficas, nombres y apodos que aparecen además en varios corridos, sino porque Vargas rara vez inventa argumentos, y más raro sería que incluyese personajes inexistentes en distintos poemas. En el ámbito funcional destaca la presencia de todas las funciones en distinto grado, lo que no es excepcional debido al esquematismo de la clasificación funcional, según se dijo en la presentación del método, habiéndose estimado una importancia pareja de las intenciones **noticiera**, **espectacular** y **propagandística** por el carácter de crónica épica del texto, a las que se subordinaría la **reprobatoria**, que debe empero incluirse dada la importancia que confiere Vargas en la coda a la crítica a la censura del poder. En los planos semántico e ideológico destaca la denuncia de la complicidad del Gobierno con el *narco* (o con importantes delincuentes sea cual sea su actividad), fenómeno –el narcotráfico– visto con buenos ojos por el autor, pues presenta a los protagonistas como héroes y relega al ejército al papel de villano. La expresión es poco tradicional, sumando el IT 4

---

<sup>24</sup> En la popular película basada en este corrido, *Cargamento mortal* (con el subtítulo de “Carga ladeada”, 1989, dirigida por A. Bolongaro e interpretada por los hermanos Almada y Luis Aguilar, donde Vargas tiene un pequeño papel además de figurar como autor del argumento), el cargamento es en efecto de dinero, fruto de un atraco bancario, aunque su fin es la compra de armas por unos traficantes, si bien *El Rojo* es en ella un *cazatraficantes*, lo cual no encaja de ninguna manera con los textos de Vargas, y además se introduce otra trama de lucha del campesinado contra un malvado terrateniente, todo lo cual hace que no sea fiable para elucidar el verdadero fondo de esta cuestión.

puntos. La modernidad se aprecia estilísticamente en el uso de la **sextilla** o la ausencia de fórmulas y pasajes miméticos, y es muy notable en diversos aspectos, como la condición de testigo del narrador, la alusión final a la censura, por cierto de insólita moderación en nuestro autor, el inicio **in media res** y el título comercial referido a la **carga**, símbolo del contrabando. Mas el poema es también una narración de factura folclórica que contiene una larga **secuencia** única con desenlace trimembre, coronada de una breve **coda** de contenido híbrido entre la moraleja y la denuncia<sup>25</sup>. De otra parte, si el lenguaje empleado no es específico del género, el dominio de Vargas del habla popular se une a su destreza narrativa y el tono épico para hacer del corrido un clásico, que cuenta con 3 versiones –5 grabaciones– en el **corpus**, cuyas variantes son poco significativas, salvo la omisión del motivo de la **balacera** en la 5ª versión y del desenlace en la 4ª. En definitiva, estamos ante una buena muestra de combinación de contenidos y formas actuales con hechuras añejas.

---

<sup>25</sup> Por ello se ofrece en el análisis la alternativa del MTV27 (hipocresía) o la FRM11 (moraleja).

## CLAVE 7

[Los Broncos de Reynosa: *14 corridos (Éxitos de Paulino Vargas)*, 1;  
*México y su música*, CD3-11; *La música maravillosa de México*, CD2-6.  
Chuy Vega y Los Nuevos Cadetes: *Puros corridos*, 1.]

En el retén de la Loma / estaban cien federales  
preguntando por Pedrito, / también por Paulino Burgos,  
pero andaban despistados: / le preguntaron a un mudo.

“Clave siete” es la consigna / de agentes y de soldados:  
“Ese león ya crió melena, / van a tener que matarlo;  
nomás no se arriesguen mucho, / primero hay que traicionarlo”.

En la ciudad de Hermosillo / había [hubo] una concentración,  
también pusieron retenes / en [por] todita la nación;  
lo triste es que los transportes / Pedrito los regaló.

Le mandaron un agente / que le pidiera dinero,  
[le] entregó veinte [treinta] millones, / era el precio de su cuero,  
pero como era camuco, / lo llevaron prisionero.

Junto con seis [dos] compañeros, / además dos señoritas,  
los llevaron a “La i griega”, / era la última cita;  
ahí los acribillaron / junto con las señoritas.

Desde ese día inolvidable / no rola tanto dinero,  
y unos agentes traidores / ahora estrenan carro nuevo,  
y un hombre en Guadalajara / no duerme de puro miedo.

“Adiós, señor Comandante, / aquí lo llevo en mi lista,  
usted me echó por delante, / ahí lo espero en la revista:  
ya que tumbó mi panal, / ahora tore[i]e las avispas.

Mis armas no las entrego, / van a quedar en el cerro,  
no me fío de los amigos / que los deslumbra el dinero;  
ya murió el León de la Sierra: / vengan a quitarle el cuero.

Adiós, todos mis amigos / del valle de Culiacán,  
ninguna ley del Gobierno / mi nombre podrá cambiar;  
me llamo Pedro Avilés, / no se les vaya a olvidar”.

---

Versiones 1ª, 2ª y 3ª, idénticas entre sí.  
[letra normal -Arial]: variantes de la 4ª versión.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 9 Sextillas.  
**1.2.1.** U2V: 21/27. **1.2.2.** 29 Cnx: 26 (22 yux. / 4 coord.) / 3 sub.  
**1.3.1.** GLS: *camuco*, *rola*. **2.1.2.** Ø.  
**1.3.2.** 1 Frml. (v. 54). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (vv. 22,38).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (55,5%); Mim.: 22 (40,8%); Int.-Nar.: 2 (3,7%).  
**2.1.** X: Pedrito-Paulino Burgos-Pedro Avilés; Y: Federales-agentes-soldados-Comandante; Allx: Compañeros, señoritas.



- 2.2. A.** Ø. **B.** MTV16(1-2)+17(3-4)+19b(5-6)II Y→X,MTV21(7-10): Y,MTV26(9-11)+15(12) II MTV16(13-6) I X,MTV30(17-8) II **a)** Y↔X,MTV32c: Y,MTV27b(19-22)+15(23) > **b)** Y→X,MTV20(24) II Y→X+Allx,MTV12+13(25-30); **c)** Y,MTV15+26(33-6). **C.** X,FRM9(37)+MTV34(38-42) II X,MTV24(43-4)+23(45-6)+34(47-8) II X, FRM9(49-50)+5(53)+MTV34(51-4).
- 3.1.** TP1 +/- 5 (crónica +/- apología). **3.2.** IT: 5,25.
- 4.1.** TM1a+e+f (narcopersonaje + conflicto + crítica).
- 4.2.** TMs1+2+/-3 (valentía + vileza-traición +/- venganza).
- 5.** F: noticiera + propagandística +/- espectacular + reprobatoria.
- 6.** Héroe, narco: poder-grandeza, valentía, rectitud, ineficacia, rebeldía, desafío. Rival, policía (Gobierno): cobardía, vileza, traición, asesinato, corrupción.

A pesar de que en la discografía hay sólo 4 grabaciones del tema, 3 de ellas idénticas y del dúo del propio Vargas, se trata de uno de los corridos más célebres y difundidos de los últimos decenios, que inspiró un conocido largometraje en el ámbito del cine de acción comercial mexicano (*La Clave* 7, 1999)<sup>26</sup>. Está dedicado a la muerte de Pedro Avilés, uno de los primeros capos del narcotráfico contemporáneo. El texto pertenece al tipo **cronístico** de intención **noticiera**, abundando el autor en detalles que revelan su conocimiento del asunto referido, como el hecho de que Avilés empleara el alias de Paulino Burgos, el nombre clave de la operación policial o el lugar preciso del crimen<sup>27</sup>; es más, a juzgar por la siguiente declaración, conocía personalmente al protagonista: “Cuando vivía Pedro Avilés, cada ratito me detenían y me pegaban, hasta que un día me enojé y fui con el general y le dije: mire señor, yo no les debo nada, así que dígales a sus muchachos que me dejen de golpear o que me maten, porque si no, le voy a dejar un destripadero de cabrones y voy a alegar defensa propia. [...] miren señores, yo soy músico, no ando preguntando a la gente de qué vive y con quién vive; a mi me pagan y voy. Si es bolero, si es policía, si es ganadero, si es ratero o lo que sea, no me importa” [Alvarado, 2003: s. p.]. Aunque se refiere aquí al hecho de tocar para el capo, ya se apuntó que la reivindicación de neutralidad la traslada reiteradamente en nuestra entrevista, en términos de veracidad, a la índole periodística de sus textos. El paradigma noticiero presenta dos facetas; de un lado, la crónica se revela tradicional en tanto en cuanto el compositor aporta información de forma críptica, asumiendo que el oyente conoce las circunstancias de la historia<sup>28</sup>; de otro, Vargas introduce un grado de subjetividad acorde a la modernidad del género que refleja una intención crítica, de función tanto **propagandística** del héroe como **reprobatoria** de los rivales; de las nueve estrofas del texto, tres pertenecen a una larga **coda** que consta de una **despedida** enunciada *post mortem* por el héroe, donde desafía a la autoridad con advertencia de venganza. El autor emplea asimismo elementos al servicio de la función **espectacular**, como la elección del título –referido a la clave policial usada para dar luz verde a la eliminación de un delincuente–, al parecer puntal del éxito del corrido y su traslado al cine. La dualidad se pone de manifiesto también en el estilo y la estructura; si el

<sup>26</sup> Dirigida por Jorge Reynoso; existen además dos secuelas rodadas en vídeo, ambas del año 2001 y del mismo director.

<sup>27</sup> La “i griega” es denominación popular de la bifurcación de una carretera regional que sale de la ciudad de Culiacán en dirección noreste, pasada la localidad de El Tepuche. En esa misma carretera se encuentra La Loma de Rodrigueras, pueblo que menciona Vargas en el primer verso para demostrar su conocimiento de la zona, y del territorio del héroe. En este mismo sentido llama la atención que, en su afán de señalar el nombre falso que solía emplear Avilés, desatiende la preceptiva rima, privilegiando así el contenido frente a la forma.

<sup>28</sup> Ello explica tal vez los misteriosos versos “lo triste es que los transportes/Pedrito los regaló”, que podrían significar que el capo se avino a negociar su actividad con la autoridad corrupta, o bien que cedió la parte del transporte de la droga, dedicándose sólo a la producción. El hecho de que llame “Pedrito” al jefe mafioso indica también un trato cercano con el personaje, claro.

**octosílabo**, la **unidad** de **sentido** circunscrita mayoritariamente a **dos versos**, la perspectiva de la **3ª persona**, el predominio de la **narración** –articulada en una secuencia completa y tres acciones puntuales–, la recreación mimética de **diálogos** –y el monólogo final–, la coda con despedida o el recurso a fórmulas metanarrativas y motivos clásicos se ajustan al paradigma, el uso de **sextillas**, la ausencia de presentación o la **intervención** valorativa del **narrador** confieren al poema trazas modernas; buena prueba de ello en el discurso es que los **clichés** superen a las **fórmulas**, contándose entre estas últimas sólo “no se les vaya a olvidar”, bravata amenazante frecuente (presente también en “Ayer bajé de la sierra”, primer texto de Vargas analizado) que, recuérdese, no debe confundirse con la fórmula metanarrativa de memorabilidad. En cuanto al contenido, Vargas convierte a Avilés en héroe épico con su **valentía** y conducta desafiante, aunque sea a modo simbólico tras su muerte, y abandera las reglas del **negocio**, encareciendo el **silencio** en los interrogatorios (“le preguntaron a un mudo”) y la **venganza** como justa reacción a la cobarde traición de los agentes, expresada con insistente alevosía, p. e. en los versos “y un hombre en Guadalajara/no duerme de puro miedo” o “aquí lo llevo en mi lista”; este último, por cierto, debiera acaso considerarse fórmula, por cuanto aparece en uno de los primeros corridos conocidos, “Mariano Reséndez” (incluido en la antología de la primera parte), en expresión similar (“a todos los traigo en lista”)<sup>29</sup>. Estamos, por lo tanto, ante la mitificación del **narco** y la simultánea detracción de los métodos y los dirigentes policiales<sup>30</sup>, acostumbrado posicionamiento ideológico que se completa con la visión económica del fenómeno (“desde ese día inolvidable/no rola tanto dinero”) y la opinión, igualmente común, de que es preferible llegar a acuerdos para evitar una guerra sin cuartel (“ya que tumbó mi panal,/ahora toree las avispa”). Por último, cabe reiterar el valor pionero del texto, a buen seguro anterior a 1980 –Avilés murió en 1978–, fecha en la que muy pocos autores de la antología habían comenzado siquiera a componer; la crónica del suceso al estilo épico del **corrido de valientes** –sustanciado en una última estrofa modélica–, en la que se introducen no obstante elementos expresivos novedosos, hacen de “Clave 7” uno de los narcocorridos fundacionales y a Vargas justo acreedor al título de **padre** de esta variedad.

<sup>29</sup> Texto de “Mariano Reséndez” en Paredes [1976: 96-8]. Reséndez presenta semejanzas notables con Avilés, al tratarse de un afamado contrabandista de finales del siglo XIX (traficaba textiles desde EE.UU. a México) que formó un pequeño ejército privado para enfrentarse al hostigamiento *gringo* y fue finalmente apresado y ajusticiado por el ejército mexicano en 1887. Según el juicio popular, el gobierno de Porfirio Díaz es el traidor por apoyar a los *gringos* y Reséndez el héroe fronterizo que defiende su derecho. El paralelismo en el plano ideológico y simbólico no sólo resulta evidente, sino que es además representativo del vínculo entre el narcocorrido y su antecesor decimonónico de valientes y forajidos. Para una excelente síntesis de la historia de Reséndez, con contextualización sociopolítica e inclusión del texto del corrido, véase el texto de M. Vázquez Esquivel [1992: 293-318].

<sup>30</sup> A pesar del enfoque legendario, la denuncia de la traición policial no obedece al afán de justificar al héroe –que sólo puede ser vencido tramposamente–, sino, al parecer, a la realidad de los hechos; en el *blog* especializado *La mafia mexicana*, en un texto sobre Manuel Salcido, socio de Avilés al que Vargas dedica el corrido “Ya mataron a Manuel”, se cuenta el suceso con declaraciones de un informante que fue colaborador de ambos *narcos*: “Una persona de apellido Alcalá era jefe de grupo de la policía federal y Pedrito le dio 20 mil pesos, porque él cooperaba mucho con el gobierno para que lo dejaran trabajar”. [...] Y fue el mismo Alcalá el que se encargó de asesinarlo. En Tepuche, cuando iba a Aguacalientita, lo detuvo la federal en una zona conocida como la i griega, donde los abatieron a tiros junto con otras tres personas” (<http://lamafiamexicana.blogspot.com/2009/09/el-cochiloco.html>). Si el relato deja al descubierto la exageración del autor respecto al monto del soborno, es obvio que su texto refiere la historia con precisión, no pudiendo afirmarse que la función *propagandística* desbarate la *noticiera*.

## CONTRABANDO DE JUÁREZ

[VV II, *Corridos de mexicanos perrones*, 4 –Los Capos de México.  
La Mafia del Norte, 15 *Corridos Prohibidos*, B3 –atribuido a DAR.]

Me agarraron [aprehendieron] en El Paso / después [antes] de cruzar el Bravo,  
me llevaron [agarraron] prisionero / cargando mi contrabando.

Me marcaron con el siete / [y] una camisa rayada,  
me llevaron [pusieron] prisionero / un domingo en la mañana.

Me preguntaron mi nombre / y también [también por] mi procedencia;  
yo les dije “soy de Juárez, / ahí no piden licencia”.

Bonito Juárez querido, / yo [Ø] desde aquí [yo] te di[e]viso;  
lástima que aquí, en El Paso, / tenga cierto compromiso.

*Güeritas* de ojos azules, / no les puedo dar mi mano  
porque me tiene enjuiciado / el gobierno americano.

Son las once de la noche, / oigo música en los bares,  
mi querida ya me espera / en una calle de Juárez.

Aunque el muro sea de acero / y yo no cargo las llaves [y que no cargue la  
llave],  
el día siete de febrero / yo me pasearé en sus [tus] calles.

Bonito es el contrabando, / ya nadie podrá negarlo,  
[Qué bonito es el río Bravo, / nadie lo podrá negarlo]  
porque el polvo cómo [contrabando] pesa / cuando se pasa nadando.

Amigos de Nuevo León, / de Texas, también Chicago:  
tan pronto yo salga libre, / yo les llevaré su encargo.

---

En la 2ª versión, respecto de la primera, se invierte el orden de las estrofas 2ª y 3ª; la 5ª se  
pospone tras la 7ª, y se suprimen la 6ª y la 9ª.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. (4 estrofas. Conson.). **1.1.3.** 9 Cuartetos.

**1.2.1.** U2V: 17/18. **1.2.2.** 15 Cnx: 10 (10 yux. / 0 coor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: *güeritas*, polvo. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 4 Frml. (vv. 8, 11, 29, 30) **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (vv. 23-4, 25-6/8).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 14 (39%); Mim.: 2 (5,5%); Int.-Nar.: 20 (55,5%).

**2.1.** X: narrador prisionero. Y: Agentes fronterizos de EE.UU.

**2.2.** A. Ø. B. Y→X, MTV20(1-2) < X, MTV14a(3-4) > X, MTV20(5-6) > Y→X, MTV  
17(9-12) | X, MTV37(13-24): X, MTV25a(17-20)+b(22)+c(23-4) > X, MTV34(25-8).

C. MTV14a(29-32) || X, MTV34/24/14a(33-6).

**3.1.** TP2 [+/- TP1] (cuento [crónica]). **3.2.** IT: 4,5.

**4.1.** TM1a+b (narcopresonaje+tráfico). **4.2.** TMSb6 (cautiverio).

**5.** F: [Noticiera] + Espectacular +/- Propagandística.

**6.** Héroe, narco-prisionero: altanería desafiante, gusto por mujeres, música y bebida.  
Los rivales, agentes fronterizos de EE.UU., no se califican en absoluto, como tampoco  
las circunstancias del narcotráfico. Se expresan el sentimiento de impotencia por la

privación de libertad y la voluntad de escapar y seguir traficando, pero no hay un posicionamiento ideológico.

---

Primer corrido de Vargas, según él mismo asegura a Wald [2001: 31], y el más antiguo de la antología, acaso el único compuesto con seguridad antes de 1970. Su relevancia fundacional es tal que Montoya lo considera “el primer corrido moderno” [2010: 5] y Alvarado “el primer narcocorrido de la historia” [2003]<sup>31</sup>. El propio Montoya afirma que data de 1955; aunque las fechas que aporta son en ocasiones imprecisas, el contexto de la creación apuntado por el estudioso es indiscutible, pues Vargas lo corrobora en su entrevista con Wald [2001: 32]; dicho contexto revela que se trata de un homenaje al dueño de un bar de Ciudad Juárez donde el autor tocaba siendo muy joven y de quien recibió protección y apoyo, detenido por transportar marihuana en su vehículo a la ciudad tejana de El Paso; dado que ese mismo año Los Broncos de Reynosa graban su primer disco y que sus andanzas juveniles por el norte del país anteceden a ese momento, parece razonable asumir, al margen de que la datación exacta sea dudosa, que estamos ante una obra de juventud anterior al inicio de su producción continuada y abundante de corridos en los años setenta. La solera del texto viene reforzada por el título, que remite al célebre “El contrabando de El Paso”, compuesto hacia 1925. La referencia es tan eficaz que, si se introduce “Contrabando de El Paso” en un buscador de Internet, la mayoría de las páginas listadas ofrecen versiones del texto de Vargas, aunque con el título de la pieza clásica, lo cual vuelve a poner de manifiesto, por cierto, la nula fiabilidad de gran parte de los datos contenidos en la Red. Más allá del título, las similitudes se dan principalmente en el tema, en sus dos vertientes, el contrabando y el viejo asunto del *lamento del prisionero*, que se remonta al romance y es universal; no obstante, ni siquiera en este ámbito la semejanza es excesiva, pues el argumento del corrido antiguo, recuérdese, es el traslado del héroe-narrador y sus compañeros desde una prisión de El Paso a otra en Kansas, mientras que nuestro autor describe —en **1ª persona**— la detención y diligencias de encarcelamiento del traficante y ubica la expresión de sus cuitas en la propia cárcel; de otra parte, el objeto de contrabando es distinto, siendo el alcohol en el poema clásico y la marihuana —o cocaína<sup>32</sup>— en el contemporáneo. Desde el punto de vista tipológico, la diferencia es asimismo notable, pues “El contrabando de El Paso” constituye una auténtica crónica relatada con profusión de detalles por el protagonista, mientras que “Contrabando de Juárez” tiene apariencia de corrido-cuento, por la ausencia de datos concretos y el aire estereotípico que lo envuelve, aunque sepamos por el contexto que es en efecto un **corrido-crónica**. Dicho de otro modo, ahora en términos funcionales, aun sabiendo que la historia se basa en un suceso real, el afán del compositor por crear un texto modélico *de prisionero* y su omisión de las circunstancias concretas revelan una intención **espectacular** antes que **noticiara**, que sólo se consigna, entre corchetes, por el dicho sustrato real; de otra parte, aunque el prisionero no sea una figura de particular empaque épico, la florida presencia de bravatas del héroe, una de ellas formularia (“soy de Juárez”), y su falta expresa de arrepentimiento en la última estrofa, permiten inferir una función **propagandística** de tenor épico clásico, bien que subordinada a las anteriores mencionadas. La perspectiva ideológica es igualmente

---

<sup>31</sup> Por supuesto, se trata de una exageración, pues, según se ha reiterado, hay documentados corridos con temática de narcotráfico desde los años treinta del pasado siglo pasado.

<sup>32</sup> Digo “cocaína” porque en la 1ª versión se hace referencia al *polvo*. Sin embargo, asumiendo que el corrido se compuso en los años cincuenta, es improbable que en el suceso real se tratara de dicha sustancia; como se ha señalado, quienes han contextualizado los hechos hablan de marihuana, y la 2ª versión habla inespecíficamente de “contrabando”. Este mayor realismo, la más lógica ordenación de las estrofas narrativas y la supresión de la última del texto, despedida-desafío típica del *narco* moderno que marca su territorio y no se corresponde con el perfil del personaje real homenajeado, permiten inferir que la 2ª versión es más fiel a la composición original de Vargas.

dispar, ya que, si en el corrido más antiguo se expresa la contrición (“ya no vuelvo al contrabando/ porque tengo mala suerte”) o la advertencia moral (“Yo les digo a mis amigos/que salgan a experimentar,/que le entren al contrabando,/a ver dónde van a dar”), Vargas esgrime la insumisión desafiante, anunciando la fuga y la dedicación al *negocio* tan pronto como ésta se produzca. A pesar de estas diferencias, la capacidad de nuestro autor para recrear el modelo tradicional es patente, en el plano estilístico, en el empleo de la **cuarteta**, el predominio absoluto de la unidad de sentido ajustada al **doblo octosílabo**, el uso de un lenguaje popular añejo (“yo les dije ‘soy de Juárez, /ahí no piden licencia’”) y **fórmulas narrativas** como “un domingo en la mañana”, de abolengo romancero, o “bonito es el contrabando”, utilizada desde los inicios del género para alabar personas y actitudes (“Qué bonitos son los hombres/que se matan pecho a pecho/con su pistola en la mano/defendiendo su derecho”).<sup>33</sup> y muy frecuente en los autorretratos actuales de narcos. La calidad narrativa folclórica de algunos pasajes y la inspiración en el poema clásico se aprecian claramente al comparar las tres primeras estrofas de “Contrabando de Juárez” con la 2ª de su antecedente: “Nos sacaron de la corte/a las ocho de la noche,/nos llevaron para el *depot*/nos montaron en un coche”. De otro lado, la estructuración de nuestro compositor es ya más bien moderna, acorde a la función espectacular y la intención facticia, puesto que desarrolla primero un breve relato para insertar a continuación el segmento del *lamento del prisionero*; “El Contrabando de El Paso” constituye en cambio una narración de principio a fin donde el héroe va entreverando quejas y consideraciones acerca de su suerte y del contrabando. No obstante, también en el tramo del *lamento* exhibe Vargas su manejo del lenguaje folclórico (“aunque el muro sea de acero/y que no cargue las llaves...”) y del propio del género, con recurso a fórmulas típicas tanto narrativas como metanarrativas, que le permitirá muchos años más tarde, sumando a estas virtudes compositivas su visión crítica y el acierto al registrar la realidad circundante, convertirse en el iniciador y referente del estadio contemporáneo del corrido.

---

<sup>33</sup> “Arnulfo González”.

## DOS TESTIGOS

[Los Broncos de Reynosa, 14 corridos, 6; México y su música, CD1-15  
—sin atribución de autoría; La música maravillosa de México, CD2-8.]

Viejo río teñido en sangre / es el Nilo milenario;  
se cumplen las profecías, / dos testigos lo anunciaron.

El Sadat nació en Egipto / y fue mártir de la paz;  
lo dicen las escrituras / que en su palco/palio iba a quedar.

Tal como dice la Biblia, / lo mató su propia gente;  
muchos pueblos festejaron / la noticia de su muerte.

Los jinetes de la muerte / ahora venían en motor;  
le pidieron se guardara, / pero Sadat se negó:  
de cara enfrentó la muerte / y así mostró su valor.

Le negaron el sepulcro / donde él hubiera querido,  
pero fueron al sepelio / algunos de sus amigos;  
lo dejaron en la cripta / de un hombre desconocido.

Profecías o coincidencia, / pero el río viene revuelto,  
mueren muchos inocentes / por no llegar a un acuerdo:  
los poderosos del mundo / son ángeles del infierno.

Ya la sombra de la muerte / está rondando el Oriente,  
porque el polvo de los siglos / está cubriendo lo verde,  
y es que la voz de las armas / es la canción de la muerte.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 3 Cuartetas + 4 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 15/18. **1.2.2.** 18 Cnx: 15 (10 yux. / 5 coor.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.2.** 0 Rfrn. / 8 Clch. (vv. 1, 3, 6, 13, 17, 26, 31-2).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 15 (41,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 21 (58,5%).

**2.1.** X: Sadat. Y: Rivales-asesinos. All<sub>x</sub>: consejeros, amigos.

**2.2.** **A.** FRM6b(1-2)+MTV35a(3-4,7-8)+FRM5(5-6)+7(7-10). **B.** Y,MTV9b(13-4)  
< All<sub>x</sub>→X,MTV35a: MTV10(15) > X,MTV34/28(16)+1(17-8) [> X,MTV13(17)] >  
MTV29(19-20) > All<sub>x</sub>→X,MTV2(21-22). **C.** MTV29+10+FRM11(25-36).

**3.1.** TP1+6 (crónica+invectiva). **3.2.** IT: 4,75.

**4.1.** TM3b (política internacional). **4.2.** [-] TMs<sub>b</sub>1+2 (valentía+vileza).

**5.** F: noticiera + reprobatoria +/- espectacular + propagandística.

**6.** Héroe, líder político: valentía, bondad ["mártir de la paz"]. Rivales, oponentes políticos: maldad-crueldad, asesinato, poder. Amigos Sadat: consejo, lealtad. En el contexto descrito, se aboga por la paz criticándose la pugna por el poder en Oriente, que acarrea la muerte de inocentes.

---

Se trata del único corrido de la antología –y de toda la producción contemporánea consultada– de **tema político internacional** ajeno al orbe americano, lo que refleja la visión cosmopolita de Vargas y su interés por la Historia<sup>34</sup>. El relato del magnicidio del presidente egipcio Anuar Sadat<sup>35</sup> en clave de profecía bíblica, sumado al ya de por sí oscuro modo de transmitir la información propio del autor, resulta en una pieza un tanto enigmática; ahora bien, más allá del tono legendario y de exotismo oriental, la postura política de Vargas se aprecia con claridad, pues presenta a Sadat como héroe que busca la paz y critica a sus oponentes y asesinos, a los que tacha de “ángeles del infierno”, calificativo del que se vale también para abstraerse de la anécdota y denostar en general la lucha por el poder y la guerra. Precisamente, esta tendencia a la generalización valorativa hace que la función **noticiera** vaya de la mano con la **reprobatoria** (sin perjuicio de que la loa de Sadat en clave de mártir heroico y el tenor apocalíptico indiquen la presencia adicional y en subordinación de la **propagandística** y la **espectacular**) y, en consecuencia, que se trate de un **corrido-invectiva** tanto o más que de un **corrido-crónica**. Tales opciones tipológicas y funcionales se trasladan a la expresión y la forma del contenido; a diferencia de la mayoría de los textos del autor, donde hace alarde de recursos tradicionales, “Dos Testigos” presenta escasos rasgos clásicos, siendo en cambio notables el predominio de las **intervenciones del narrador** o la ausencia de fórmulas narrativas, frente a las que se yergue, como muestra de un estilo vulgar, la profusión de **clichés**, desde “teñido en sangre” hasta “la sombra de la muerte está rondando”, sin olvidar la metáfora del *canto de las armas*, recurrente, ésta sí, en Vargas. La estructura semántica es asimismo heterodoxa, abarcando la **presentación** el primer tercio del poema –3 cuartetos–, la **trama** otro tercio y la **coda** moralista el último; la parca narración es además de carácter alusivo, con elipsis del hecho del asesinato, vagas referencias a los antecedentes y mayor detenimiento en el sepelio consecuente. El **título**, por su parte, exhibe igualmente un aura comercial, remitiendo a personajes secundarios que son mero simbolismo de la profecía bíblica cumplida, según el autor, en este crimen de finales del siglo XX. Con todo, la presencia nítida y contundente de los bloques inicial y final y las fórmulas metanarrativas que contienen, sobre todo la presentación, por más que aparezcan dispuestas de un modo original, arrojan un **IT** considerablemente elevado, lo cual, unido al enfoque épico y la asimilación de Sadat a los rasgos típicos del valiente, pone de manifiesto que Vargas, incluso cuando se aleja del modelo tradicional narrativo incurriendo en la extensa valoración subjetiva, conserva en el estilo y la composición trazas de la personalidad original del corrido.

---

<sup>34</sup> Como se ha dicho, en la entrevista que mantuvimos recita pasajes de corridos sobre los atentados de 2004 en Madrid, el Cid Campeador o la Guerra de Golfo, p. e. Precisamente, cabe apuntar que Pedro Rivera tiene dos corridos sobre la primera guerra de Irak (1991), pero enunciados desde la óptica estadounidense, o más bien desde la mexicana, enfocándose en la participación de mexicanos en el ejército de EE.UU., careciendo pues de el interés por lo ajeno –culturalmente– que caracteriza a este corrido de Vargas.

<sup>35</sup> Asesinado durante un desfile en 1981 por colegas militares de tendencia islamista que consideraban una traición los acuerdos de paz con Israel suscritos por el presidente egipcio en Camp David en 1978, lo cual le valió la concesión del Premio Nobel de la Paz ese mismo año.

## EL CORRIDO DE *CHICO* FUENTES

[Los Broncos de Reynosa: 14 *Corridos* (*Éxitos de Paulino Vargas*), 12.

Luis y Julián: *Era ca... el viejo*, 5.

La Mafia del Norte, *Corridos prohibidos*, A4 –atribuido a DAR, “Chico Fuentes”.]

*Este es el humilde homenaje de Los Broncos de Reynosa para nuestra gente, la gente del campo, que acompaña sus labores... ¡con corridos!*

El tiempo [*viento*] vence murallas, / el agua arrastra [*hace*] retenes,  
el viento dobla [*aire mueve*] los pinos, / pasajes [*paisajes*] de *Chico* Fuentes.

De Chihuahua a Sinaloa, / de Tijuana hasta Guerrero,  
las leyes van detectando / a los que rolan dinero.

Un jueves veinte de junio / salieron a comisión  
un capitán y un teniente / al frente de un batallón.

En el rancho Los Ciruelos, / a las dos [*tres*] de la mañana,  
iban a aprehender a *Chico*: / se quedaron con las ganas.

Traía una bolsa de cuero, / dicen repleta de tiros,  
y un juguetito de China / llamado “cuerno de chivo”.

Retenes, muchos retenes, / siempre los [*a todos*] supo burlar;  
los que buscaban a *Chico* / no lo podrán agarrar.

Adiós, río de Tamazula, / ya no lo verás pasar,  
porque sufrió [*tuvo*] un accidente / cerquita de Culiacán.

Una cruz lleva su nombre, / Francisco Fuentes Jiménez,  
que no podrán ni tocarlo / ni el capitán ni el teniente.

---

El aparte inicial es sólo de la 1ª versión.

[*tres*]: única variante de la 2ª versión.

[*cursiva*]: variantes de la 3ª versión.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 8 Cuartetos.

**1.2.1.** U2V: 10/16. **1.2.2.** 12 Cnx: 10 (9 yux. / 1 coor.) / 2 sub.

**1.3.1.** GLS: *rolan*, cuerno de chivo. **1.3.1.1.** El río Tamazula pasa por Culiacán.

**1.3.2.** 3 Frml. (v. 5-6, 14, 15-6). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 1-3, 19-20, 26).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 16 (50%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 16 (50%).

**2.1.** X: *Chico* Fuentes; Y: ejército (Capitán y Teniente).

**2.2.** **A.** FRM5+6b(1-4). **B.** Y→X,MTV21(9-15) > Y↔X,MTV30↔5(16) < X,  
MTV9c(17-20) || X,MTV5+19(21-22) > Y,MTV30(23-4). **C.** FRM9 (25-26): X,  
MTV33(27-8) > X,MTV13(29)+FRM5(30) > X,MTV19(31-2).

**3.1.** TP3b+1 (elegía + crónica). **3.2.** IT: 6,25.

**4.1.** TM1a+e (narcopersonaje + conflicto). **4.2.** TMs1b+6 (valentía + fugitividad).

**5.** F: noticiara + propagandística +/- espectacular

**6.** Héroe, narco: valentía, destreza en lucha, riqueza, astucia (por burlar retenes), éxito, respetabilidad. Rival, ejército: ineficacia. En general, noción de héroe narco invencible, salvo por accidente.



Corrido muy célebre cantado por numerosos intérpretes distintos. Aunque apenas he hallado información acerca del protagonista, Montoya [2009], al referirse a la eclosión del narcotráfico en Sinaloa en los años setenta, señala: “Los capos de la época como Manuel *Cochiloco* Salcido, Ernesto Fonseca Carrillo, Francisco *Chico* Fuentes [...]”. De su inclusión en este elenco, donde aparece también Caro Quintero –al que Vargas dedica otro poema, al igual que al *Cochiloco*–, se colige que Fuentes fue uno de los primeros traficantes modernos destacados; de todos modos, las referencias a la sierra, a estados y ciudades clave del contrabando actual, y al *cuerno de chivo* lo ubican en el *negocio* sin lugar a dudas. Su existencia comprobada y el aporte de datos concretos permiten calificar el texto de **crónica** e identificar la correspondiente función **noticiera**, si bien, en cuanto al tipo, es asimismo, si no en mayor grado, una **elegía**, que implica siempre la función **propagandística**, aquí acompañada también de la **espectacular** por el enfoque trágico. El tema es pues el de **narcotráfico**, en la variedad de loa a un **personaje** con narración de su **conflicto** con la autoridad, al que se añaden los temas subyacentes de la **valentía** y la **fugitividad**. Podría pensarse que lo accidental de la muerte resta brillo a la figura de Fuentes; sin embargo, comoquiera que la derrota del héroe se debe siempre a una traición o una circunstancia fortuita, el hecho encaja con el modelo épico-elegíaco que adopta el autor. Su apuesta clásica se aprecia en los rasgos estilísticos, como el uso de la **cuarteta**, si bien se ve también la tendencia a la rima **consonante**, tan cara a Vargas, y un alto porcentaje de **intervenciones del narrador**. En este plano destacan la **fórmulas narrativas** temporal clásica (“a las tres de la mañana”), la que expresa el territorio (“de... a...”) e “iban a aprehender a *Chico*,/se quedaron con las ganas”, de materialización lingüística abierta pero presente desde los orígenes del género; dado que su grado de apertura la convierte casi en **motivo**, se ha incluido en el análisis en ambas categorías. La estructura del contenido exhibe igualmente hechuras clásicas, matizadas por la singularidad del autor. La **presentación** bímembre consta de una **ubicación espacial** que podría asignarse al MTV8a/b (**lugares del personaje: procedencia/territorio**) por la ausencia de un verdadero designio informativo, y una contextualización acompañada también de la demarcación del territorio, siendo en definitiva poco ortodoxa; la heterodoxia se prolonga en la siguiente estrofa, 3ª, donde Vargas introduce la fórmula de **ubicación temporal**, mas en el marco ya del desarrollo narrativo. Este ocupa sólo un tercio del texto y se expresa mediante una falsa secuencia en la que todo es planteamiento, pues hay una completa elipsis del suceso en sí y el desenlace abarca un mero verso; además, carece de relevancia central en la historia, ya que es anécdota ilustrativa de la **destreza** de Fuentes para evitar a las fuerzas del orden. La **coda**, tan larga como la trama, incluye dos **fórmulas metanarrativas**, la **despedida** y la **nominación** del héroe, pero también un **cliché** (“ya no lo verás pasar”) alejado del lenguaje particular del género. Así, se da una vez más la confluencia de rasgos tradicionales –el **título**, que incluye el nombre del protagonista y la palabra “corrido”, entre ellos– con otros debidos a la subjetividad del autor; la síntesis explica que el alto **IT**, producto de las señaladas opciones estilísticas y estructurales, conviva con un registro lírico jalonado de clichés, resaltando en este sentido la 1ª estrofa, cúmulo de giros poéticos de uso común en la literatura popular. Idéntico fenómeno se aprecia por último en la sustancia del contenido y la postura ideológica, en la medida en que se da una asimilación de la figura del traficante a la del valiente paradigmático del corrido, hombre armado y rebelde que impone sus propias reglas en su entorno rural, de lo que se deriva la percepción negativa de la autoridad, rival del héroe; en definitiva, Vargas dedica a un personaje real del ámbito del narcotráfico una elegía en forma de *corrido de valientes* que, por extensión, constituye una apología del *narco* y un ensalzamiento de sus protagonistas, elevados a categoría legendaria.

## EL CORRIDO DE LOS MONGE

[Los Broncos de Reynosa, *14 corridos (Éxitos de Paulino Vargas)*, 14;  
*México y su música*, CD1-12 –Título: “Corrido de los monjes”.]

El viento lleva el corrido / y la historia de los Monge,  
que se murieron peleando / nomás porque eran muy hombres;  
no quiero culpar a nadie, / sólo respeten sus nombres.

Al trovar este corrido / no me falta la razón:  
a Santos lo acribillaron / en el pueblo de La Unión,  
pero se murió peleando / porque era un hombre de honor.

Después le siguió Inocente, / así lo reza el corrido:  
le tocó la mala suerte / allá en El Espinalillo,  
pero no bajó bandera, / murió como un gallo fino.

Sólo sesenta minutos / son los que tiene una hora,  
también le tocó a Chalillo / un día allá en Papanao;  
le tocó la mala suerte, / se le empaló la pistola.

Me llegan malas noticias / de San Luis Río Colorado:  
ahí peleó don Macario / con unos americanos;  
varios gringos se murieron, / también murió don Macario.

El más joven de los Monge / ya quebró varios gabachos;  
aunque yo no sé su nombre, / eso no me da pendiente,  
porque el que venga su sangre / para mí es hombre valiente.

A los que ya se murieron, / que Dios los tenga en el cielo,  
pero los que sobrevivan / siempre tendrán mis respetos;  
esos gallos son criollitos / del Estado de Guerrero.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 16/21. **1.2.2.** 22 Cnx: 17 (12 yux. / 5 coor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: *gabacho(s)*. **1.3.1.1.** Todas las localidades, salvo San Luis Río Colorado (Sonora), son del Estado de Guerrero; “empaló” es uso incorrecto por “encasquilló”; “pendiente” es la deuda contraída por un error o fechoría; su uso connota aquí que al narrador no le importa desconocer el nombre del personaje.

**1.3.2.** 4 Frml. (vv. 3+11,12,15+23,18). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (vv. 4,35-6,38,40).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 21 (50%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 21 (50%).

**2.1.** Xc: los Monge; X<sub>1</sub>: Santos; X<sub>2</sub>: Inocente; X<sub>3</sub>: Chalillo; X<sub>4</sub>: don Macario; X<sub>5</sub>: el menor; Y<sub>1</sub>: enemigos (indefinidos); Y<sub>2</sub>: estadounidenses (*gringos, gabachos*).

**2.2. A.** FRM1(1-2,7)+5(2)+7(5)+3(8): X<sub>c</sub>,MTV1(4)+6(6). **B.** Y<sub>1</sub>→X<sub>1</sub>,MTV11(9-11): X<sub>1</sub>,MTV2(18) II FRM15(14): X<sub>2</sub>,MTV13(13,15) < X<sub>2</sub>,MTV24+1(17-8) II X<sub>3</sub>,MTV13(21) < MTV33(23-4) II FRM3(25-6): X<sub>4</sub>↔Y<sub>2</sub>,MTV11(27-28) > X<sub>4</sub>+Y<sub>2</sub>,MTV13(29-30) II X<sub>5</sub>→Y<sub>2</sub>,MTV12+13(31-2) I FRM14(33-4): MTV38b(35) > MTV1(36). **C.** MTV37+40(37-8)+5(39-40)+FRM5+6b/MTV8a(41-2).

**3.1.** TP3b+1 (elegía + crónica). **3.2.** IT: 7,25.

**4.1.** TM1a+e (narcopersonaje+conflicto). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1+/-3 (valentía+/-venganza).

**5.** F: noticiera + propagandística.

**6.** Héroes, narcos: valentía, rectitud, rebeldía –o resistencia– violenta, infortunio en la

derrota. Rivales: sin identificar ni calificar. En general, honorabilidad de la familia homenajead, justificándose la venganza y el recurso a la violencia.

Al igual que en los dos textos anteriores con distinto predominio, se trata aquí de una **elegía**, con la particularidad de que es colectiva, variedad ejercitada por otros autores de los estudiados, como se comprobará en el estudio subsiguiente de Julián Garza al analizar su corrido “Pistoleros famosos”, si bien ésta de Vargas presenta además otra particularidad, a saber, que es una elegía colectiva *familiar*, menos frecuente que el otro tipo<sup>36</sup>, y más tradicional de acuerdo con M. Boatright, que plantea “la saga familiar como una forma del folclor” en un artículo homónimo [1958]. Desde el punto de vista semántico-ideológico, este corrido abunda en **motivos** que resaltan la **respetabilidad** y **valentía** de los homenajeados, lo cual permite confirmar que el *narco* –los Monge lo son sin duda, siendo por ello el tema patente el **narcotráfico**– ocupa hoy día el lugar del valiente en el imaginario corridero. En este sentido, destaca también la profusión de datos geográficos que delimitan el **territorio** de los protagonistas, contribuyendo a su elevación épica<sup>37</sup>. Por otra parte, Vargas concede suma importancia al motivo de la **venganza**, –de presencia imposible en el caso de Fuentes, muerto por accidente–, pudiendo afirmarse que la voluntad vengativa impregna la temática del corrido actual de tipo elegíaco y que suele formularla el propio narrador, quien explicita un vínculo con el héroe, que puede ser simbólico o real. En cuanto a la disposición del contenido, el corrido presenta un notable desarrollo narrativo, por la necesidad de relatar varias muertes, y bloques estructurales menos extensos que la muestra precedente, que no menos canónicos, pues albergan buen número de fórmulas, entre las que resalta la **referencia genérica** (vv. 1, 7 y 14). A estas opciones se suman ciertos recursos estilísticos clásicos para arrojar un **IT** superlativo, singularmente las cuatro **fórmulas narrativas**, dos de ellas repetidas (“se murieron/murió peleando” y “le tocó la mala suerte”) y otra próxima al cliché, “porque era un hombre de honor”, mezcla de la antigua “como era hombre derecho” y la vulgar acuñada para aludir a los miembros de la mafia. Junto al despliegue de mecanismos expresivos añejos, Vargas introduce elementos más modernos, como la reflexión “sólo sesenta minutos/son los que tiene una hora”<sup>38</sup> o “me llegan malas noticias”, original fórmula metanarrativa de **veracidad** que realza la función **noticiera** que acompaña a la capital **propagandística** y la implicación del narrador en la historia, patente también en los vv. 5º y 6º, y 8º (“no me falta la razón”), realización alternativa de la misma FRM3 (veracidad); algún destello lírico, p. e. en el verso 1º, donde la fórmula de **incoación recitativa** se viste de naturaleza; y por último, giros comunes del habla popular, destacando los **clichés** (“nomás porque eran muy hombres”, “siempre tendrán mis respetos”, etc.). En suma, el texto revela la capacidad del compositor para combinar el lenguaje poético original del género con un registro de más amplio alcance que le permite llegar a una audiencia masiva que identifica el narcocorrido con los relatos de acción propios de la novela o el cine, tan épicos como comerciales.

<sup>36</sup> De los autores estudiados, sólo he hallado otra de Reynaldo Martínez, “Once tumbas”, que se transcribe en el comentario a la elegía que dedica a uno de los once hermanos del Fierro.

<sup>37</sup> La importancia de esta delimitación de los lugares del héroe me ha llevado a plantear el verso final como fórmula estructural (6b, de ubicación del relato) y, alternativamente, como el motivo caracterizador de la procedencia del protagonista.

<sup>38</sup> Si su presencia aquí se debe a la utilidad para la rima, la reflexión temporal es una peculiar constante en Vargas; en “Al filo del reloj” (no incluido en el corpus analítico), además del título, se encuentra p. e. “¿Cuántas horas tiene un año/y cuántas tiene un sexenio?”, y también “Reloj maldito” (véase) tiene el paso del tiempo –y el artefacto que lo mide– como telón de fondo.

## EL CUERNO DE CHIVO

[Los Broncos de Reynosa, *14 corridos*, 7; *México y su música*, CD1-11.

Profesión Norteña: *Amigos de parranda*, 3.

La Mafia del Norte, *Corridos prohibidos*, Vol. II, A3 –sin atribución autoría.

Valor Norteño, “*El corrido de los tigres*”, B6 –sin atribución autoría.

VV II: *Los Reyes (Corridos Para El Gusto De La Raza)*, A6 –sin atrib. autoría.

*Chalino* “El Indio” y *Lupillo*, “*Cuerno de chivo*”, B1 –Tít.: “Silverio Munárrez”.]

“Yo pinto la [*una-una*] raya en la agua”, / dijo Tiberio [*Silverio-Silverio*] Munares  
[Monares/z-Monárez, *Munárriz*, Monáres/z-Munares/z],  
“si pretenden mi pellejo, / tendrán que rifar sus *riales*:  
yo con mi cuerno de chivo / no respeto federales”.

Del Perú salió *insortado* / junto con dos colombianos;  
traían un avión pequeño / pero muy bien pertrechado,  
traían buena [*con bastante*] carga blanca / los amos del contrabando.

De Culiacán a Tijuana / se ha visto este cargamento,  
también El Paso y Nogales / tienen que ver en el cuento;  
nadie sabe cómo le hacen, / pero van a [*pa’-pa’*] Sacramento.

Los chinos de San Francisco / se sintieron invadidos,  
le aventaron a los guachos [al Gobierno], / también gente del padrino [de  
*Chalino*]:  
allí [*y ahí-ahí-ahí*, *ahí*] escuché la balada / que canta el cuerno de chivo.

También Ponciano de Sica / codiciaba el cargamento [contrabando],  
le[s-s] pasó [*mandó*] dinero falso / tratando de derrumbarlo[s],  
pero pagó con su vida / en un lago [*lado*] de Chicago.

La suerte, cuando se cambia, / se convierte en enemigo:  
[*y-y*, *y*] un veintidós de noviembre / lo mató [*mata*] un cuerno de chivo;  
esa cabeza la debe / la gavilla del padrino [de *Chalino*].

---

1ª y 2ª versiones idénticas entre sí.

[letra normal: Arial]: variantes de la 3ª versión.

[*cursiva*]: variantes de la 4ª versión.

[*subrayadas*]: variantes de la 5ª versión.

[letra book antigua]: variantes de la 6ª versión.

[letra Arial narrow]: variantes de la 7ª versión.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 17/18. **1.2.2.** 17 Cnx: 14 (11 yux. / 3 coord.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: *insortado*, (carga) blanca, aventaron, guachos, cuerno de chivo.

**1.3.1.1.** Nogales es ciudad fronteriza dividida por la línea divisoria, quedando una parte en Sonora y otra en Arizona; Sacramento es la capital de California; “rifar sus reales” significa apostar, arriesgarse.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 6). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (vv. 12, 23-4).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 27 (75%); Mim.: 5 (14%); Int.-Nar.: 4 (11%).

**2.1.** X: Tiberio Munares; Allx: dos colombianos; Y<sub>1</sub>: policías (federales); Y<sub>2c</sub>:  
chinos+guachos+gente/gavilla del Padrino; Y<sub>3</sub>: Ponciano de Sica.

2.2. A.  $\emptyset$  B.  $X \rightarrow Y_1, MTV34(1-6) \parallel X + Allx, MTV14a(7-18) > Y_{2c} \Leftrightarrow X, MTV11(19-24) > Y_3 \rightarrow X, MTV15(25-8) > X \rightarrow Y_3, MTV38b+12 > Y_3, MTV13(29-30) \parallel Y_{2c} \rightarrow X, MTV12 > X, MTV13(31-6)$ . C.  $\emptyset$ .

3.1. TP1/2 (crónica/cuento). 3.2. IT: 3,75.

4.1. TM1b+e (narcotráfico+conflicto). 4.2. TMs1+/-3 (valentía +/- venganza).

5. F: propagandística + espectacular + noticiera.

6. Héroe, narco: valentía, desafío a autoridad, eficacia en tráfico y enfrentamientos con autoridades y rivales, venganza (ejecución del traidor de Sica). Rivales: 1) Policía Federal, sin calificar; 2) Chinos, poder (capacidad de enviar fuerzas del ejército y dar órdenes a los hombres del Padrino, que son brazo ejecutor del asesinato del héroe), defensa de su territorio; 3) Ponciano de Sica, traición, codicia. En general, exaltación de la valentía y audacia para traficar, del recurso a la violencia para dirimir los conflictos, y de la venganza por las traiciones y agresiones padecidas.

Estamos ante uno de los temas más versionados de todo el *corpus* analítico, con nada menos que 7 grabaciones de 6 intérpretes diferentes. Como puede apreciarse, las variantes son escasas y apenas relevantes, limitadas a cambios menores producto de la recepción auditiva, de lo cual se deduce que el texto es percibido con cierta reverencia, estimando los transmisores que no precisa de reajustes; a su vez, tal prestigio implica que sus rasgos son paradigmáticos del estado actual del género, al menos desde el punto de vista de los intérpretes, que es también en buena medida el del público en un contexto comercial. El *tema*, cómo no, es el **narcotráfico**, al que subyace la necesaria **valentía**, hoy principal atributo del *narco* como antes lo fue del héroe revolucionario y antes del forajido irredento. El enfoque *ideológico* del asunto consiste en la glorificación del héroe, audaz y armado, expuesto a la muerte, enfrentado al Gobierno. Si estos valores permiten reconocer la continuidad entre el corrido primigenio y el actual, su tratamiento formal revela una recepción ambivalente del canon por parte de Vargas. Así, los **pasajes narrativos** abarcan un 75% de los versos, pero al extremo de carecer de *presentación* y *coda*, de tal modo que la opción diegética responde al modelo cinematográfico moderno antes que al folclórico<sup>39</sup>; de otro lado, comoquiera que la narratividad imperante conlleva escasas **intervenciones** del **narrador**, el texto adquiere un cariz de relato oral antiguo. El tipo es de difícil determinación; no habiéndose acreditado la existencia de los personajes y sucesos referidos, podría calificarse tanto de **crónica** como de **cuento**; en cambio, habida cuenta de que el plano funcional no tiene unidades excluyentes, sino todo lo contrario, puede señalarse la combinación de las intenciones **propagandística** y **espectacular**, a las que se suma la **noticiera** si se asume que se trata de una crónica veraz, que es lo habitual en Vargas. En cualquier caso, recuérdese que en el corrido tradicional la información no se proporciona al modo periodístico propio de la cultura de masas, sino que va dirigida a una audiencia conocedora de los hechos; es por tanto probable que el autor esté relatando una historia real pero de escasa proyección mediática por circunscribirse a un entorno local, tal vez con los nombres verdaderos cambiados, y sin duda aderezada de exageraciones. Sea como fuere, la ambivalencia sugiere que el subtipo genérico no es determinante para la consideración del público, al menos en lo relativo a la verosimilitud; lo esencial es que el relato exprese los valores compartidos *a priori*; por ello, los corridos *de valientes* trasplantados al contexto del *narco* responden en el fondo a la cardinal función propagandística, *identitaria* si se quiere, que busca la identificación del grupo cultural al que se dirige con lo cantado y su

<sup>39</sup> La firmación podría discutirse si se considera que la pieza principia *in media res*, mas no es este el caso a mi juicio, pues tal inicio es siempre narrativo, y las más de las veces con un tenor de movimiento, mientras que aquí se inicia con un diálogo, también técnicamente un inicio *in media res* pero no del tipo tradicional reconocido en el corrido.

protagonista. En este sentido es revelador el *título*, referido a un objeto fetiche, el **arma** del héroe, en lugar de al héroe mismo o al suceso narrado; ahora bien, el mecanismo referencial simbólico no apunta aquí sólo al contexto ideológico o cultural, sino también a la tradición literaria, pues existe un ilustre precedente de esta clase de titulación, la canción revolucionaria, que no corrido, “Carabina 30-30”. Del mismo modo ha de interpretarse la inclusión del eufemismo *carga blanca*, título del conocido narcocorrido pionero. En ambos casos, la explotación de su conocimiento histórico tradicional le permite a Vargas convertirse en el corridista modélico de la transición a la etapa contemporánea, ya que, si otros autores dedican sus títulos a alguna clase de arma, y los vocablos “carga” y “blanca” proliferan como sinónimos codificados de “alijo” y “cocaína”, corresponde a Vargas el mérito de haber actualizado su uso<sup>40</sup>. En el plano estilístico, el poeta combina igualmente recursos clásicos (métrica, rima, sintaxis, **3ª persona**, primacía absoluta del **modo** de representación **diegético**) con la moderna **sextilla** y el empleo de una sola **fórmula narrativa** frente a la abundancia de **clichés** y expresiones coloquiales que retratan el carácter del *narcohéroe* con lenguaje popular; esto da lugar a uno de los **IT** más bajos registrados en los textos del autor, si bien la ausencia de bloques y *fórmulas metanarrativas* resulta asimismo determinante al efecto. Con todo, así como las referencias tradicionales resultan oportunamente actualizadas, también el registro vulgar adquiere condición modélica en virtud de la sensibilidad del artista hacia el habla popular y sus aportaciones propias, apreciables entre múltiples ejemplos en una primera estrofa en verdad típica del reto del valiente, que ya se citó en la introducción por su ejemplaridad. En suma, la reputación de Vargas se fundamenta en la excelente síntesis de tradición, actualidad y estilo propio, que tiene en “El cuerno de chivo” uno de sus más preclaros exponentes.

---

<sup>40</sup> De entre los compositores analizados, Julián Garza tiene un tema titulado “Temible cuerno de chivo”, y Mario Quintero Lara otro llamado “La tartamuda”, referido a una ametralladora. En cuanto a la *carga*, el también seleccionado Reynaldo Martínez titula una pieza “La carga del diablo”, y otros corridos presentes en la antología siguen el modelo, como “La carga caída”, “Carga librada” o “Carga segura” (de S. Peña, H. Pacheco y C. Benítez, respectivamente). Por último, el adjetivo femenino *blanca* es a menudo sustantivado para referirse a la cocaína, y el mismo Mario Quintero llega a la personificación en su texto paródico “Mis tres viejas”, donde la novia que representa a la cocaína se llama Blanca.

## EL DORADO

[Los Broncos de Reynosa, *14 corridos (Éxitos de Paulino Vargas)*, 11; *México y su música*, CD3-9; *La música maravillosa de México*, CD1-11 –sin atribución.]

De un color dorado claro, / más bien tirando a amarillo,  
de los criaderos de Arabia / trajeron a aquel potrillo  
en un lote pura sangre, / pero no tenía registro.

Easton tenía buenas cuabras, / varios derbis de Kentucky,  
pero no miró al Dorado, / que de todos fue el azote;  
lo cedió como cabestro / un día que vendiera un lote.

Pero cuatro aventureros / lo robaron en Chicago,  
lo llevaron a Torreón / y allí mismo lo pintaron,  
y por kilos los billetes / con El Dorado ganaron.

El Gran Zar era la meta, / pero les faltó dinero,  
y es que el contacto, compadre, / les resultó chapucero:  
le apostaban mil millones / al Dorado por ligero.

Pero resultó una cuña / con una bestia muy fina,  
fue la Lady de Inglaterra, / famosa y de veras fina;  
ella sí aceptó la apuesta / en carrera clandestina.

Jean Crawford montó a la dama, / al Dorado *Chuy* Guerrero,  
dos diablos de los carriles / con azufre del infierno;  
llegó el dorado delante, / siempre llegaba primero.

Pero la dama, compadre, / venía por un compañero:  
se llevó los mil millones / y al Dorado por ligero,  
y los cuatro aventureros / perdieron vida y dinero.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (3 estrofas Consonante). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 16/18. **1.2.2.** 24 Cnx: 18 (15 yux./3 coor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: cuña. **1.3.1.1.** “Ligero” ha de entenderse aquí en su acepción de “veloz”.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (10).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 42 (100%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X<sub>c</sub>: cuatro aventureros; Y: propietario de Lady –“compañero”); Z: Easton.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** Z, MTV5+6(7-8) > Z,MTV30(9-12) > X<sub>c</sub>,MTV5+23(13-6) > X<sub>c</sub>, MTV19(17-8) > X<sub>c</sub>,MTV7(19) > X<sub>c</sub>,MTV30(20-4) > **a)** X<sub>c</sub>↔Y,MTV32b+34 (25-30) > **b)** X<sub>c</sub>↔Y,MTV43(31-4) > **c<sub>1</sub>)** X<sub>c</sub>,MTV19(35-6) > **c<sub>2</sub>)** Y→X<sub>c</sub>,MTV12 (37-40) > X<sub>c</sub>,MTV13(41-2). **C.** Ø.

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 3,5.

**4.1.** TM4a (carrera de caballos). **4.2.** TMSb5+2 (afán de lucro + vileza-traición).

**5.** F: Espectacular +/- Noticiera .

**6.** Héroes, aventureros (cuatrereros): astucia y destreza (por robar y pintar el caballo), afán de lucro, éxito (en las primeras carreras), ineficacia y fracaso (por apuesta fallida y por dejarse engañar, robar y matar). Rivales, apostantes: astucia, vileza-traición, robo y asesinato, codicia (motivación principal subyacente). En general, gusto por las carreras de caballos y las apuestas, e ilustración de las fechorías que se cometen por codicia en el contexto del juego (apuestas hípicas).

Aparte de los mayoritarios corridos sobre algún tipo de conflicto o sus protagonistas, las carreras de caballos son tema común del género, debido, de un lado, a su contexto y, de otro, al ambiente de codicia e ilegalidad creado en torno a las apuestas, que genera choques violentos similares a los cantados habitualmente, como sucede aquí. A pesar de la considerable antigüedad del tema, no puede afirmarse que se remonte a los mismos orígenes del corrido, ya que las primeras muestras, hasta donde sé, datan de la primera o segunda décadas del siglo XX, como los célebres “El caballo *mojino*” o “El cuaco [o potro] *lobo gatiado*”, que narran en efecto carreras –y apuestas– en un estilo próximo al original y difieren de los compuestos en la época posrevolucionaria, donde el caballo cobra un protagonismo propio de la subjetividad moderna, como en los aún más célebres “Caballo prieto azabache” (*Pepe Albarrán*) o “El caballo blanco” (*José A. Jiménez*). Conocedor de la tradición, Vargas opta aquí por el modelo de los primeros, pues, aunque el título y el hilo conductor se centren en el caballo, el **afán de lucro** y los actos por éste motivados –que llegan hasta el asesinato– se erigen en asunto central, o al menos en el subyacente que determina la perspectiva ideológica. Esta duplicidad protagónica genera evidentes problemas en el análisis de la estructura del contenido, en primer lugar porque gran parte de los núcleos semánticos carecen de la recurrencia necesaria para considerarlos motivos, y en segundo lugar porque la definición de los personajes es compleja; la ausencia de unos y la entidad discutible de otros desvirtúan así la descripción de sus relaciones en la trama, si bien resultan útiles para plantear aquí las soluciones adoptadas ante tales dificultades. En lo relativo a las *unidades semánticas* básicas, ha sido preciso interpretar con laxitud la regla que nos hemos impuesto de derivar los motivos únicamente de los significados denotados; p. e., en la 2ª estrofa he estimado presentes los *motivos experiencia y respetabilidad*, que califican a Easton, aún cuando no vengan explicitados, y lo mismo vale para el MTV30, *ineficacia, error o fracaso*, atribuido en transcripción del hecho de despreciar y vender el caballo; aun así, el número de motivos resulta exiguo para representar la variedad semántica del texto, a lo que se añade la completa ausencia de *fórmulas estructurales*. En cuanto a los *personajes*, en virtud del señalado enfoque temático que, a mi entender, adopta el autor, se ha considerado el caballo un objeto, sin duda de gran proyección simbólica, como pueda serlo el arma, pero al fin instrumento de los héroes, los aventureros que lo roban y explotan para lucrarse con las apuestas; a pesar del título y la omnipresencia del *Dorado*, la estrofa final, sobre todo los dos versos conclusivos, revelan que el verdadero protagonista es el cuarteto de cuatreros. Así, se ha despojado asimismo de la condición de personaje a los demás cuadrúpedos del relato, habiéndosela trasferido a sus dueños; los jinetes de la carrera, el propietario del “Gran Zar” y el “contacto chapucero” se han excluido también, ya que su aparición fugaz, circunscrita a un motivo, los hace irrelevantes para el desarrollo narrativo. En breve, las relaciones semánticas se han planteado en torno a la interacción de dos contrincantes, los aventureros (X) y su rival, el propietario de Lady (Y), integradas en una **secuencia** que abarca casi la segunda mitad del texto, pudiéndose considerar la primera una sucesión de hechos puntuales que funcionan como preámbulo, que no *presentación*; en el segmento inicial se identifica un tercer personaje, *metagonista*, que es ajeno al conflicto pero goza de un papel con suficiente categoría semántica (Z). El *estilo*, en fin, armoniza con este tratamiento diegético puro del contenido, destacando la ausencia de pasajes *miméticos* o *intervenciones* –subjetivas– del *narrador* y un ritmo sintáctico deudor de la oralidad donde prima la **yuxtaposición** y abundan las repeticiones (“compadre”, “al Dorado por ligero”, la anafórica “pero”); sin embargo, la obvia inclinación por la rima **consonante**, el empleo de la **sextilla**, el recurso al *encabalgamiento* y la renuncia a fórmulas narrativas ponen el contrapeso moderno o vulgar, lo cual, sumado a la escasa ortodoxia estructural, arroja el **IT** más bajo de todo el *corpus* de Vargas; con todo, como se viene comprobando, éste logra con sus giros y los guiños a la tradición dotar a sus textos de una apariencia clásica que sólo el frío análisis técnico se permite poner en duda.



## EL ESPINAZO DEL DIABLO

[Los Tigres del Norte, *Corridos Prohibidos*, 9; *30 Grandes éxitos*, CD1, 5.]

De allá de la Sierra Madre, / allá donde ruge el diablo,  
muchos dicen que es el aire / pero no se ha comprobado.

Salió don Manuel Moreno / a la sierra de Durango;  
iba siguiendo una veta / que dicen que era de uranio.

En una de las vertientes / del Espinazo del Diablo  
Moreno encontró la veta / que era su sueño dorado.

Bajó a registrar su mina / a la ciudad de Durango;  
no sabía que ya su vida / valía menos que un centavo,  
porque unos cuervos logreros / iban a querer robarlo.

Un coronel, descompuesto, / gritaba “¡voto al infierno!  
¿No comprendes que el uranio / es propiedad del Gobierno?”

Moreno le contestó / con su carácter sereno:  
“Sabes que para encontrarlo / yo he atravesado el infierno”.

Ahí comenzó su martirio, / porque hasta sus pies ardieron,  
pero esa mina, señores, / jamás será del Gobierno.

Con un morral de bombillos / voló al coronel Medina,  
pero para conseguirlo / tuvo que ofrendar su vida;  
con el se llevó el secreto / de la codiciada mina.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Ason. (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 6 Cuart. + 2 Sext.

**1.2.1.** U2V: 16/18. **1.2.2.** 17 Cnx: 12 (9 yux. / 3 coor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: bombillo. **1.3.1.1.** “El Espinazo del Diablo” es el nombre popular que recibe una franja de la Sierra Madre Occidental en el estado de Durango, cerca ya de Sinaloa, de asombrosos picos y barrancos.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 24). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (vv. 12, 16, 26).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 27 (75%); Mim.: 5 (14%); Int.-Nar.: 4 (11%).

**2.1.** X: Manuel Moreno; Y: Coronel (ejército/Gobierno).

**2.2. A.** FRM6a(1-2)[+14(3-4)]. **B.** X, MTV7(5-8) > **a)** X, MTV19(9-12) > FRM13: Y, MTV29+7 → X, MTV12(15-8) > **b)** Y → X, MTV34(19-22) > X, MTV4(23-6) > Y → X, MTV18(27-8) > FRM13(29-30): X → Y, MTV12(31-2) > **c<sub>1</sub>)** Y + X, MTV13 (32-4) **c<sub>2</sub>)** X, MTV19+19b(35-6). **C.** Ø.

**3.1.** TP1 +/- 6 (crónica +/- invectiva). **3.2.** IT: 4,5.

**4.1.** TM3a (política nacional). **4.2.** TMs<sub>b</sub>5+2+/-1 (lucro + vileza +/- valentía).

**5.** F: Noticiara +/- Espectacular + Reprobatoria + Propagandística.

**6.** Héroe, valentía (por búsqueda titánica y ataque a Coronel), destreza, afán de lucro, rectitud (por registro de mina), templanza, resistencia a tortura y rebeldía (ante abuso autoridad). Rival, Coronel (y, por extensión, Gobierno): codicia, corrupción, crueldad. Al relato subyace una detracción general de la corrupción y maldad de las autoridades, frente a las que destaca el individuo audaz, valiente y honesto; el contraste, a su vez, conlleva la defensa del héroe rural y el individuo frente al Gobierno.

Corrido de hechura más comercial a juzgar por el *título* y la ausencia de *bloques* estructurales propiamente dichos<sup>41</sup>, que no obstante, gracias al clasicismo de Vargas, cifrado aquí en la utilización de todos los recursos estilísticos canónicos, incluida una **fórmula narrativa** típica del complejo introductorio al discurso directo, y, al margen de la falta de bloques, una trama de clásica narratividad con secuencia modélica, alcanza 5 puntos en el IT. La motivación del héroe y las razones del conflicto son singulares, y el *tema visible* difícil de determinar, habiéndose optado por el de **política nacional**, ya que el énfasis recae en la corrupción y la tortura practicadas por los militares, y la cuestión del uranio es cuestión de Estado. El *asunto subyacente* es sin duda la **vileza** de éstos, a la que se opone la **valentía** del héroe en un contexto de afán de **lucro**, bien que legítimo; su proyección ideológica, apuntalada por los correspondientes motivos, revela la acostumbrada apología del valiente que lucha por sus intereses con la oposición del detestable Gobierno. Por ello, se ha estimado que a la función **noticiera** evidente en la construcción de la **crónica** se suman subordinadas la **reprobatoria**, la **espectacular** en virtud del tono trágico y la **propagandística** por el elogio casi épico del héroe, dándose así un pleno funcional. La implicación moral de Vargas resulta indudable por la elección del tema, ya que el poeta, recuérdese, proviene de familia minera, y del estado de Durango, donde se encuentra el “Espinazo del Diablo”. En aparente contradicción, este dato biográfico refuerza la hipótesis tipológica de la **crónica**, que se funda por lo demás sólo en la inclusión de nombres propios y topónimos, contrarrestando la apariencia de *cuento* que confiere el aludido tono moralizante. Huelga añadir que, como diría el maestro, “la verdad nunca se supo”, y también que, se trate o no de hechos reales, el éxito de este corrido, grabado y asiduamente interpretado por Los Tigres del Norte, no reside en el argumento y su posible interés noticioso, sino en el potencial épico de una historia que, en términos comerciales, presenta además la ventaja de no estar protagonizada por un traficante.

---

<sup>41</sup> En la descripción estructural, se ha atribuido sin embargo la 1ª estrofa a una presentación sui géneris, que contiene las fórmulas de *ubicación espacial* y, si se quiere, de *incertidumbre*, si bien la elisión del verbo priva casi de sentido a los versos, y desde luego de funcionalidad estructural narrativa. A efectos de cálculo del IT, no he otorgado puntuación alguna al bloque, aunque sí la correspondiente a cada fórmula.

## EL RAYO DE SINALOA

[El As de la Sierra, *Luto en la mafia*, B3; *Corridos*, A2.]

Cantaba la flor de dalia, / alegre estaba el mitote,  
iban tendiendo la trampa / pa cazar a Armando López,  
el que bajaba las naves / por distintos horizontes.

Le sobraban los amores / al Rayo de Sinaloa,  
no le faltaban billetes / al amo de Soyatita,  
apreciado por los grandes, / el galán de los artistas.

“Oiga, compadre Medina, / no apague su celular,  
que el domingo baja un ave / en el desierto de Altar;  
allá lo espero en Tijuana, / lo vamos a celebrar”.

Con diez balazos de Super / terminaron aquel baile;  
el rayito cayó herido, / no se pudo remediar;  
para disfrazar el crimen / lo echaron a un bulevar.

El Rayo cayó en Tijuana, / a Tino lo asesinaron,  
al padre le secuestraron, / la perra andaba muy brava,  
al otro hermano mataron / allá por Guadalajara.

Medina carga una lista, / la perra vuelve a ladrar,  
por la muerte de los López / alguien tendrá que pagar;  
la muerte de esos valientes / Medina las va a cobrar.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 15/18. **1.2.2.** 21 Cnx: 18 (18 yux. / 0 coor.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: mitote, Super. **2.1.2.** “andar la perra brava” es metáfora para expresar animadversión furiosa, normalmente en un contexto de venganza. El desierto de Altar está al norte de Sonora, cerca de la frontera con Arizona. Soyatita es un pequeño pueblo serrano de Sinaloa, municipio de Badiraguato.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v.28).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 26 (72%); Mim.: 6 (17%); Int.-Nar.: 4 (11%).

**2.1.** X: Armando López, El Rayo; Y: enemigos indefinidos; Allx: Medina; Allx: familia López: Tino, padre, “otro hermano”.

**2.2.** **A.** FRM5+13(1-6). **B.** X, MTV25c(7-8)+6c(9-10)+6(11-2) || X+Allx<sub>1</sub>, MTV14a (13-6)+25(17-8) || Y→X, MTV12(19-20) > X, MTV13(21-2) > Y, MTV27(23-4) || Y→X+Allx<sub>2c</sub>, MTV12+13(25-30) > **C.** Allx<sub>1</sub>, MTV38(31-6).

**3.1.** TP3b+1 (elegía + crónica). **3.2.** IT: 5.

**4.1.** TM1a+b+e (narcopersonaje+tráfico+conflicto).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>3 +/- 1+2 (venganza +/- valentía + vileza-traición).

**5.** F: Propagandística + noticiara +/- reprobatoria + espectacular.

**6.** Héroe, narco: eficacia, mujeriego, riqueza, respetabilidad, parranda (por celebración de éxito), valentía, atribuida también a familiares muertos. Rivales, indeterminados, narcos: crueldad (por saña con toda la familia), cobardía-hipocresía (por disfrazar el crimen). Allegado del héroe, narco: lealtad y venganza. En general, apología de la venganza.

---

Corrido muy interesante por cuanto glosa un suceso relativamente bien conocido en la historia reciente del narco, de tal modo que permite examinar la recreación de Vargas, la cuestión de la veracidad y la función noticiera, así como la lectura ideológica que hace el autor. El reputado periodista Jesús Blancornelas, fundador del semanario de Tijuana *Zeta* y principal cronista del narcotráfico en dicha ciudad durante décadas, refiere así los hechos [2002: 55-6]:

“Benjamín [Arellano Félix] bautizó en esos días a su hijita; sin problemas ni sobresaltos, con toda la protección policiaca federal, estatal y municipal, realizaron la fiesta en el club Britania [de Tijuana]; música, variedad, regalos y mucha asistencia. [...] Llegó Silvia desde Culiacán. Se decía prima de Miguel Ángel Félix Gallardo y le apodaban ‘La Silviona’; se apersonó en el lugar con su pareja ‘El Rayo’ López, conocido narcotraficante; quisieron entrar y como no fueron invitados se les negó el acceso. Insistieron hasta el escándalo. Ramón [Arellano Félix] se dio cuenta y salió para poner en paz todo; [...] Vio a la pareja y, sin palabra de por medio, sacó su pistola y disparó a la cara de ‘El Rayo’ [...] Enojado, sin pedir ayuda a nadie, Ramón cargó el cadáver; lo encaramó en una camioneta; dos o tres pistoleros le acompañaron; se dirigió velozmente a la orilla opuesta de la ciudad y tiró el cuerpo atrás del Instituto Tecnológico de Tijuana. [...] Ramón inmediatamente ordenó a sus pistoleros viajar a Sinaloa esa misma noche. Al otro día estaban ejecutando a ‘El Tino’, hermano de ‘El Rayo’ López, para evitar una venganza. Por si fuera poco, mandó a los sicarios hasta Guadalajara y allí acabaron con el padre de los victimados”.

Asumiendo que esta versión de Blancornelas es la más ajustada a la realidad, ya que su especialidad dentro del narcotráfico es el Cártel de Tijuana y los hermanos Arellano Félix, quienes de hecho trataron de asesinarlo, y teniendo en cuenta que éstos son de los capos más poderosos de finales del siglo pasado, sorprende que Vargas tome tan explícitamente partido por López, y más aún que propugne la venganza contra los asesinos, pues, aunque no mencione sus nombres, cualquier persona con un mínimo conocimiento del *narco* en México sabe a quiénes se refiere. El talante iracundo y sanguinario de Ramón Arellano es hartamente conocido; el mismo Mario Quintero, vocalista y compositor de Los Tucanes de Tijuana, lo apunta en el corrido que le dedica: “No toleraba reclamos,/rápido desenfundaba,/sin decir ni una palabra/les disparaba a la cara;/era Ramón Arellano:/nadie podía decir nada” (“Ramón Arellano”, analizado en el *corpus* de Quintero). Ahora bien, Quintero incluye estos versos en un texto laudatorio compuesto tras la muerte de Arellano, y puede además permitírselo, dado que, al parecer, el grupo era el favorito de los hermanos, para quienes se dice que cantaron en más de una ocasión y a los que han dedicado varias composiciones. La mayoría de los autores, en cambio, a menos que se apliquen a la alabanza, son prudentes a la hora de comentar los hechos del narcotráfico, como queda reflejado en las entrevistas realizadas para este estudio y otras declaraciones, en las que apelan a la neutralidad. Tal prudencia obedece a la relevancia del género como vehículo de propaganda de los forajidos, que se interesan por las historias que de ellos se cuentan, encargan piezas a su mayor gloria y, según creencia popular, ajustician a quienes los denuncian o critican en sus canciones, según se dijo. Por ello, sólo *Chalino* Sánchez, entre los corrideros principales estudiados, despliega enunciados tan directos y amenazantes como los que emplea Vargas en este corrido; a pesar de que, cuando compone su pieza, los Arellano no detentan todavía el poder omnímodo que lograrán enseguida, y él es ya famoso y está bien relacionado, incluso con presidentes de la República, la osadía es palmaria y apuntala su imagen de cronista insobornable. A propósito de la **crónica**, el cotejo de la versión de Blancornelas con el corrido permite confirmar la intención **noticiera** y el apego del autor a la realidad de los hechos, que sucedieron de forma muy aproximada a cómo los relata, si bien cabe hacer tres salvedades: en primer lugar, en su afán de realzar la figura de *El Rayo*, Vargas indica en la estrofa inicial que

la muerte del héroe se debe a una traición planeada y troca la fulminante agresión unilateral en apariencia de balacera; en segundo lugar, introduce elementos ficticios, como la conversación entre López y Medina de la 3ª estrofa, lo cual revela que, a pesar de la unánime insistencia en el realismo del género, la ficcionalización es uno de sus rasgos inherentes; en fin, parece claro que, si no se dispusiera de la información ofrecida por el periodista tijuaneño, la comprensión de lo sucedido resultaría difícil, y esto significa que Vargas se atiene al modelo folclórico de conmemorar o elogiar antes que informar, lo cual supone a su vez que la función principal es la **propagandística** de nuevo –y así que el corrido es tanto, si no más, una **elegía** que una crónica– como de nuevo nos encontramos con el pleno de funciones por la presencia subordinada de la **reprobatoria**, expresada en el ánimo vengativo ante la vileza de los criminales, y la **espectacular** por la presentación dramática de la historia. En el mismo sentido cabría interpretar el *título*; a López lo apodaban *El Rayo* a secas, mientras que *El Rayo de Sinaloa* es el sobrenombre del legendario bandido Heraclio Bernal, héroe de uno de los corridos más antiguos y clásicos que se conocen, incluido en la antología de la primera parte, como se recordará. Vargas muestra así su conocimiento de la tradición y su capacidad para relacionar las gestas de hoy con las de antaño<sup>42</sup>. Dicha tradición, por cierto, no está demasiado presente en la estructura del relato, pues las estrofas inicial y final constituyen una **presentación** y una **coda** poco ortodoxas, apenas se emplean **fórmulas**, y la **trama** se compone de alusiones que no llegan a conformar una **secuencia**; otro tanto puede decirse del aspecto estilístico, cuyos rasgos, salvo el predominio de la **yuxtaposición** y los versos **diegéticos** y el ajuste de la unidad de sentido al **doblo octosílabo**, responden a las preferencias del estadio contemporáneo del género; por ello, el **IT** es de los más bajos entre los textos del compositor, lo cual no le impide, gracias a su hábil manejo de ciertos valores y un lenguaje popular con sus **clichés** y apuntes líricos, poner en pie un texto que la audiencia reconoce de inmediato como modelo de elegía del valiente (narcotraficante).

---

<sup>42</sup> Otra referencia, si no a la tradición poética del corrido, al acervo más popular del género, es el verso “con diez balazos de Super”, homenaje al que reza “con diez balazos de Mauser” en el celeberrimo corrido facticio, comercial e historicista de los cincuenta “Caballo prieto azabache” (Pepe Albarrán), también incluido en la antología de la primera parte.

## LA BANDA DEL CARRO ROJO

[Tigres del Norte, 30 *Grandes Éxitos*, CD1-3; *Contrabando, traición y robo*, 2. Los Broncos de Reynosa, 14 *corridos (Éxitos de Paulino Vargas)*, 2; *México y su música*, CD1-5; *La música maravillosa de México*, CD2-12. Los Halcones de Salitrillo, *Corridos, canciones y tragedias*, A5. VV II, *Grandes corridos mexicanos*, 20 –Cornelio Reyna. VV II, *Corridos perrones*, 6 –Los Tigres del Bajío; sin atribución autoría.]

Dicen que venían del sur / en un carro colorado,  
traían cien kilos de coca, / iban con rumbo a Chicago,  
así lo dijo el soplón / que los había denunciado.

Ya habían pasado la aduana, / la que está en El Paso, Texas,  
[ésta que está por El Paso-ésta que está por El Paso]  
pero en mero San Antonio [Las Cruces los *rinches*-Las Cruces los *rinches*] /  
los estaban esperando:  
eran los *rinches* [Rangers-Rangers] de Texas / que comandan el condado.

Una sirena lloraba, /  
un emigrante [el sargento les-un inmigrante-y el Sargento les] gritaba  
que detuvieran el carro / para que lo registraran,  
y que no se resistieran, / porque si no, los mataban.

Surgió [Rugió-Rugió-Rugió] un M-16 / cuando iba rugiendo [rasgando- *rasgando*  
-rasgando] el aire,  
[y-y] el faro de una patrulla / se vio volar por el aire [los aires-los aires];  
[y-y] así empezó aquel combate [desastre] / donde fue aquella [la gran-la gran-  
aquel gran masacre] masacre.

[Les-Les] Decía Lino Quintana: / "Esto tenía que pasar;  
mis compañeros han muerto, / ya no podrán declarar,  
y yo lo siento Sheriff [*cherifes*], / porque yo no sé cantar".

["Los pasaportes son falsos, / nada podrás aclarar;  
mejor atiende a tres chotas / que acaban de agonizar".]

De los siete que murieron / sólo las cruces quedaron;  
[*Sólo las cruces quedaron / de los siete que murieron;*]  
[Sólo las cruces quedaron / de los siete que murieron;]  
cuatro eran del carro rojo, / los otros tres del Gobierno;  
por ellos no se preocupen: / [ya] irán con Lino al infierno.

Dicen que eran de El Cantil, / otros que eran de El Altar,  
hasta por ahí dicen muchos [voces-se oyen voces] / que procedían de Parral;  
la verdad nunca se supo, / nadie los fue a reclamar.

---

Versiones 1ª y 2ª (Los Tigres del Norte), idénticas entre sí.

[letra Arial]: variantes de la 3ª, 4ª y 5ª versiones (Los Broncos de Reynosa, idénticas entre sí).

[*cursiva*]: variantes de la 6ª versión.

[subrayadas]: variantes de la 7ª versión.

[letra Arial narrow]: variantes de la 8ª versión.

---

1.1.1. Octosílabo. 1.1.2. Ason. (1 estrofa Conson.). 1.1.3. 7 Sext. [+ 1 Cuart.]  
 1.2.1. U2V: 15/21 [17/23].  
 1.2.2. 30 [33] Cnx: 22[25] (19 [22] yux./3 coord.) / 8 sub.  
 1.3.1. GLS: *rinches*, *e/inmigrante*, M-16. 1.3.1.1. El Cantil (o San Miguel del Cantil) es pueblo serrano de Durango; Altar (sin artículo) es la localidad de Sonora próxima a la frontera cuya zona desértica aparece en “El Rayo de Sinaloa”; “Parral” se refiere a Hidalgo del Parral, importante ciudad del sur de Chihuahua.  
 1.3.2. 0 Frml. 1.3.3. 0 Rfrn. / 3 Clch. (v.30,32,36).  
 1.4. 3ª persona. 1.5. Nrtv.: 29 (63%); Mim.: 9 (19,5%); Int.-Nar.: 8 (17,5%).  
 2.1. X<sub>c</sub>: banda; X: Lino Quintana; Y<sub>c</sub>: *Rangers*/agentes de inmigración EE. UU.; Y: Sargento/un *inmigrante*; Ally: soplón.  
 2.2. A. Ø. B. a) FRM3(1): X<sub>c</sub>,MTV14a(1-4)+9b(2) < Ally→X<sub>c</sub>,MTV15a(5-6) > X<sub>c</sub>,MTV14a+16(7-8) > Y<sub>c</sub>→X,MTV16(9-18): Y→X<sub>c</sub>,MTV34(17-8) > b) X<sub>c</sub>↔Y<sub>c</sub>, MTV11(19-24) > c) X,MTV19b(25-30) > X<sub>c</sub>+Y<sub>c</sub>,MTV13(31-5) > FRM14: X<sub>c</sub>,MTV 8a(37-42). C. Ø.  
 3.1. TP1 (crónica). 3.2. IT: 5,25.  
 4.1. TM1b+e (narcotráfico + conflicto). 4.2. TMs2 (traición).  
 5. F: noticiara + espectacular +/- propagandística.  
 6. Héroes, narcos: valentía (por respuesta armada inmediata) y, en el caso de Lino Quintana, lealtad (por negativa a delatar). Rivaletas, policía de EE.UU.: arrogancia-amenaza. Debido a la objetividad narrativa, el único valor que se infiere, además de los mencionados para los héroes (nótese que la lealtad en forma de silencio tiene su contrapunto negativo en la figura del soplón), es la percepción negativa de los agentes, que merecen el infierno tanto como los traficantes.

---

Este es uno de los corridos estelares del tiempo contemporáneo, grabado por infinidad de intérpretes y convertido en una célebre película<sup>43</sup>, al que nos hemos referido ya en múltiples ocasiones. El impacto comercial se debe sin duda a que, a pesar de no haber sido los primeros en tocarlo,<sup>44</sup> Los Tigres del Norte lanzaron el tema en su disco homónimo de 1975, cosechando un gran éxito; de hecho, su prestigio como grupo de referencia del narcocorrido se cimienta, según criterio unánime de la crítica apuntado, en “Contrabando y traición” y “La banda del carro rojo”. En nuestro *corpus*, es el texto con mayor número de grabaciones (8), en cuyas diferencias importa detenerse. Aunque se ha tomado por base la versión de Los Tigres (extraída de dos grabaciones distintas, de texto idéntico), la más conocida por el gran público y la más reproducida por los sucesivos intérpretes, la de Los Broncos de Reynosa –tres grabaciones–, el dúo del propio Vargas, es a buen seguro la original: en la entrevista concedida a Wald [2001: 36], el autor afirma que Los Tigres cambiaron el escenario del suceso de Nuevo México a Texas, al mencionar San Antonio en lugar de Las Cruces. La indicación es relevante porque la única estrofa que constituye una cuarteta, transcrita entre corchetes por ser variante respecto de la versión de Los Tigres, ha de considerarse de la autoría de Vargas, aunque sólo la incluyan Los Broncos y dé la impresión de ser añadida debido a su distinta extensión; por ello, en la descripción analítica se indican entre corchetes los datos cuantitativos con inclusión de dicha estrofa. La versión grabada por Los Broncos es, a mi juicio, tan genuina como óptima; dicho de otro

---

<sup>43</sup> *La banda del carro rojo*, 1976, dirigida por R. Galindo y protagonizada por los hermanos Almada, galanes del cine de acción popular mexicano de bajo presupuesto –pero de difusión y aceptación masivas– y por Pedro Infante Jr., en la que aparecen también Los Tigres del Norte. La película ha tenido varias secuelas, siendo la más destacada *El regreso del carro rojo* (1984).

<sup>44</sup> Tanto Wald [2001: 34] como Ramírez-Pimienta [2011: 90] señalan que había sido grabado ya por Pepe Cabrera, autor incluido en el presente estudio; Ramírez-Pimienta afirma además que Rey Ávila tenía otra versión previa.

modo, los cambios introducidos por Los Tigres no mejoran en absoluto el poema. En primer lugar, pasar de “ésa que está por El Paso” a “la que está en El Paso, Texas”, tal vez con la intención de aportar una corrección de tintes periodísticos, destruye la rima de la estrofa; la introducción de San Antonio, de otro lado, carece de sentido, ya que se encuentra a casi mil kilómetros de El Paso, mientras que Las Cruces dista apenas cien, lo cual concuerda mejor con las circunstancias de la historia. Acaso el cambio obedezca a la aparente repetición en la que incurre Vargas al referirse al particular cuerpo policial tejano, los *Rangers*, que los emigrantes mexicanos han dado en llamar *rinches*; no obstante, según Ramírez-Pimienta, “los *rinches* no sólo se refieren a la institución de los *Rangers* de Texas sino que engloba a cualquier autoridad tejana (aduanas, migración, patrulla fronteriza, policía, etc.)” [2011: 91], de modo que la repetición obedece a un afán de afinada concreción. Además, la precisión de Vargas acerca del tipo policial la ignoran Los Tigres en la siguiente estrofa cuando introducen la figura del *emigrante*, que no es sino un agente de inmigración. Las demás permutas son asimismo desafortunadas, sobre todo el binomio “surgió-rugiendo” en lugar de “rugió-rasgando”, que despoja de sentido a la imagen. Las versiones restantes, por su parte, coinciden todas en omitir la cuarteta que incluyen Los Broncos y divergen en alinearse con una u otra de las dos anteriores; la 6ª (Los Halcones de Salitrillo), como se ve, es la más próxima al original, y la única diferencia constituye una mejora, ya que la alteración del orden de los dos primeros versos de la penúltima estrofa corrige la rima defectuosa. Examinadas las variantes por su interés desde el punto de vista de la transmisión, próxima aquí a la oralidad, cabe ahora considerar los elementos que hacen de este corrido un clásico contemporáneo. El primero es la narratividad casi pura, sin apenas *intervenciones* subjetivas del *narrador*, al modo de los textos épicos añejos del género. Como éstos, el de Vargas se basa en hechos reales, debiendo atribuírsele la función *noticiera* y, de entre los subtipos genéricos, el de la *crónica*, si bien, en la acostumbrada amalgama funcional, no falta la *espectacular* con importancia pareja a la noticiera, por el cinematográfico relato impactante, ni la *propagandística*, bien que, excepcionalmente, subordinada a las anteriores por el tímido elogio de los héroes. Wald ha realizado el comentario más completo de “La banda del carro rojo”, tras lograr que el Vargas glosara largamente su pieza [2001: 33-6]; así sabemos que dice haber conocido al protagonista, Lino Quintana, para quien habría actuado en el pueblo duranguense de El Cantil, donde el traficante le habría felicitado por su “Contrabando de Juárez” e invitado a dar un concierto en Hidalgo del Parral, aunque finalmente no acudió a verlo; poco después, supo por la prensa de su muerte en enfrentamiento con los Rangers en Nuevo México —y de su oficio, que desconocía—, lo que lo movió a “investigar” y componer el corrido. A pesar del enfoque periodístico, Vargas reconoce que no estuvo en el lugar del suceso y modificó algún detalle, reconocimiento muy oportuno para subrayar una vez más que no existen tipos puros en el género, ya que toda *crónica* tiene algo de espectacular y todo *cuento* su base realista, como admite él mismo: “Para mí, lo que mejor funciona es lo que más se aproxima a la verdad, aunque, por supuesto, tienes que añadirle un poco de morbo [...] Este toque de morbo mío a veces resulta bueno para el negocio” [2001: 35-6]. La bien trabada síntesis de ingredientes tradicionales y comerciales constituye pues la clave de su éxito, también evidente en la composición y el discurso, donde la ausencia de *bloques* y las escasas *fórmulas* contrastan con una métrica y una sintaxis modélicas clásicas, la introducción de *pasajes dialogados* y un lenguaje que, sin ser específico del género, exhibe un tono popular muy ajustado al contenido. En distinto plano pero con idéntica intención paradigmática destaca el *título*, que remite al viejo —y limítrofe— corrido “La banda del automóvil gris”, notoria por sus fechorías en la Ciudad de México en los años diez<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> La detención y posterior ejecución de varios miembros de la banda tuvo lugar en 1915. Hay también versión cinematográfica, *El automóvil gris* (1919), que es de hecho una de las mayores producciones del cine mudo mexicano. Para conocer el texto y leer un breve comentario a los hechos que refiere, véase Avitia, 2000: 102-4.



Más allá de la forma literaria, la gran acogida y la aureola clásica de “La banda del carro rojo” responde al enardecimiento de los valores épicos del corrido y su traslado pionero al narcocorrido; en este sentido, es revelador el apunte de Vargas sobre la simbolización de la actitud leal de Lino Quintana al negarse a declarar: “En realidad no es que dijera que no sabía cantar, lo que pasaba es que no sabía nada de inglés, y dijo ‘lo siento, no hablo inglés’. Lo que está escrito ahí en el corrido, cuando pongo ‘yo lo siento, *cherif*, porque yo no sé cantar’, es una forma de decir que era muy valiente, pero esa parte fue invención mía” [Wald, 2001: 36]. Las deformaciones de la realidad no sólo sirven entonces a un fin espectacular, sino a la construcción del arquetipo del *narcohéroe*<sup>46</sup>, alma gemela del decimonónico. Mas la recepción del texto y dicho arquetipo se revela compleja, debido en parte a la intervención de Los Tigres en el proceso; su examen es crucial para escrutar las ideas imperantes acerca de la variedad temática estrella de los últimos decenios. Como se indicó en la introducción, justamente partiendo de una cita del líder de Los Tigres, “La banda del carro rojo” se ha juzgado la muestra inaugural del *narcocorrido duro* debido a la identificación de la *explicitud* con la *dureza*, cuando, en mi opinión, lo explícito es un aspecto formal que en Vargas equivale meramente a *crudeza* expresiva, debiéndose reservar la noción de *dureza* al campo ideológico, donde correspondería a la *exaltación* apologética. La adhesión de Los Tigres a este argumento que denomino *puritano*, por cuanto cifra la cuestión moral en la apariencia, se hace elocuente en la grabación de “La muerte del soplón”, continuación de “La banda del carro rojo” atribuida a Vargas, que interesa reproducir al completo:

Lauro Cantú Villarreal / fue el que traicionó a Quintana  
cuando llevaba una carga / para entregarla a la mafia;  
allí firmo su sentencia / y anduvo a salto de mata.

En la ciudad de Joliet / y también en Sur Chicago  
ya se sabía del soplón / y lo estaban esperando,  
y dicen que en Kansas City / pudo escapar de milagro.

Un policía deshonesto / que también murió en la quema  
dijo que estaba escondido / en la ciudad de Las Vegas,  
que ya se iba para Europa / nomás cobrando unas deudas.

Allí volaron los buitres, / este fue un fin de semana,  
pero lo encontraron muerto, / lo había matado una dama,  
una mujer muy bonita / que fue novia de Quintana. [estribillo]

La traición no es buen negocio / cuando se apuesta la vida;  
Lauro no quiso entenderlo / y traicionó a la familia:  
le costo mucho dinero / y al final hasta la vida.

La rubia de la venganza / era de ojitos borrados,  
según el retrato hablado / por versión de un empleado;  
ella escapo de la Ley / y nunca la han encontrado.

[estribillo]

Antes de continuar, es imprescindible recordar de nuevo que, junto a “La banda del carro rojo”, el otro texto tenido por fundacional del narcocorrido es “Contrabando y traición”, de Ángel González, grabado por Los Tigres en 1973 y analizado en nuestra

<sup>46</sup> Un sorprendente ejemplo de cómo Vargas alcanza con creces su objetivo se aprecia en el hecho de que Lino Portillo, jefe de una banda de sicarios al servicio del Cártel de Tijuana, adoptase el apodo de [E] *Lino Quintana* [Blancornelas, 2002: 329], lo que puede sólo deberse al corrido, habida cuenta de la insignificancia del verdadero Lino Quintana.

antología, cuyo argumento conviene empero adelantar: hombre y mujer transportan marihuana de Tijuana a Los Ángeles, donde la venden sin contratiempo; tras repartirse la ganancia, el hombre dice que va a reunirse con su amada, lo cual suscita los celos de la mujer, quien lo mata y desaparece con el dinero. Ambos textos comparten la esencial narratividad y el tema del narcotráfico (en su variedad estricta, el acto de contrabando), pero es más lo que los separa. En primer lugar, exhiben diverso grado de explicitud, diferencia ya indicada por Wald, quien ve en “Contrabando y traición” un relato hollywoodiense muy alejado del estilo descarnado de Vargas [2001: 36]; el ejemplo más elocuente está en la descripción de la *carga*: González habla de “hierba mala” mientras que aquél opta por los contundentes “cien kilos de coca”, lo cual perturba a J. Hernández de Los Tigres, según declaración propia citada. De otra parte, las composiciones pertenecen a subtipos genéricos distintos, siendo la de Vargas una crónica basada en hechos reales, y la de González pura ficción. Por último, los dos corridos difieren en el tema subyacente y las implicaciones ideológicas; si la *traición* está presente en ambos, González introduce el tema-motivo de la *venganza* frente al acto traicionero, insertándolo en un conflicto amoroso; el *maestro*, por su lado, resalta la *valentía* en el marco de la disputa armada de sabor heroico. Teniendo en cuenta estas divergencias y volviendo ahora a “La muerte del soplón”, es obvio que el texto sigue el modelo de “Contrabando y traición”, operación necesariamente inspirada por la cabeza pensante de Los Tigres; refuerza esta hipótesis el hecho de que el grupo grabase también dos corridos que continúan la historia de González, quien, a pesar de recibir el crédito en los discos, niega su autoría [Wald, 2001: 21]; Vargas no ha desmentido ser autor de la secuela de “La banda del carro rojo”, pero su planteamiento estético e ideológico se aleja sin duda del suyo habitual. Como se apuntó, Ramírez-Pimienta ha diseccionado los afanes de Los Tigres para eludir el estigma del llamado *narcocorrido duro* [2011: 84-120], que han llevado a la edulcoración de los temas de narcotráfico y, a tal fin, la explotación de la veta facticia y sentimental, ejemplificada en grado sumo en “La muerte del soplón”. El texto, narrado sin asomo de expresividad popular y con estribillo siempre ajeno al género, se refiere al narcotráfico mediante los neutros términos “carga” y “mafia”, y desvincula la figura de Quintana de la actividad delictiva presentándolo como un mero transportista, como si ello no equivaliese a pertenecer a la estructura mafiosa; el propósito que anima la operación es aprovechar el tirón comercial del tema utilizándolo de trasfondo pero desplazar las implicaciones morales a terrenos menos controvertidos, como el amor o la siempre justa venganza. No obstante, es evidente que quienes “esperan” al soplón son traficantes distribuidores de la innombrable “coca”, y que el ajuste de cuentas criminal se juzga una intención tan natural como encomiable; así, al igual que en “Contrabando y traición”, donde los héroes narcos cumplen su misión con éxito, existe apología del narcotráfico, o, cuando menos, empatía con sus integrantes. En cambio, aunque Vargas elogia la venganza y el código mafioso del honor en muchos textos, en “La banda del carro rojo” se abstiene de toda valoración, salvo cuando manda al infierno a Lino y los agentes, en todo caso crítica ecuaníme a ambos bandos. La otra cuestión esencial es la del realismo; en efecto, un pilar del razonamiento comercial es la presunta objetividad noticiaria, sin embargo ausente de la secuela que nos ocupa, el texto de González e innumerables muestras actuales del género; como la invención de argumentos revela por fuerza una intención propagandística, cabe concluir que los corridos propios de la estrategia que encarnan Los Tigres son apologéticos, por más que disfracen su designio de recato. Además de ser puritanamente hipócrita, esta postura implica un desconocimiento del mecanismo semiótico del corrido en tanto que género popular de origen folclórico, pues, si Vargas prescinde de incluir pasajes expositivos de contenido moralista, no por ello deja de ofrecer una imagen positiva del narco, construida empero de acuerdo con el tradicional proceso de simbolización; en su comentario a “La banda del carro rojo”, Ramírez-Pimienta ilustra dicho proceso con referencia al crucial aspecto identitario: “En el contexto del conflicto intercultural mexicano-angloamericano cualquier persona que se enfrente ‘a los *rinches*’ —siempre percibidos como racistas y abusivos— tiene

cualidades heroicas entre las comunidades mexicanas a ambos lados de la frontera” [2011: 91]. El narcocorrido fundacional de Vargas, en suma, resulta explícito tan sólo en lo que tiene de verídico y sincero; por lo demás, constituye una exaltación del narco de mayor sutileza que la alcanzada por los textos facticios, explicativos y moralistas, basada en la traslación a las historias contemporáneas de la impronta épica y el estilo narrativo característicos del género. La consideración de “La banda del carro rojo” como el primer narcocorrido exitoso de la variedad cronística debe así fundarse en la capacidad de su autor para emplear recursos clásicos y atenerse a los valores reconocidos por la audiencia tradicional sin vulgarizarlos en la expresión, pero exhibiendo al tiempo un estilo personal distintivo y una lúcida adecuación al tiempo contemporáneo.

## LA FUGA DEL ROJO

[Los Tigres del Norte, *20 corridos inolvidables*, 5;  
*Contrabando, traición y robo*, 9.]

“El carro ya se paró, / ya está cayendo la tarde,  
y a mí me late, Teniente, / que va a sudar pa’ llevarme”.

“Mira, *Rojo*, no le busques, / te voy a soltar las manos,  
pero me dices tu nombre / y adónde iba el contrabando”.

“Ya me arrancaron las plantas / y me amarraron las manos,  
y con tantas calentadas / el nombre se me ha olvidado.

Tú deberías saber, / somos casos diferentes:  
yo soy hombre natural / y a ti te hicieron Teniente.

Mas como voy a escaparme, / te voy a contar un cuento:  
seiscientos mil centenarios / era el robo de Sarmiento;  
lo llevé a San Salvador / y así ayudé al movimiento”.

“Te escapas desde Chicago / y también de Nueva York,  
y aquí me llega un reporte / que te robaste un avión”.

“Me acusan de muchas cosas, / pero nada comprobado,  
ni siquiera traen mi nombre: / de plano andan despistados”.

Como lo había prometido, / *El Rojo* se les fugó;  
*El Rojo* no es asesino: / la vida le respetó.

“Puedes usar tu pistola, / ya logré soltar mis manos,  
y ahora que estamos parejos, / te noto que estás temblando.

Ahí te dejo estas granadas / amarradas por detrás;  
ya les quité la espoleta, / ahí tú si quieres volar;  
le dices al Comandante / que en Durango me ha de hallar”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Ason. (2 estrfas Conson.). **1.1.3.** 8 Cuart. + 2 Sext.

**1.2.1.** U2V: 15/22. **1.2.2.** 27 Cnx: 23 (14 yux. / 9 coord.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: latir (me late), *calentada*. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (vv. 43-4). **1.3.2.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (vv. 28, 30).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 4 (9%); Mim.: 40 (91%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X: *El Rojo*; Y: Teniente; Ally: soldados –o policías- torturadores.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X→Y,MTV34(1-4) > Y→X,MTV17(5-8) > X,MTV19b(12) < Ally→X,  
MTV18(9-11) > X→,MTV34(13-22) > Y↔X,MTV17(23-30) > X,MTV21(31-2)+2  
+3(33-4) > X→,MTV34(35-44): X↔Y,MTV1↔26(35-8)+X,MTV8b(43-4). **C.** Ø.

**3.1.** TP1/2 (crónica/cuento). **3.2.** IT: 4,25.

**4.1.** TM1e (narcoconflicto). **4.2.** TMs1+/- 2 (valentía +/- vileza-cobardía).

**5.** F: Espectacular + propagandística.

**6.** Héroe, *narco*: osadía desafiante, valentía-lealtad (por resistir tortura sin delatar), audacia-destreza (por fechorías reportadas), rectitud-lealtad (por clemencia), valentía en general. Rival, Teniente: templanza (por interrogatorio suave), crueldad (por haber ordenado tortura), cobardía. El texto todo es la típica contraposición de las virtudes del *narcohéroe* y las tachas del rival policial.

---

Corrido singular de considerable interés por consistir casi del todo en **diálogos**, lo cual es de hecho un rasgo de modernidad, pues, aunque el estilo directo se considere propio del modelo tradicional, su empleo en los textos clásicos es siempre subsidiario de la narración. Si bien es verdad que a partir del periodo posrevolucionario comienza a aparecer alguna pieza en forma de monólogo completo, no se trata en tales casos del modo de representación mimético, sino de una **intervención** valorativa y subjetiva del **narrador**; esta variedad dialogada tan cinematográfica nace por tanto, hasta donde sé, el último tercio del siglo XX; es más, su paternidad bien podría atribuirse a Vargas y a este mismo corrido, compuesto a principios de los años ochenta, dado que la película homónima inspirada en él data de 1985<sup>47</sup>. A pesar de esta condición pionera, el texto al que se ha atribuido el mérito de ser fundacional y paradigmático de este tipo es “Los dos plebes”, de Francisco Quintero, quien lo grabó en 1993, lo cual obedece a dos razones; primera, porque Los Tigres del Norte no sólo incluyeron la pieza de Quintero en un disco suyo de 1994, sino que ésta dio título al álbum, que llegó a ser un éxito rotundo; segunda, porque “Los dos plebes”, al contrario que “La fuga del Rojo”, es en efecto puro diálogo, sin un solo verso narrativo o valorativo, y, sobre todo, se caracteriza por referir una mera conversación sin conflicto ni acción de por medio; así, se tiene por el modelo de una variedad temática en ocasiones denominada *corrido de amistad*, que se distingue por la relación fraterna entre los personajes, novedosa y ajena a la habitual disputa violenta de la que se nutren los argumentos del género. “La fuga del Rojo”, claro está, no puede incluirse en el rubro de los corridos *de amistad*, sino en el de *valientes*, debido a la nítida contraposición entre un héroe que atesora las virtudes y un vil rival, y a la dureza del conflicto en cuyo relato prolifera el motivo del **desafío-amenaza**; su aparición en los versos finales representa por cierto, como se indicó en la introducción, un modelo de expresión casi formulario al que se recurrirá con frecuencia en los corridos contemporáneos; ambos textos, eso sí, comparten el tema aparente del **narcotráfico** y los valores típicos de sus protagonistas –**rectitud**, **lealtad**, etc. Al margen del llamativo aspecto mimético, el tratamiento del contenido revela también un enfoque moderno, ya que el texto carece de *bloques* y *fórmulas estructurales*; en cambio, la expresión abunda en recursos tradicionales, lo que explica los más de 4 puntos que alcanza el **IT**, debidos todos al plano del discurso; a estos resortes de la poética del corrido, y a pesar de que hay una sola **fórmula narrativa**, se suma el sabio manejo del léxico coloquial (“me late”, “calentadas”) y **clichés** populares (“yo soy hombre natural”, “va a sudar pa’ llevarme”) para construir un corrido modélico a los ojos de la audiencia<sup>48</sup>. Dicho de otro modo, Vargas parte de una expresión y un contenido esenciales clásicos para insertarlos en la temática y formas de su tiempo con sensibilidad e indiscutible éxito comercial. Tal vez estimulado por éste, nuestro autor compuso pocos años después “Carga ladeada”, muy posible continuación de “La fuga del Rojo” como se ha apuntado en el comentario correspondiente, que alcanzó incluso mayor notoriedad. La relación argumental entre ambos textos, y aun entre ciertos pasajes de cada uno de ellos por separado, es de difícil comprensión, debido al usual relato enigmático de los hechos, que se justifica por cierto de manera explícita, recuérdese, en “Carga ladeada” (“quisiera aclarar el rollo/pero me está prohibido”); en todo caso, Vargas parece valerse del *prestigio* de *El Rojo* cuando le otorga de nuevo

---

<sup>47</sup> *La fuga del Rojo*, de A. Gurrola, protagonizada una vez más por Mario Almada.

<sup>48</sup> Sin embargo, Vargas sorprende siempre con algún destello lírico o alguna referencia más sofisticada o cosmopolita, aquí presente en los dos primeros versos, donde creo reconocer la metáfora mitológica griega del carro solar. El recurso funciona además como introito lírico al poema, que el autor cultiva asiduamente, unas veces inserto en una presentación canónica, y otras, como en este corrido, engarzado en la acción de un inicio *in media res*.

en la secuela el papel del fugitivo audaz<sup>49</sup>. En “La fuga del *Rojo*”, el “cuento” al que alude el protagonista es el punto más oscuro: la mención de un “movimiento” en El Salvador parece apuntar al argumento de que los narcos ayudan a financiar a la guerrilla centroamericana, lo cual revela, de un lado, el señalado interés de Vargas por asuntos políticos ajenos al orbe mexicano y, de otro, la particular idea que se hace de los mismos, no siempre ajustada a la realidad que se desprende de la información disponible<sup>50</sup>. En cualquier caso, la inexistencia de datos fehacientes acerca de los personajes plantea la duda en el plano tipológico de si se trata de **crónicas** o de **cuentos**, habiéndose optado por asignar ambas clases en la descripción, si bien cabe inclinarse por la crónica en el caso de “Carga ladeada”, por la profusión de datos precisos, y en este caso por el cuento, pues, aunque el trasfondo sea real, parece obvio que la conversación aquí recreada no ha existido nunca. Mas con independencia de que Vargas haya podido elaborar la(s) historia(s) partiendo de un suceso real, en el plano funcional prevalece la función **espectacular**, pues la acción-tipo se impone al apunte informativo, y sobre ambas planea la **propagandística**, dado el enfoque épico de los héroes, patente aquí en los desafíos y bravatas de *El Rojo*, uno expresado de manera formularia incluso, “le dices al Comandante/que en Durango me ha de hallar”, reenunciación del más habitual “esperar” al rival en cierto lugar, o indicar por dónde se “anda paseando”.

---

<sup>49</sup> El personaje de Sarmiento aparece también en “Carga Ladeada” y “La rosa de la frontera”, corrido-canción migratoria citada en la introducción que incluye empero un pasaje relativo al narcotráfico o algún tipo de actividad ilegal. La aparición reiterada de personajes en varios textos que narran distintas historias es excepcional, en Vargas y en el corrido en general.

<sup>50</sup> Por la fecha aproximada de composición del corrido –principios de los años ochenta–, el conocimiento que exhibe Vargas de los vínculos entre el narcotráfico y los conflictos armados en Centroamérica resulta harto sorprendente, ya que no se conocieron públicamente hasta mediados del siguiente decenio. Sin embargo, dichos vínculos no relacionan al *narco* con la guerrilla, recuérdese, sino con los grupos paramilitares contrarevolucionarios apoyados por la CIA, hechos revelados al hilo del escándalo político de la venta ilegal de armas a Irán por EE.UU, de cuya investigación se derivó el descubrimiento de la financiación igualmente ilegal de la *Contra* nicaragüense con los beneficios obtenidos de una red de narcotráfico que implicaba a los cárteles colombianos, a traficantes centroamericanos, a la mafia asentada en Florida y a la CIA, de todo lo cual se habló ya al contextualizar la cuestión del narcotráfico.

### (El corrido de) LAMBERTO QUINTERO

[Los Broncos de Reynosa, *14 corridos (Éxitos de Paulino Vargas)*, 9;  
*La música maravillosa de México*, CD1-6, –sin atribución de autoría.

El As de la Sierra, *Que viva la polvadera*, B5.

Norteños de Ojinaga, *Corridos pa' mi pueblo*, A5.

VV II, *Corridos perrones*, 6 –Grupo Tonatihu, sin atribución de autoría.]

Un día veintiocho de enero, / cómo me hiere esa fecha,  
a don [cuando a] Lamberto Quintero / lo seguía una camioneta;  
iban con rumbo al *Salao* [Salado-Salado-Salado], / nomás a dar una vuelta.

Pasaron El Carrizal, / iban tomando cerveza,  
un [su-sus] compañero[s] le dice[n]: / “Nos sigue una camioneta”.  
Lamberto, sonriendo, dijo [*dice-dice*]: / “¿Pa' qué son las metralletas?”

Ya cerquita de El *Salao* [Salado-Salado-Salado] / rugieron dos R-15:  
ahí dejaron un muerto [*quedaron dos muertos* versiones 3, 4 y 5] /  
en defensa [*enemigos* versiones 3, 4 y 5] de Lamberto;  
quisiera que fuera cuento, / pero, señores, es cierto.

Un hombre fuera de serie, / alegre y enamorado,  
mirando pasar las morras [plebes] [*platicando con su novia-platicaba con su novia*] / él estaba descuidado  
cuando unas armas certeras / la vida le arrebataron.

Clínica Santa María, / tú vas a ser mi testigo:  
dos [*tres*] días después de su muerte / vuelven a sonar los [más-más] tiros;  
ahí murieron [quedaron-quedaron] diez [*dos*] hombres / por esos mismos  
motivos.

Puente que da [dio] a Tierra Blanca, / tú que lo viste pasar,  
recuérdales que a Lamberto / lo deben de recordar [nunca se podrá olvidar-  
*nunca lo podré olvidar-nunca se podrá olvidar*];  
yo por mi parte aseguro / que hace falta en Culiacán.

---

Versiones 1ª y 2ª (Los Broncos de Reynosa) idénticas entre sí; añaden “El corrido de” al título.  
[letra normal – Arial]: variantes de la 3ª versión, que inserta la 4ª estrofa entre la 2ª y la 3ª y  
luego la repite; es decir, la 4ª estrofa se convierte en 3ª y 5ª. Dado que se trata de una  
actuación en directo, lo más probable es que sea un desliz de memoria.

[cursiva]: variantes de la 4ª versión.

[subrayadas]: variantes de la 5ª versión.

Cuando 3ª, 4ª y 5ª son coincidentes, se fusionan (indicado en el texto).

---

1.1.1. Octosílabo. 1.1.2. Asonante. 1.1.3. 6 Sextillas.

1.2.1. U2V: 17/18. 1.2.2. 19 Cnx: 14 (13 yux. / 1 coord.) / 5 sub.

1.3.1. GLS: R-15, morra(s). 1.3.1.1. El Salado y El Carrizal son localidades del  
extrarradio de Culiacán; Tierra Blanca, ya se anotó, es su famoso barrio, residencia  
conocida de numerosos narcotraficantes.

1.3.2. 2 Frml. (v. 20, 32). 1.3.2. 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 14, 24).

1.4. 3ª persona. 1.5. Nrtv.: 25 (69,5%); Mim.: 2 (5,5%); Int.-Nar.: 9 (25%).

2.1. X: Lamberto Quintero; Yc: enemigos indeterminados; Allx: compañero(s) de  
Quintero.

**2.2. A.** FRM6a+4b+6b(1+2+5-6): **B. a)**  $Y_c \rightarrow X + Allx, MTV21(3-12): X + Allx, MTV25a(7-8) > Allx \rightarrow X, MTV35a(9-10) > X, MTV1+34(11-2) > b) X + Allx \rightarrow Y_c, MTV12(13-4) > c) 2Y_c, MTV13(15-6) < FRM3(17-8) \parallel X, MTV6+25+25c(19-20)+31(21-2) > X, MTV13(23-4) > FRM3(25-6): Allx \Leftrightarrow Y_c, MTV11(27-8) > MTV13(29-30). **C.** "FRM10" (31-2)+4a(33-6).$

**3.1.** TP1+3b (crónica+elegía). **3.2.** IT: 6.

**4.1.** TM1a+e (narcopersonaje+conflicto). **4.2.** TMs3 (venganza).

**5.** F: noticiera + propagandística +/- espectacular.

**6.** Héroe, narco: valentía, audacia desafiante, parranda (general –"alegre", bebida, mujeres), respetabilidad-grandeza ("fuera de serie"), memorabilidad. Rivales, narcos: destreza –"armas certeras", cobardía (asesinato a traición). Además, exaltación de la violencia y la venganza, actitudes atribuidas al protagonista (y a sus hombres).

---

Otro de los corridos más reputados de Vargas, debido sobre todo a la película homónima de 1987, interpretada nada menos que por Antonio Aguilar, el muy célebre cantante y actor mexicano; como bien señala Wald, mientras que *La banda del carro rojo*, a pesar de su impacto comercial, no deja de pertenecer a la serie B, *Lamberto Quintero* es una gran producción que llega a un público masivo y supone un punto de inflexión para el prestigio del autor [2001: 37]. Tal prestigio ha de entenderse en doble sentido, dado que Aguilar, además de ser una estrella cinematográfica<sup>51</sup>, destacó en su carrera musical interpretando corridos y ha representado el papel de casi todos los héroes cantados en el género, como Villa, Zapata, Benjamín Argumedo, Valentín de la Sierra, o el ficticio *El ojo de vidrio*; que una autoridad semejante haya protagonizado una película basada en un texto de Vargas, revela su capacidad para componer piezas clásicas a partir de sucesos actuales. Ejemplo notable de su ascendiente es también el hecho de que Mario Quintero, otro de los grandes compositores actuales, escribiera una secuela, "El hijo de Lamberto Quintero", llevada al cine con parejo éxito<sup>52</sup>. A este respecto, Wald señala que "la mayoría de sus héroes han sido gente como Lino Quintana y Lamberto Quintero, figuras locales que habrían permanecido en el anonimato fuera del mundo delictivo serrano si él no los hubiese convertido en leyendas"<sup>53</sup> [2001: 39]. Aunque la observación es acertada, cabe no obstante subrayar la diferencia entre Lino Quintana, pequeño contrabandista duranguense, y Lamberto Quintero, quien, sin ser un capo famoso, pertenece a una de las grandes familias de narcotraficantes de Sinaloa, al que Vargas trata de "don" y que aparece rodeado en el relato de sicarios que lo defienden primero y lo vengán después; en definitiva, y sin discutir el talento del autor para la épica, digamos que Quintero poseía de antemano un potencial legendario considerable.<sup>54</sup> Aun así, por las declaraciones de Vargas al propio Wald sabemos que su motivación para componer la pieza no es inicialmente el interés por el personaje, sino que se trata de un encargo, cuyo proceso ilustra con su

---

<sup>51</sup> Ha actuado en 125 películas, algunas producciones internacionales, p. e. *Los indestructibles*, que coprotagoniza con John Wayne, y tiene incluso una estrella en el *Paseo de la Fama* de Hollywood, además de ser el galán charro por excelencia en México.

<sup>52</sup> 1990, M. Hernández –el mismo director de *Lamberto Quintero*–, protagonizada, además de por Antonio Aguilar, por su hijo *Pepe*, también cantante y actor, en el papel del hijo de Quintero.

<sup>53</sup> "Most of his heroes have been people like Lino Quintana and Lamberto Quintero, local characters who would have remained unknown outside the sierran crime world had he not made them into legends".

<sup>54</sup> Lamberto Quintero Payán está emparentado con el más famoso Rafael Caro Quintero –al que Vargas dedica su corrido "R-1"–, como indica Blancornelas en el pasaje donde recrea la reunión de 1989 en la que Miguel Ángel Félix Gallardo procede a crear una *Federación* y a repartir las plazas, asignando una a Emilio Quintero Payán, primo de Lamberto y protagonista también de algún corrido, y otra a un Javier Caro Payán. Se trata pues de una estirpe de contrabandistas de abolengo, presente también, p. e., en la obra de *Chalino* Sánchez.



habitual locuacidad, afirmando que primero se lo solicitaron unos deudos del finado, mas no logró inspirarse, y que años más tarde un niño, hijo de Lamberto, se lo volvió a pedir, encuentro que conmovió al poeta y propició la composición: “La gente que me pidió que escribiera el corrido primero, no entiendo cómo pretendían que cantase las alabanzas de un personaje a quien yo no conocía, así que no funcionó. Pero el niño me pintó la historia de otra manera, y con él funcionó”. Vargas aprovecha aquí para pronunciarse acerca de los corridos de encargo, señalando que los hechos deben ser reales y dignos de mención, es decir, materia prima para la exaltación heroica, lo cual pasa, en su caso, por cierta dosis de pasión: “Como te digo, yo no soy un profesional, yo escribo lo que siento... No es que alguien pueda decirme simplemente ‘haz esto’, y yo lo haga. O sea, claro que puedo inventarme algo, pero si no puedo convencerme de que es verdad, sale algo frío”<sup>55</sup> [Wald, 2001: 38-9]. Como se ve, estamos ante los preceptos básicos de las relaciones entre el corrido y la realidad, que son, primero, la veracidad, y, en su defecto, la verosimilitud; la intercambiabilidad de ambas supone que el realismo en el género no nace del afán informativo o histórico, sino que es instrumento de la función propagandística, siempre necesitada de referentes creíbles pero cuyo principal fin semiótico consiste en suscitar una fuerte emoción que facilite la transmisión de las ideas o valores. Dicho esto, huelga casi añadir que, desde el punto de vista tipológico, el texto es una **crónica elegíaca**, y las funciones correspondientes son la **noticiera** y la **propagandística**. El tema visible es el **narcotráfico**, claro, si bien sólo los datos disponibles del personaje real permiten determinarlo, ajustándose pues al tratamiento folclórico del contenido. Así, Vargas proporciona detalles precisos sobre el suceso, como la fecha exacta del 28 de enero (aunque omite el año, 1976), el lugar de la balacera o el nombre de la clínica donde falleció Quintero, pero evita ilustrar el contexto (el ajuste de cuentas entre narcos) e idealiza la muerte del héroe, puesto que el designio último es la forja de un mito<sup>56</sup>. Por ello, los motivos presentes en el texto son los habituales de la **valentía** y el **conflicto armado**, y los temas subyacentes la **valentía** y la **venganza**. En consonancia con el despliegue tradicional de valores, la estructura tiene hechuras de paradigma, en virtud de la presencia aparente de una **presentación** e indiscutible de la **coda**, un sólido desarrollo narrativo que consta de una **secuencia** y dos alusiones puntuales, y la abundancia de fórmulas<sup>57</sup>, a lo que se suman, en el plano estilístico, todos los recursos preceptivos del clasicismo, salvo la **sextilla**, y un par de **fórmulas narrativas** para alcanzar un IT de 5,5. Sin embargo, el texto exhibe licencias modernas, entre las que destaca la presentación recién tildada de “aparente”, que, principiando con las fórmulas de **datación** y **trágico recuerdo**, pasa a la narración ya en el verso 3º, de suerte que la estrofa acaba siendo un inicio **in media res**; la fusión de elementos propios del bloque inicial con otros de desarrollo narrativo en la 1ª estrofa representa, como se ha anticipado, una tendencia distributiva característica de la actualidad; en este caso, llama asimismo la atención el contraste semántico entre la expresión lastimera (“cómo me duele esa fecha”) y el tono ligero, casi alegre, de “nomás a dar una vuelta”, que impregna también otros pasajes de contenido en principio trágico. Las innovaciones y hallazgos personales del autor

<sup>55</sup> Por cierto, de las declaraciones se deduce que el texto lo compuso Vargas cinco o seis años después del suceso, es decir, hacia 1982.

<sup>56</sup> Según los escasos datos encontrados, en el enfrentamiento de El Salado “perdió la vida El ‘Chito’ Lafarga. Los Quintero y la familia Lafarga tenían viejas rencillas por el contrabando de drogas” (<http://lamafiamexicana.blogspot.com/2009/09/lamberto-quintero-payan.html>). Parece así obvio que Vargas edulcora el desenlace, pues lo más probable es que, tras el primer tiroteo y la persecución relatados, tuviera lugar la balacera final en lugar del ataque a traición que coge a Quintero desprevenido viendo pasar las *morras*.

<sup>57</sup> Entre ellas destaca la variada originalidad expresiva de la FRM3, **veracidad**, presente por partida doble en los versos “quisiera que fuera cuento,/pero, señores, es cierto” y en los que pone a la clínica por testigo del relato. Como se ha visto en “La fuga de *El Rojo*” y “El corrido de los Monge”, donde la veracidad se convierte en la “razón” del narrador, esta fórmula estructural, decisiva para resaltar el carácter noticiero, recibe esmerado tratamiento por parte de Vargas.

plantean interesantes problemas analíticos; p. e., la expresión lexicalizada de *trágico recuerdo* “tú que lo viste pasar” se ha contabilizado como fórmula narrativa, que suele aparecer en codas multiestróficas expresada en 1ª persona o por voz de un allegado, mas surge la duda de si no constituye más bien la fórmula estructural del **apóstrofe** (FRM10), cuyo original mensajero sería un puente al que se insta, como a la paloma, a difundir un mensaje. También la definición de personajes resulta compleja, en especial la de los rivales (Y), grupo indefinido que integran los perseguidores de la camioneta (dos mueren, pero, ¿cuántos son?), los asesinos materiales de Quintero (¿alguno de ellos iba en la camioneta?) y los que mueren días más tarde en la venganza (¿son los “diez hombres” rivales, o hay entre ellos allegados del héroe?); en la descripción se ha optado por designar a los rivales en conjunto, Y<sub>c</sub>, anteponiendo un “2” para indicar la cifra de muertos en el tiroteo de la persecución, y asumiendo que la balacera final de la venganza (“por esos mismos motivos”) arroja un saldo mortal compartido entre miembros de ambos bandos (Allx $\leftrightarrow$ Y<sub>c</sub>, MTV11(27-8) > MTV13(29-30)), sin posible especificación. Por supuesto, estas irregularidades en la construcción de un texto modélico pasan desapercibidas para el público, que advierte simplemente el manejo tradicional de recursos estilísticos y estructurales, a los que por cierto debe añadirse el *título*, que en la versión original del dueto del compositor, Los Broncos de Reynosa, incluye la palabra “corrido”. Es más, el reconocimiento de rasgos formales se produce ante todo de manera intuitiva y en la medida en que contribuyen a la identificación ideológica y cultural de los valores compartidos por la comunidad consumidora; por ello, el empleo de un lenguaje popular ajeno a la poética del género, como las típicas bravatas del héroe (“¿pa qué son las metralletas?”), los **clichés**, la subjetividad del narrador (“yo por mi parte aseguro”), e incluso el aderezo lírico de Vargas, se perciben con reverencia paradigmática indistinta, propiciando su consideración de referente clásico y al tiempo moderno del corrido. En fin, se transcribe a continuación “El hijo de Lamberto Quintero” de Mario Quintero (Los Tucanes de Tijuana, *Corridos pesados*, B1), donde el autor juega con la coincidencia de apellidos y, aunque hace obviamente una secuela facticia por completo alejada de la crónica épica, demuestra su buen hacer y conocimiento de la tradición, expresándose de modo más clásico que el que suele utilizar en sus textos comerciales más célebres:

Señores, yo soy el hijo / de don Lamberto Quintero;  
hubo alguien que a mí me dijo / que lo mató un extranjero.

De Culiacán he venido / a cumplir mi juramento,  
en busca de aquel bandido, / que se encuentra en Sacramento.

Vengo a cumplir mi venganza, / porque así lo he prometido:  
mi nombre es Mario Quintero, / soy el hijo consentido.

Él, con su cuerno de chivo, / a nadie le tenía miedo,  
por eso es que había motivos / que le pusieran el dedo.

Quintero era su apellido, / Lamberto su mero nombre,  
en Culiacán muy querido / porque siempre fue muy hombre.

Rubén Cabada, su amigo, / también Roberto Alvarado,  
Toneto Caro y Rodrigo, / siempre andaban a su lado.

Señores, ya me retiro / de Sinaloa querido.  
Es todo lo que les digo: / vengué a mi padre querido.

## LOS TRAFICANTES

[Los Broncos de Reynosa, 14 corridos (*Éxitos de Paulino Vargas*), 5;  
*México y su música*, CD3-15.]

No podían pasar a Texas / porque el río venía bufando,  
eran unos traficantes / que formaban una banda;  
con ellos venía una dama / que se llamaba Yolanda.

El río venía muy revuelto, / su caudal seguía aumentando  
cuando les dijo Yolanda: / “Vamos a pasar nadando;  
el patero se ha marchado, / creo que nos ha traicionado”.

Les dijo Silvano Guerra / con una voz muy opaca:  
“Llevamos treinta millones / y nos pagan con migajas,  
y los que nos la rajamos / somos los hombres de paja”.

Con las bolsas a la espalda / bien repletas de heroína  
se lanzaron a las aguas / cubiertos por la neblina:  
tres ahogados en el Bravo, / Silvano ganó la orilla.

Unos perros rastreadores / encontraron a Yolanda  
con tres kilos de heroína / bien atados a la espalda;  
a León Bravo y a Pruneda / los encontraron los guardias.

Silvano logró pasar / y llegó a entregar su parte,  
pero cuando regresaba / lo pararon en el puente:  
como no sabía rajarse, / también lo encontró la muerte.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 12/18. **1.2.2.** 19 Cnx: 15 (11 yux. / 4 coord.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** El “puente” designa alguno de los puentes fronterizos sobre el río Bravo.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 14, 35). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 16, 18).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 29 (80,5%); Mim.: 7 (19,5%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X<sub>c</sub>: banda de traficantes; X<sub>1</sub>: Yolanda, X<sub>2</sub>: Silvano Guerra; X<sub>3</sub>: León bravo; X<sub>4</sub>: Pruneda; Allx: patero.

**2.2. A.** Ø. **B. a)** X<sub>c</sub>+X<sub>1</sub>,MTV14a(3-6) > MTV10(1-2,7-8) > X<sub>1</sub>,MTV10(9-10) < Allx→X<sub>c</sub>,MTV15(11-2) > X<sub>2</sub>,MTV24: MTV38a(13-8) > **b)** X<sub>c</sub>,MTV14a+10(19-22) > **c<sub>1</sub>)** X<sub>1+3+4</sub>,MTV13(23,25-30)⇔X<sub>2</sub>,MTV19a(24,31-2) > **c<sub>2</sub>)** X<sub>2</sub>,MTV16(33-4) > X<sub>2</sub>,MTV1+24(35) > MTV13(36). **C.** Ø.

**3.1.** TP1/2 (crónica/cuento). **3.2.** IT: 4.

**4.1.** TM1b (narcotráfico). **4.2.** TMs<sub>b</sub>5+/-2 (necesidad-lucro +/- traición).

**5.** F: noticiara / espectacular +/- propagandística.

**6.** Héroes, narcos: valentía (por riesgo asumido, explícita en el caso de X<sub>2</sub>), estado de necesidad-afán de lucro. No hay rival, aunque sí aparece el motivo de la traición del falso allegado (Allx), el patero. También aparece denotado el planteamiento social del narcotráfico, en el que se arriesga la vida y se padece explotación e injusticia.

---

**Narcocorrido** ajeno a la variedad épica en la medida en que, a pesar de que el cruce del río tiene tintes heroicos, los protagonistas son pequeños traficantes que fallecen en el intento; aun así, se encuentran los *motivos* de **valentía**, implícito respecto al grupo y

explicito en relación a Silvano Guerra, caracterizado incluso con una fórmula narrativa propia de los héroes (“Como no sabía rajarse”), y la **traición** de un falso allegado, que justifica la derrota de los protagonistas, como es habitual. Los valores del texto se centran pues en el trasfondo social del narcotráfico, contenidos en la intervención de X<sub>2</sub> en la 3ª estrofa, postura poco común en Vargas que, de todos modos, expresa por boca de un personaje y no en una reflexión del narrador, modo de representación del todo ausente del texto, que no será épico pero ostenta una indudable pureza narrativa. En cualquier caso, del planteamiento ideológico se deriva que el tema subyacente sea **necesidad-afán de lucro**. El análisis de los planos textuales revela el contraste entre un modo narrativo de esencia folclórica, entre cuyos rasgos destacan la sintaxis a base de **yuxtaposiciones** y repeticiones, el recurso del **estilo directo** y alguna **fórmula narrativa** canónica, como la introductoria del estilo directo precisamente (“con una voz muy opaca”), y la ausencia de rasgos estructurales característicos del género; por más que el **inicio in media res** comprenda una semilla de *presentación*, no puede considerarse tal bloque presente, como tampoco el de *coda* ni ninguna de las *fórmulas* que los integran. Al margen de la baja puntuación del **IT** que genera la nula aportación de la vertiente semántica-estructural, el mencionado contraste es en buena medida representativo del corrido contemporáneo, cuyos compositores siguen próximos a la tradición en los aspectos narrativos y estilísticos pero se alejan de ella por su general desapego formulario. Por lo demás, la pureza diegética comporta que el subtipo textual sea la **crónica** o el **cuento**, según el grado de confianza depositado en el realismo o veracidad del autor, que las funciones sean las correspondientes a dichos tipos, a saber, la **noticiara** y la **espectacular**, sin merma de la presencia subordinada de la **propagandística**, no en su vertiente épica mas sí en la reivindicativa de una causa, o al menos la empatía social con unos protagonistas desgraciados y víctimas del sistema, y que resulte notable la escasez de elementos subjetivos, expresados en todo caso en el impecable desarrollo de la trama.

## LOS TRES GALLOS

[Los Tigres del Norte, *Corridos prohibidos*, 3.  
La Chacala de Sinaloa (Lupita Vázquez), 12 corridazos, B3.  
Lalo "El Gallo" Elizade, s. t., 3.  
El Vampiro y sus fantasmas, *Los dos plebes*, B5.]

Procedentes de Jalisco / Llegaron a Mazatlán,  
eran tres gallos jugados / que les gustaba pasear,  
eran hombres del momento, / no les gustaba esperar.

Dijo Abelardo a Eliseo: / "Esto no me está gustando,  
oigo graznidos de buitres / allá por el Centenario;  
avísale a Javier Barba / que se vaya preparando".

Como a las dos de la tarde / le dieron muerte a Abelardo;  
después le tocó a [lo siguió-le siguió-le siguió] Eliseo, / lo mataron a mansalva;  
hubo soldados heridos, / también hirieron a Barba.

Decía Javier, malherido, / cuando casi agonizaba:  
"No llegaron los amigos, / los que tanto me apreciaban;  
si estuviera aquí el corita, / otro gallo nos [les-les] cantara".

¿Como la ves, marinero? / Cayeron tres tiburones,  
cayeron fuera del agua / por unos dedos traidores:  
la envidia no es buen pesebre / para engordar camarones [camaleones].

Adiós, Javier y Abelardo, / también El [al-al] Güero Salcido,  
porque eran [por ser-por ser] tres gallos [muy-muy] finos / les dedico este  
corrido,  
que vivieron a su modo, / y ni modo, los perdimos.

---

[letra normal –Arial]: variantes de la 2ª versión.

[*cursiva*]: variantes de la 3ª versión.

[subrayado]: variantes de la 4ª versión.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 14/18. **1.2.2.** 24 Cnx: 20 (18 yux. / 2 coord.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: corita (cora), dedo. **1.3.1.1.** Por "Centenario" se refiere al Bulevar del Centenario, en la ciudad portuaria de Mazatlán, Sinaloa.

**1.3.2.** 5 Frml. (v. 3, 13, 20, 28, 33). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 29-30) / 1 Clch. (v. 24).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 15 (41,5%); Mim.: 9 (25%); Int.-Nar.: 12 (33,5%).

**2.1.** X<sub>c</sub>: los tres gallos; X<sub>1</sub>: Abelardo X<sub>2</sub>: Eliseo; [X<sub>3</sub>: Güero Salcido]; Allx: Javier Barba; Y: soldados (ejército).

**2.2. A.** Ø **B. a)** X<sub>c</sub>, MTV1(3)+28(4-6) > X<sub>1</sub>, MTV35a+23(7-12) > **b)** [MTV11] **c)** Y→X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>, MTV13(13-6) | Allx+Y, MTV19a(17-8) > Allx, MTV37(19-24); **C.** MTV15a+29(25-30) | FRM 9(31-2)+5+15(34)+4(35-6).

**3.1.** TP1+3b (crónica+elegía). **3.2.** IT: 7,25.

**4.1.** TM1a+e (narcopersonaje+conflicto). **4.2.** TMs2 (vileza(envidia)-traición).

**5.** F: Propagandística +/- espectacular + noticiara.

**6.** Héroe, narcos: valentía y destreza (gallos jugados), precaución, respetabilidad (gallos finos). Rival, ejército: crueldad (por ensañamiento: "a mansalva"). En general,

traición en contexto del narcotráfico por envidia, falta de lealtad de amigos, loa a los traficantes (“vivieron a su modo”).

Corrido de considerable clasicismo (IT de 6) en virtud la profusión formularia y el uso de múltiples elementos preceptivos en los planos discursivo y semántico. En el primero, se trata de 2 **fórmulas adjetivas** de caracterización del héroe (*gallo jugado / fino*), 2 **adverbiales** de tiempo, una de abolengo romanceril (“como a las dos de la tarde”) y otra siempre compañera del mortal desenlace (“cuando casi agonizaba”), además de la clásica contemporánea causal que indica la **traición** (“por unos dedos traidores”). En la vertiente compositiva, a pesar de la ausencia de *presentación*, un desarrollo diegético de trazas modernas, como la elipsis del **nudo**, pasándose de los **antecedentes** al **desenlace**, y una extensa **coda** que incluye toda una estrofa –la 5ª– netamente valorativa, la presencia en el bloque de 3 fórmulas metanarrativas, entre ellas la **despedida** y la de **referencia genérica** (“les dedico este corrido”), confieren a la pieza consistencia tradicional. El lucimiento paradigmático explica en gran medida el éxito comercial de “Los tres gallos”, cifrado tanto en las 4 versiones presentes sólo en nuestro *corpus* como en la producción de una película basada en el corrido<sup>58</sup>, si bien, una vez más, la aceptación del público no responde al reconocimiento de la excelencia literaria, sino al de la maestría formularia, que permite identificar el texto con los valores del género, con su tradición ideológica. Ésta se expresa a través del tema visible del **narcotráfico** y reside en los subyacentes, la **valentía** patrimonio del héroe y la **vileza** –codicia y traición– de los rivales. Como sucede con frecuencia, la asignación temática se ha de llevar a cabo por deducción, pues no se explicita la actividad de los protagonistas, sólo sus virtudes; aun así, sobran indicios, como que los enemigos sean soldados o el suceso transcurra en el puerto sinaloense de Mazatlán –lo cual propicia que los *gallos* se conviertan en *tiburones*–, y existe un dato concluyente: Javier Barba es un personaje real, narcotraficante reconocido<sup>59</sup>. Esto permite confirmar la veracidad de lo narrado y establecer así que el texto es una **crónica** y su función es **noticiera**, al tiempo que **propagandística**, por su carácter elegíaco y tenor épico, y el ejemplar apunte moralista; la abundancia metafórica acorde con este enfoque, que alcanza al *título*, pudiera sugerir que se trata de un texto facticio destinado a ensalzar los rasgos del *valiente* típico, reforzada por la exposición imprecisa de hechos propia del relato folclórico, que se aprecia en la misma definición de los personajes: el tercer *gallo*, el Güero Salcido, aparece sólo en la **despedida**, mientras que Barba, quien habría de considerarse *allegado* –así se ha hecho en la descripción–, tiene mayor protagonismo en la acción y le corresponde el monólogo agonizante, por cierto enigmático si se desconocen los pormenores del suceso. Quienes los conocen, en cambio, no precisan de la claridad periodística, ni de la perfección estilística, y a ellos va dirigido el corrido; su interés, cabe insistir, se centra en el contenido codificado y simbólico de la gesta, que Vargas narra con certero manejo de fórmulas y recursos tradicionales, así como de un lenguaje vivo y popular (“eran hombres del momento,/no les gustaba esperar”, p. e.), a todo lo cual añade su toque poético personal, que tiene su máxima expresión aquí en la suerte de refrán “la envidia no es buen pesebre para engordar camarones”, de apariencia antigua pero, hasta donde sé, fruto de su propia cosecha.

<sup>58</sup> *Los tres gallos*, 1991, de J. L. Urquieta, interpretada, además de por los habituales hermanos Almada, por los hermanos Hernández, es decir, Los Tigres del Norte, y el propio Vargas, quien figura asimismo como guionista. El largometraje es pues toda una fiesta del corrido.

<sup>59</sup> En un artículo sin firma del *blog Periodista digital*, se dice: “En el caso Camarena también estuvieron involucrados Inez Calderon [sic] Quintero, sobrino de Rafa Caro, y Javier Barba Hernández el del corrido de Los Tres Gallos” (<http://blogs.periodistadigital.com/hermosillo.php/2009/06/04/p236037>).

## R-1

[Los Tigres del Norte, *Corridos prohibidos*, 5.  
Los Hermanos Quintana, *Corridos prohibidos*, Vol. I, A3.]

Estaba humeando el tizón, / y es que querían poner caldo:  
voy a cantar un corrido / que no podrán olvidarlo,  
y es que atizaban el horno / de la caldera del diablo.

Se oyó la voz de R-1 / un domingo en la mañana  
cuando le dijo a su gente: / “Vamos a pizcar manzana;  
ahí les dejo un anticipo / y nos vemos en Chihuahua”.

En la prensa publicaron / por [una] fuente de una [Ø] embajada:  
en un rancho del desierto, / allá en Búfalo, Chihuahua,  
había diez mil toneladas / de la famosa manzana.

Se miró el FBI / en los lugares mentados,  
también muchos federales / y unos hombres engañados,  
pero al [el] famoso R-1 / ni los soldados lo hallaron.

El amor es peligroso, / [y] aquí quedó comprobado:  
por unos ojos bonitos / la sogá [sombra] le iban pisando;  
lo hallaron en Costa Rica / en un castillo muy caro.

El horno no está *pa* bollos, / huele a azufre del infierno,  
lo acusan de muchas cosas, / casi me lo estoy creyendo:  
yo no miro más que un paso / de la caldera al infierno.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 12/18. **1.2.2.** 16 Cnx: 13 (11 yux. / 2 coord.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: pizcar. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 8, 26). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 5-6, 25, 31).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 19 (53%); Mim.: 3 (8%); Int.-Nar.: 14 (39%).

**2.1.** X: R-1; Allx: mujer (“ojos bonitos”); Y: policía (México y EE. UU.) / soldados.

**2.2. A.** FRM1+4a(3-4). **B.** X,MTV14a(7-12) > FRM3(13-4): Y,MTV20(15-8) > Y→X,MTV21(19-22) > X,MTV19+21(23-4) > MTV10(25-6): Allx,MTV30(27) > Y→X,MTV21(28)+20(29-30); **C.** MTV10(31-2): Y→X,MTV17c > MTV27(33-4) > MTV34/35: MTV10(35-6).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 6,25.

**4.1.** TM1a+c+e (narcopersonaje+producción+conflicto). **4.2.** TMs6 (fugitivo).

**5.** F: noticiara +/- propagandística + reprobatoria.

**6.** Héroe, narco: experiencia, respetabilidad, poder (todo por gran tráfico), astucia, amor (mujeriego). Rival, policía-ejército: ineficacia (por no atrapar a R-1), traición (sólo así lo atrapan), hipocresía (por acusaciones falsas). En general, contraste de valentía y arrojo del capo frente a autoridad vil, con apología del primero y advertencia de venganza o estallido de guerra por haberlo detenido –y por el poder que detenta–.

---

Corrido dedicado al célebre narcotraficante Rafael Caro Quintero, que integra la terna de grandes capos sinaloenses de los setenta y ochenta junto con Ernesto Fonseca y Miguel Ángel Félix Gallardo. A pesar de que este último pasa por ser el verdadero *jefe de jefes*, al haber aglutinado a los distintos cabecillas en una federación con base en

Guadalajara, la figura de Caro ha dejado mayor impronta en la cultura popular debido a su implicación en el secuestro y asesinato del agente estadounidense de la DEA Enrique Kiki Camarena y el piloto mexicano Alfredo Zavala en 1985, lo cual generó una crisis política entre México y EE. UU. que se saldó con la casi inmediata y sonada captura del traficante en San José de Costa Rica y suscitó importantes revelaciones acerca de la corrupción de las autoridades mexicanas. El impacto sociopolítico de estos hechos ha propiciado la popularidad de Caro y su mitificación, sobre todo por medio del corrido, siendo el narco al que más textos se han dedicado, al menos hasta las segundas detención y fuga de *El Chapo* Guzmán en fecha reciente. Ramírez-Pimienta aborda el personaje en todo un capítulo de su estudio (“Caro Quintero en el narcoimaginario mexicano”), donde afirma: “El caso de Rafael Caro Quintero fue el catalizador que inició el cambio epistemológico que precipitará el género a su vertiente de narcocorrido. Explicar en detalle el *affaire* Caro Quintero-Camarena es basal para tratar de dar sentido al fenómeno del narcocorrido, para entender cómo evolucionó en el tejido mental de la sociedad mexicana esta nueva noción de (anti)heroicidad, pues ahí, repito, radica la clave del surgimiento y proliferación del narcocorrido *duro*, así como de su permanencia en el gusto popular” [2011: 121]. Otro estudio que, aun desde la sociología, presta atención a los textos es *Mitología del “narcotraficante” en México*, donde Astorga comenta 39 temas que transcribe en su totalidad, cuatro de los cuales están dedicados a Caro, siendo la mayor serie de la antología. Uno de ellos, “Corrido a Caro”, es obra de Reynaldo Martínez, compositor analizado en el presente estudio, cuyo texto es para Ramírez-Pimienta “el más exitoso corrido dedicado al capo de Sinaloa” [2011: 143]; de los otros tres, dos constan también en nuestra discografía, “La denuncia de Chihuahua” y “El número uno”, faltando sólo en ella “La banda del Marquis [modelo de coche Ford ] negro”, de obvia referencia al “automóvil gris” de los años diez y al “carro rojo” de Vargas; siguiendo el criterio estipulado de incluir sólo los textos presentes en la discografía, se transcriben los dos primeros al final de este comentario a efectos de cotejo. Antes de examinar la pieza de Vargas, quien, por cierto, es el único autor que no menciona el *asunto Camarena*, cabe aquí un refresco de la figura de Caro Quintero que ya fue esbozada en el largo epígrafe de *historización* dedicado al fenómeno del narcotráfico. Nacido en La Noria, Sinaloa, en 1954, creció en un entorno de campesinos dedicados tradicionalmente al cultivo de la amapola, habiendo entrado desde muy joven a trabajar con Pedro Avilés, el *protocapo* ejecutado por el Gobierno en 1976 al que Vargas dedica “Clave 7”. La *troika* en la que se integra Caro poco después se organizaba según las distintas sustancias, encargándose éste del tráfico de marihuana, con el que hizo su enorme fortuna, tan grande como su poder corruptor; afincado en Guadalajara, poseía numerosos inmuebles y tierras en la ciudad y el Estado (Jalisco), negocios legales como hoteles y concesionarios de automóviles, además de tener en su nómina a casi toda la policía y no pocos políticos municipales y estatales; lejos de esconderse, *se paseaba* a su antojo por la ciudad –y el país– exhibiendo su poderío y relacionándose con la alta sociedad jalisciense, al punto que tomó como amante a la joven Sara Cosío, de familia de prohombres mexicanos. A pesar de que estos hechos son más que suficientes para la erección del mito, Ramírez-Pimienta subraya que hasta el decomiso en el rancho de Chihuahua Caro era desconocido para la opinión pública [2011: 127], lo que revela la activa participación en la *omertá* de la clase política y mediática y explica la simpatía de Vargas por el héroe y su lectura de lo sucedido en clave de traición e hipocresía, así como el tono entre lo apocalíptico y lo amenazante. Ramírez-Pimienta señala “cuatro aspectos que pueden ayudar a explicar la identificación popular con Caro Quintero” [2011: 140-4]; primero, su ascensión social, que lo lleva a “personificar el sueño de superación económica de muchos mexicanos”; segundo –complemento del anterior–, su relación con la bella Cossío, pues la conquista de una hija de la alta sociedad por un campesino pobre supondría una suerte de “desquite social” que “tiene un atractivo especial para el pueblo mexicano”; el tercero sería la “legendaria generosidad” de Caro, cifrada en la ayuda que, como tantos capos, prestó a su región natal financiando



servicios esenciales (agua, luz, asfaltado) y la construcción de escuelas y clínicas; en fin, un último pilar del mito está en su enfrentamiento con EE. UU., que “reivindica los atropellos y vejaciones que muchos mexicanos han sufrido a manos de autoridades norteamericanas”. A pesar del fundamento de estas observaciones, lo cierto es que Vargas no explicita ninguno de tales argumentos, pues no menciona ni el progreso social ni la filantropía del capo, plantea la relación amorosa tan sólo como ejemplo del peligro al que se expone un forajido si mantiene el contacto con sus seres queridos, y minimiza el papel de EE.UU. Si las dos omisiones primeras pueden responder a la inclinación a construir la figura de Caro según el modelo del *valiente* rebelde y no del *hombre hecho a sí mismo* en sentido económico, siendo entonces natural que el amorío se interprete como la típica causa fatal de su caída, la discreta presencia del enemigo *gringo* se explica probablemente porque, en su afán de exaltar a Caro, sortea el *affaire* Camarena en lugar de esgrimir disculpas o enarbolar posturas nacionalistas, como hacen otros compositores. Este enfoque merma sin embargo las propiedades informativas del texto, dado que la toma del rancho obedece a las presiones de la DEA y el gobierno estadounidense sobre el mexicano a raíz de la denuncia de Camarena, existiendo así un vínculo difícil de obviar entra la Operación Chihuahua, el asesinato del agente y la captura de Caro en Costa Rica, secuencia que se produjo en el plazo de unos pocos meses; a buen seguro consciente de ello, Vargas alude a la “embajada” americana, aunque sin identificarla, y a la –improbable<sup>60</sup>– presencia de la FBI en el registro; por lo demás, aporta datos objetivos, como la localización exacta del rancho y el volumen de la incautación, y exhibe su conocimiento del trasfondo cuando da a entender que la actividad ilícita se disimulaba pretextando la recogida y transporte de manzanas, como así era<sup>61</sup>. En la estrofa que refiere la detención y completa el segmento narrativo, nuestro autor persiste en la línea de ningunear el *factor gringo*, al limitarse a consignar la implicación de la amante<sup>62</sup> en la captura y transmitir la idea de que la persecución del gobierno mexicano conduce al desenlace, cuando el arresto fue planeado por la DEA y ejecutado por ésta y el ejército costarricense sin participación directa de México. Con todo, sabedor de que el capital simbólico de Caro ante la opinión pública popular procede en gran medida de su desafío al vecino del norte, Vargas traslada el sentir nacionalista que suscitó el caso a la crítica contra el gobierno mexicano, al que reprocha haber pasado de la connivencia a la traición, *vendiéndose* a los estadounidenses. Curiosamente, el propio capo reaccionó de manera semejante, amenazando al Gobierno con destapar la corrupción de policías y funcionarios, e incluso llegando a ofrecer, según rumores a medio camino entre la noticia y la leyenda, pagar la deuda externa de México a cambio de su libertad y de dejarlo *trabajar* dos años en paz [Ramírez-Pimienta, 2011: 121]<sup>63</sup>. En definitiva, a pesar de la omisión del

<sup>60</sup> A pesar de las presiones del Gobierno de EE.UU, la entrada de agentes suyos en territorio mexicano ha sido siempre cuestión espinosa, autorizada sólo en el marco de la lucha contra el narcotráfico y restringida a la DEA en calidad de asesora e informante; dado que la FBI es un organismo interno de EE. UU., su presencia en el registro es inverosímil. Seguramente, Vargas la menciona para evitar referirse a la DEA, y por tanto a Camarena.

<sup>61</sup> Astorga glosa: “Con base a la descripción de la técnica de contrabando, se puede entender por qué se invitaba a los habitantes de las rancherías sinaloenses, por ejemplo, a la ‘pizca de manzana’ en Chihuahua. Un joven ejidatario entrevistado (diciembre 1990), habitante de un poblado localizado a 18 kms. al norte de Culiacán, observó (1984) que había una persona encargada de correr la voz durante el día entre los hombres en edad de trabajar para reclutarlos. Por las noches llegaba una camioneta a recogerlos, llevarlos a no sabe dónde exactamente y de allí transportarlos a Chihuahua” [1995: 106-7].

<sup>62</sup> Cabe indicar que no se trata de una traición de la amante de Caro, sino de una imprudencia, pues llamó a su familia desde Costa Rica propiciando la localización de los fugitivos.

<sup>63</sup> El estudioso proporciona abundante información sobre la complicidad del gobierno mexicano con la organización mafiosa, hecho claramente percibido por la opinión pública e incorporada a la tesis-leyenda de los hechos, afirmando acerca del supuesto órdago de Caro: “Si bien posteriormente el capo sinaloense negaría haber hecho tal declaración, la verdad es que no

*asunto* Camarena, el enfoque de Vargas está muy próximo a la percepción popular y maneja las claves ideológicas con las que se interpretaron los sucesos, planteando la figura de Caro como modelo del valiente audaz traicionado por el Gobierno. Desde esta óptica, el autor ofrece su **crónica**, de correspondiente función **noticiera** a pesar de su carácter fragmentario, flanqueándola de una **presentación** de aires clásicos que incluye un par de fórmulas y una **coda** heterodoxa cuyo contenido valorativo exhibe su intención **propagandística**, de apología del héroe, y en cierto grado **reprobatoria**, visible en la coloquial denuncia de la falsedad oficial (“casi me lo estoy creyendo”) y las amenazas que dirige a la autoridad, a la que responsabiliza de desencadenar una guerra tan inexorable como infernal. Esta impronta ideológica militante incide en la expresión, donde abundan los **clichés**<sup>64</sup> y las **intervenciones** del **narrador**, si bien la caracterización épica del héroe y el estilo tradicional al que Vargas es fiel se traducen en una métrica y sintaxis clásicas que confieren al discurso un ritmo narrativo puro, y en el empleo de alguna **fórmula** tradicional (“un domingo en la mañana”, “y aquí quedó comprobado”), todo lo cual, unido a la presencia de bloques estructurales, arroja un **IT** superior a 5. Más allá de la cuestión textual, y examinado ya el contexto, cabe por último retomar la afirmación de Ramírez-Pimienta acerca de la importancia del *affaire* Caro Quintero-Camarena en la configuración del narcocorrido *duro*, a mi juicio imprecisa, pues, por más que los ingredientes de la historia sean idóneos para construir tanto relatos espectaculares de corte cinematográfico como apologías del narco apoyadas en el sentimiento nacionalista, la fecha de los acontecimientos y de la consiguiente composición de los poemas impide considerarlos pioneros de variedad genérica alguna; baste recordar que “La banda del carro rojo” se compuso casi quince años antes de “R-1” —o cualquier texto referido a Caro—, y que en ese corrido el autor mitifica ya la lucha del héroe narco con la policía *gringa* valiéndose de un lenguaje *duro*, hablando sin ambages de la gran carga de cocaína y enviando al infierno a *los del Gobierno*, los Rangers de Texas. En definitiva, si Vargas aprovecha el potencial épico de Caro, no es la primera vez que lo hace ni le debe a su figura la inspiración para forjar relatos intensos y directos, los cuales viene componiendo desde años atrás con la excelencia que le ha valido el reconocimiento de la paternidad del narcocorrido.

El corrido de **Reynaldo Martínez**, “Corrido a Caro”, presente en dos álbumes de la discografía (La Mafia del Norte, *Corridos prohibidos*, Vol. II, A2, y Juan Rivera, *El Pelotero Mayor*, A6, con el título “Rafael Caro Quintero”), es el siguiente:

En San José, Costa Rica, / lo tomaron prisionero,  
ya se extendió la noticia / por todito el mundo entero;  
así el corrido comienza / del señor Caro Quintero.

Diez agentes federales / le formaron la custodia,  
por ser un gallo muy fino / nacido allá en Sinaloa:  
de ésos no nacen a diario, / y el que nace, no se logra.

Por matar un policía / del Gobierno americano,  
robarse a una tapatía, / hoy se encuentra procesado;  
el león es rey de las fieras / aunque se encuentre enjaulado.

Dicen que quieren juzgarlo / los gringos allá en sus lares:

---

resulta tan importante si lo dijo o no, sino que buena parte de la población lo creyó posible y, más aún, deseable” [Ibíd.: 121].

<sup>64</sup> Recuérdesse que en la introducción se citaba ya “R-1” como ejemplo del frecuente uso de la metáfora del infierno, presente en hasta 5 corridos analizados, que alcanza aquí su expresión más florida, convirtiéndose en una especie de *leit-motiv*. Los distintos ejemplos permiten concluir que Vargas recurre a la visión infernal en los textos más valorativos, cuando reprueba la bajeza del poder con franco furor producto de su indignación.

nada más para llevarlo, / las manos van a sudarles;  
se me hace que van a hacerle / lo que el aire le hizo a Juárez.

Rafael Caro Quintero / ya está en su patria otra vez;  
si creen que ya lo han medido / de la cabeza a los pies,  
¿pa qué lo quieren los gringos / si éste no canta en inglés?

La fiera ya está enjaulada, / pero se oyen los rugidos;  
allá por la madrugada / sus deseos serán cumplidos:  
échense a oír la manada / si es que quieren quedar vivos.

“La denuncia de Chihuahua” (en *El Puma de Sinaloa*, B7, en la discografía, sin autor indicado) la atribuye Astorga a **Fiden Astor**:

Ya se reventó el chinchorro, / van a empezar a botar,  
los peces más desnutridos / son los que van a marchar,  
porque debajo del agua / nada el pez más principal.

La historia empezó en Chihuahua, / allá en la sierra encumbrada  
donde en la noche se alumbran / linternas con hierba mala,  
que denunciara un agente / de nación americana.

De la sierra tarahumara / y con destino hacia El Paso  
*troques* y *trailers* cargados, / y bien que lo simulaban:  
por las orillas manzana / y en el centro mariguana.

Volaban las avionetas / con cargas de hierba mala,  
unas para Houston, Texas, / otras allá por Tijuana;  
de diferentes estados / los hombres que la pizcaban.

El gallo en su gallinero, / celoso con lo que tiene:  
gallina que no da huevo, / pa fuera del comedero;  
el que traiciona a la mafia, / paga caro con su cuero.

Cuentan que los cabecillas / se sintieron traicionados,  
y les mandaron la gente, / y los llevan secuestrados,  
pero no tienen cuidado / y se les pasó la mano.

Después los hallaron muertos / en las tierras michoacanas,  
uno era Alfredo el piloto, / que los plantíos detectaba,  
el otro era Camarena, / que a la mafia denunciara.

“Me voy pero pronto vuelvo”, / dice una flor de amapola,  
“será porque pronto broto, / también porque nazco sola,  
hasta el Gobierno me estima / por lo que le dan mis bolas”.

Por último, “El Número Uno” se halla en dos álbumes de la discografía, siendo uno el mismo donde está el corrido anterior (A2) y el otro *Tierra Negra*, de Nacho Hernández (en CD, pista 12), donde se atribuye a Memo **Lugo**, mientras que en el primero y en la transcripción de Astorga (que procede de un disco de Los Incomparables de Tijuana, los tíos de Mario Quintero de Los Tucanes) no consta el compositor:

“Yo no maté a Camarena”, / les dijo el número uno,  
Rafael Caro Quintero, / “fue un traficante sin nombre  
ejecutor de los narcos / que andan en nuestros terrenos.  
Búsquenlo y den con su pista, / ése es problema de ustedes;

les doy sólo una semana / para que aclaren el caso  
y me den la libertad, / quiero que empiecen mañana.

Paloma, blanca paloma, / vuela por todos los campos  
y dile a todos mis hombres, / díles que estoy prisionero,  
que vengan a liberarme, / que quiero morir con ellos.

Aquí ya traigo en mi lista / nombres de diez comandantes  
para cuando salga libre, / y unos agentes traidores  
que se decían mis amigos / van a empezar a morirse”.

“Voy a ocupar mil fusiles, / ¿quién quisiera acompañarme  
a liberar a un amigo? / En la celda de castigo  
le dicen ‘Número Uno’, / ¿quién se la juega conmigo?

Y si logramos sacarte, / va a comenzar la pelea  
y no va a quedar ninguno; / sé que recuerdas Caborca,  
hombre nacido en La Noria, / Rafael, Número Uno”.

Como puede apreciarse, los tres corrideros, a diferencia de Vargas, se refieren al caso Camarena, que es lo natural en tanto que resorte de la caída –y la fama– de Caro, si bien sólo el segundo entra en detalles, como también lo hace respecto a la producción y exportación de la mariguana desde el famoso rancho chihuahuense; en este sentido, el texto de Martínez y el último coinciden en ser menos noticieros y más valorativos, tomando los hechos como mero punto de partida para exaltar la figura del capo. En lo que sí coinciden todos es en anunciar las violentas consecuencias que se avecinan, con patente toma de partido, dándose una clara semejanza entre las primeras estrofas de Vargas y Astor, donde sólo varía el tenor de la metáfora natural, recurriendo Vargas al imaginario infernal de calderas y azufres y Astor a los peces, y luego al gallo, al que también acude Martínez, además de a la trillada identificación con el león. Por otro lado, nótese la redondez del texto de Vargas, que cierra con la misma idea con la que empieza, como Martínez en su coda retomando el contenido de su 3ª estrofa, ecuador natural de los corridos en sextillas de seis estrofas, mientras que Astor culmina con una extemporánea imagen bucólica relativa a la amapola, y así al opio, que nada tiene que ver en la historia, aprovechando a la vez para sugerir la hipocresía del Gobierno, que codicia la planta, por cierto personificada en un giro de perspectiva harto extraño. No menos extraña es la última pieza, del todo compuesta a base de pasajes miméticos –salvo el 2º verso– pero sin tratarse de diálogos, sino de dos monólogos yuxtapuestos, y en la cual se observa un llamativo contraste entre el caos de la rima, el permanente encabalgamiento forzado o la ausencia de bloques y la inclusión de un apóstrofe y la clásica fórmula de *traer en la lista*, que procede además de “Mariano Reséndez”, el decano de los héroes corrideros contrabandistas. En todo caso, es sin duda el texto más distante del modelo poético del género, y el de más malograda expresión, siendo manifiesto en cambio el tradicionalismo de Vargas y Martínez, cuyas presentaciones incluyen la fórmula de referencia genérica, y que dominan los recursos discursivos del paradigma, Vargas siempre más personal y con raro liricismo popular, Martínez más convencional, como refleja la abundancia de clichés y frases sentenciosas, empero bien encajados expresivamente. Astor, por su parte, ostenta menos vuelo en su estilo y parece plegarse a las propuestas de los maestros –usa también “hierba mala”, que aparece en el modélico “Contrabando y traición”–, mas utiliza los clichés y los giros populares con soltura y un indudable ritmo poético oral, notorio en las estrofas 4ª a 7ª. En todo caso, lo fascinante para investigadores y amantes del corrido es su capacidad de atraer a incontables poetas populares para el canto épico o el registro trágico de los conflictos sociales desde un punto de vista marginal respecto de la cultura dominante.

### (Corrido de) RAMIRO SIERRA

[Los Tigres del Norte, *Corridos prohibidos*, 2.

Los Broncos de Reynosa, s.t. –con banda-, 4.

La *Chacala* de Sinaloa (Lupita Vázquez), *Homenaje a Chalino Sánchez*, A1.

Jesús B. Moreno (El Lobito de Sinaloa), *Grandes corridos a la manera de*, B4.

Profesión Norteña, *Amigos de parranda*, 6 –sin atribución de autoría.]

La nieve [*niebla*] estaba cayendo, / los pinos se congelaban,  
en el risco del Madroño [*Madruño*] / unas armas apuntaban;  
sólo las plumas de nieve / aquellas miras nublaban.

Se oyó mugir [el rugir de-el *rugir de*] un novillo / que venía con la manada  
y los cascos del caballo / del señor que las *arriaba*;  
Ramiro dejó la bestia / mientras [que] el risco rodeaba.

El caballo era un criollito / pero muy bien arrendado [educado];  
por eso, sin su jinete, / supo *rialar* [*él arriar*] el ganado;  
Ramiro estaba orgulloso / de su retinto dosalbo.

Les dijo Ramiro Sierra: / “Aquí no se engaña nadie,  
yo sólo vine a cobrarles / la muerte de mi compadre  
y a recoger el ganado / que le robaron, cobardes”.

Eran seiscientos [quinientos-*trescientos*] novillos, / también ganado lechero,  
por eso lo codiciaban / esos malditos cuatreros,  
mas no sabían que Ramiro / les iba a rajar el cuero.

Calibre 2-23, / qué bonito cacareabas,  
se confundían los quejidos / con el mugir [*rugir-rugir*] de las vacas  
y los ecos en la sierra / esta balada grababan.

Adiós, retinto dosalbo, / siempre serás el primero,  
ya murió don Pablo Chávez, / aquel rico ganadero[fue *carraqueado* en el cerro]:  
ojalá que allá en el cielo / sigas herrando [*arriando*] becerros.

---

Versiones 1ª y 2ª, idénticas entre sí; la 2ª (Broncos de Reynosa) añade al título “Corrido de”.

[letra normal –Arial]: variantes de la 3ª versión.

[*cursiva*]: variantes de la 4ª versión.

[*subrayado*]: variantes de la 5ª versión, que invierte el orden de las estrofas cuarta y quinta.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 20/21. **1.2.2.** 20 Cnx: 17 (12 yux. / 5 coor.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: retinto, dosalbo. **1.3.1.1.** Con “criollito” quiere decir “mestizo”; en el 2º epígrafe de la 2ª acepción de “arrendar” del DRAE, se lee: “Enseñar al caballo a que obedezca a la rienda”; “*rialar*” no aparece en los diccionarios ni es, hasta donde sé, vocablo coloquial mexicano, tratándose posiblemente del verbo “*rielar*”, más no en su acepción admitida de “brillar”, sino en el sentido de “encarrilar”, que puede proceder de la voz popular de los tiempos de la Revolución “*rielero*”, “ferrocarrilero”.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (vv. 30, 31-2+36).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 29 (69%); Mim.: 5 (12%); Int.-Nar.: 8 (19%).

**2.1.** X: Ramiro Sierra; Allx: caballo; Y: cuatreros.

2.2. A. Ø. B. a) MTV10(1-6) > X, MTV5+23(7-12) > Allx, MTV2+5(13-8) > X → Y, MTV34(19-24) < Y, MTV7+29(25-8) > FRM13(29-30) > b) X ⇔ Y, MTV11(31-6). c) Ø. C. FRM9(37-8)+5+7(39-40)+“4”(41-2).

3.1. TP1/2 +/- 3b (crónica/cuento +/- elegía). 3.2. IT: 5,75.

4.1. TM3b (delito común). 4.2. TMs3+/-1 (venganza +/- valentía).

5. F: Espectacular + propagandística +/- noticiera.

6. Héroe, ganadero: destreza (con las reses y en la lucha), astucia, bondad (por su relación con el caballo), valentía, lealtad. Rivales, cuatreros: codicia, cobardía (por emboscada), fracaso (porque Ramiro les “raja el cuero”). Además, se recrean las labores y capacidades del ganadero (manejo de reses, intimidad con el caballo), y se hace apología de la venganza y la violencia ejercida contra los “malditos” cuatreros.

Corrido de esencias vaqueras, con el tradicional choque entre el buen ganadero y los malvados cuatreros y la **venganza** como tema subyacente, junto al de la **valentía** del héroe, valores reiterados en el universo moral del corrido y el mundo sin Ley del Oeste norteamericano; el tema patente es por su lado el de **sucesos**, en la variedad de **delito común**. Más espinoso es determinar el tipo: como la **despedida** y el homenaje de la **coda** están dedicados no al héroe sino a otro personaje, o más bien persona, ya que no interviene en la historia, cabría pensar que se trata bien de un encargo, bien de una **elegía** voluntaria a un conocido de Vargas, pero, técnicamente, no puede atribuirse el texto a ese tipo, al menos a título principal; de ahí surgen dos hipótesis: que Vargas haya forjado un **cuento** para homenajear a su conocido inventando una venganza por su muerte durante el robo de ganado, lo cual deja empero sin explicar por qué no tienen el vengador y el ganadero el mismo apellido, siendo padre e hijo en el relato, o que la venganza se haya en verdad producido, siendo entonces una **crónica**, a pesar de que la confusión narrativa no la haga demasiado eficaz, confusión que es en todo caso un rasgo habitual en el oscuro tratamiento del contenido que hace el compositor; ante la duda, en cualquier caso, se ha notado en la descripción la alternativa de cuento y crónica, y se ha sumado la elegía en posición subordinada. El problema tipológico no se traslada empero al plano funcional, pues, aunque se tratase de una crónica, el fin **noticiero** no es relevante por estar el discurso sumamente novelado, lo que hace del impacto **espectacular** el propósito comunicativo principal, siempre acompañado del **propagandístico**, notable, además de en la dedicatoria final, en el enfoque épico con loa del héroe y el fondo ejemplar o moralista, pues la anécdota constituye un aviso para maleantes e infractores de la norma, norma que desde luego no alcanza a regular la impartición de justicia. La confluencia de los valores y temas tradicionales con la vertiente narrativa espectacular genera en todo caso el inicio *in media res* sin visos de **presentación**, que contrasta con una coda canónica rica en fórmulas<sup>65</sup>, a las que se suma la **anticipación del desenlace** en la trama, por cierto en una estrofa que se incrusta con cierta violencia entre las que albergan el nudo del conflicto<sup>66</sup>. Dado que en el plano estilístico se observan por su parte recursos modernos (**sextilla**, **clichés** propios del relato *de acción*) y no hay **fórmulas narrativas**, el **IT** es relativamente bajo para el asunto escogido y el modo de estructurarlo, lo cual no le impide a Vargas dotar al poema de un sabor añejo gracias a su dominio del lenguaje rural y popular, que encaja a la perfección con el tema vaquero y vengativo. Por ello, también este corrido ha sido llevado al cine y se cuenta entre los habituales de Los Tigres del Norte.

<sup>65</sup> Los últimos dos versos plantean un dilema analítico, porque el desiderátum que contienen resulta difícil de atribuir a una fórmula dada, pues tiene parte de *despedida*, de *moraleja* y de *memorabilidad*, por la que se ha optado finalmente en la descripción.

<sup>66</sup> Acaso por ello, en la 5ª versión se adelanta, propiciando la inmediatez de las dos narrativas.

## YA MATARON A MANUEL

[Pepe Cabrera: *Ha muerto Chalino Sánchez*, B3.  
*Chalino Sánchez y Francisco Ruiz*, s.t.  
(*Las últimas grabaciones de Chalino con norteño*), B3.]

Voy a contarles a todos / qué se sabe en Piedras Negras,  
en Monterrey, Nuevo León, / [y] en la China y [,] Cadereyta:  
que mataron en Jalisco / a Manuel Salcido Uzeta.

Fue en la ciudad de Zapopan, / cerca de Guadalajara,  
donde el Gallo de San Juan / caía en una emboscada  
junto con su[s] pistolero[s] / y también su hija adorada.

Se sabe que iban contentos / los tres en su camioneta;  
ya *pa* llegar a la esquina, / antes que diera la vuelta,  
ahí lo encontraron vilmente / mil balas de metralleta.

Cómo lamentan la muerte / de Manuel Salcido Uzeta,  
el amigo de los pobres / y el orgullo de la sierra,  
de Mazatlán, Sinaloa, / Manzanillo y la frontera.

Ese día nueve de octubre / nadie lo podrá olvidar,  
porque en el cielo jamás / el sol ya no brilló[a] igual;  
también la luna de octubre / no dejaba de llorar.

Manuel con sus dos granadas / no se defendió jamás,  
le ganaron la partida / como a Villa allá en Parral;  
sólo así podían ganarle / a ese Gallo de San Juan.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 10/18. **1.2.2.** 10 Cnx: 7 (6 yux. / 1 coor.) / 3 sub.

**1.3.1.** Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 2 Frml. (v.13, 15-6). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 12, 21-2, 27-8, 29-30).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 14 (39%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 22 (61%).

**2.1.** X: Manuel; Allx: pistoleros + hija; Y: rival(es) sin identificar.

**2.2. A.** FRM1(1-4)+5(5-6). **B.** FRM6b(7-8): X+Allx,MTV31(9-12) > Y→X,MTV12(15-8). **C.** MTV37: X,MTV13(19-20)+3+6(21-4) II FRM6a+4b(25-30) II X,MTV31(31-2) > X,MTV30(33-6).

**3.1.** TP1+3b (crónica + elegía). **3.2.** IT: 5,5.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje).

**4.2.** TMs2 +/- 7 + 1 (traición-vileza +/- amistad-lealtad + valentía).

**5.** F: noticiera + propagandística +/- espectacular.

**6.** Héroe, narco: alegría, indefensión, filantropía-solidaridad, respetabilidad, valentía. Rivales: vileza, traición (emboscada). Apología del narcohéroe, solidario y respetado, que sólo puede caer por el ataque a traición.

---

Manuel Salcido Uzeta, alias *El Cochiloco* o *El Gallo de San Juan*, es otro de los narcos prominentes homenajeados por Vargas, que, como todos los anteriores, pertenece a la primera generación de traficantes modernos, activo desde los setenta hasta su muerte en 1991. A pesar de no ocupar una posición jerárquica tan alta como Caro Quintero o sus pares, Salcido es, junto con este último, el más cantado de esa primera hornada

reinante hasta mediados de los años ochenta; en el *corpus* general cuenta con hasta 4 temas dedicados, y Astorga incluye otros tantos en su comentario antológico, si bien dos no tratan del personaje, mencionado sólo tangencialmente, el tercero es este de Vargas y el cuarto, fechado en 1981, refiere una evasión de Salcido diez años previa a su muerte; en nuestro *corpus*, además del presente texto se hallan “El benefactor de Colima”, de Mario Quintero, “Muerte del Gallo de San Juan”, firmado por Pedro Rivera, y “El espolón plateado”, de Juan Villarreal, los tres de autores destacados e incluidos en este estudio, además de “Manuel Salcido Auzeta [sic]”<sup>67</sup>, pieza facticia sin interés narrada en 1ª persona a base de metáforas animales y desafíos simbólicos del héroe. El texto de Vargas presenta, como se verá, cierta similitud con el de Quintero, pues el relato del crimen ocupa en ambos un tercio del poema, siendo el resto pura *elegía* florida, visible también en los *títulos*, de distinta opción expresiva pero singulares y marcadamente empáticos. *El Cochiloco* nació en el rancho de San Juan –de ahí su otro apodo<sup>68</sup>–, municipio de San Ignacio, Sinaloa; socio del capo Pedro Avilés y con reputación de sanguinario<sup>69</sup>, su aura mítica le debe mucho a que se le haya atribuido la venganza por la muerte de Avilés en la persona de un jefe policial<sup>70</sup>; posteriormente compañero de la terna de grandes (Caro-Fonseca-Félix Gallardo), su asesinato se inscribe en la lucha por las plazas de principios de los noventa que desafiaba el reparto de Félix Gallardo de 1989. Aunque el trasfondo del suceso no se aborda aquí, importa apuntar que su ejecución fue espectacular, como refiere Astorga: “Salcido fue acribillado por manos misteriosas a la manera de una película de De Palma: recibió por lo menos noventa impactos de bala de diferentes calibres” [1995: 117]. De la exageración de Vargas al respecto (“mil balas de metralleta”)<sup>71</sup> se colige que la muerte violenta es por sí misma un ingrediente legendario, pudiendo tratarse, por su fecha, de una de las primeras ejecuciones brutales de la historia reciente del narco, hoy a la orden del día. Si se compara ahora el texto de Vargas con los que tiene dedicados a Avilés (“Clave 7”) o Caro Quintero (“R-1”), se apreciará que no sólo presenta un desarrollo narrativo más enclenque, sino también un enfoque ideológico diverso, al carecer de la militancia de los otros, pues no vierte amenazas contra el enemigo, al cual ni tan siquiera identifica<sup>72</sup>, limitándose a disculpar al héroe, según es costumbre, por su indefensión debida a la traición. Este planteamiento y el estilo en que se plasma se antojan impropios de Vargas, persistiendo una leve duda acerca de su autoría, reforzada por el hecho de que Astorga no le atribuya “Ya mataron a Manuel” mientras

<sup>67</sup> Interpretado por El Puma de Sinaloa [Disc. 91, A5], sin atribución de autoría.

<sup>68</sup> Salcido tendría un tercer sobrenombre, Comandante Martínez, pues vestía a menudo con atuendo de la Policía Federal y se rodeaba de un escuadrón de agentes corruptos que tenía a sueldo. En el *blog La mafia mexicana*, la semblanza del *Cochiloco* se hace a través de las declaraciones de un antiguo colaborador, que apunta: “La última vez que vio a Manuel Salcido fue en un restaurante en Guadalajara. Era el comandante Martínez, al frente de un operativo de revisión, rodeado de hombres armados y apoyado por efectivos de corporaciones policíacas y del Ejército Mexicano” (<http://lamafiamexicana.blogspot.com/2009/09/el-cochiloco.html>). De otro lado, Mario Quintero dice en su texto que “se llamaba Pedro Orozco, nombre por él inventado”, lo cual muestra una curiosa afición al heterónimo de Salcido, muy propicia para la construcción de su figura legendaria.

<sup>69</sup> En el citado *blog*, se resume: “Se le atribuyeron más de 75 muertes. Le gustaban los palenques y lo mismo se le señalaba como bandido generoso que como matón sanguinario y extremadamente violento”.

<sup>70</sup> Se trataría de “una persona de apellido Alcalá, jefe de grupo de la policía federal”, según el informante entrevistado en la página del citado *blog*, quien detalla la venganza perpetrada por *El Cochiloco*, con remate novelesco: “Y ya que lo tumbó se bajó, se hincó y lloró. Levantó el rifle en señal de triunfo y gritó ‘¡este es el otro que te prometí, Pedrito! ¡Ya cumplí!’”.

<sup>71</sup> Mario Quintero habla en su texto de “setenta tiros”, mientras que Pedro Rivera dice “noventa tiros”, apostillando “así lo dice la prensa”, cifra que coincide con la aportada por Astorga.

<sup>72</sup> Únicamente, la comparación con la muerte de Pancho Villa permite inferir que el brazo ejecutor fue una vez más el denostado Gobierno; en el texto de Quintero, sin embargo, se señala a la policía expresamente como perpetradora de la *ejecución*.



que sí reconoce la paternidad de todos los demás temas del autor que recopila, así como por la consideración de que las versiones localizadas en el *corpus* no las interpretan ni Los Broncos de Reynosa ni Los Tigres del Norte, garantía de atribución correcta; ahora bien, si la grabación de Francisco Ruiz se encuentra en un disco de dudoso rigor por reciclar temas de *Chalino* Sánchez, el intérprete y compositor *Pepe* Cabrera es de absoluta confianza, a lo que se suma el fiable criterio de páginas *web* especializadas que también consideran a Vargas autor del texto<sup>73</sup>. Reexaminándolo una vez asumida la autoría, pueden identificarse, en efecto, algunos de sus habituales rasgos estilísticos y compositivos en el marco de la también distintiva dialéctica de lo moderno y lo clásico, pues a la hipotrofia narrativa y el predominio de contenidos subjetivos se oponen **bloques** estructurales ortodoxos ricos en *fórmulas*, y el uso de la **sextilla**, la tendencia a la **consonancia** o la primacía del **cliché** contrastan con una métrica y una sintaxis de regusto folclórico. No obstante, los versos donde se da el ajuste de la unidad mínima de sentido al **doble octosílabo**, aunque mayoritarios, son menos predominantes de lo habitual en Vargas, y los clichés carecen de su original aderezo, constituyendo anodinas frases hechas en vez de esos lugares comunes reformulados con gracejo popular, por señalar dos ejemplos notables que hacen de este corrido uno de los menos logrados del autor entre los analizados. En su descargo, podría especularse que tal vez se haya tratado de un pedido que no se llevó a cabo con el acostumbrado entusiasmo, si bien en el caso de “Lamberto Quintero” se ha podido constatar cómo el encargo no merma las dotes del compositor; de otra parte pero en este mismo sentido, tampoco es fácil de explicar por qué, tratándose de la elegía abiertamente laudatoria de un narco con fama de pendenciero, se le canta con atributos de personaje beatífico (“el amigo de los pobres/y el orgullo de la sierra”) en lugar de pintarlo con los gallardos adornos del valiente que acostumbra Vargas. Sea como fuere, he de reconocer que la mayor exigencia se deba acaso a la condición terminal del texto en la antología del autor, habiendo cedido a la vulgar tentación del investigador de pretender que el objeto de estudio se adecue al deseo de uniformidad, ya que, de hecho, este corrido sigue siendo muy superior a la media en términos de calidad expresiva, manejo de la tradición y originalidad. A modo de resarcimiento, cabe concluir señalando la innovación del *título*, alejado del tipo canónico que incluye sólo el nombre o el hecho principal y al tiempo distante del paradigma comercial, consistiendo en una frase completa de tono coloquial que, si resulta en apariencia poco ágil para los estándares del mercado, llama poderosamente la atención del público y se granjea su simpatía previa al sugerir el demandado contenido violento, la íntima familiaridad del jugar con el suceso y los protagonistas, y su extracción popular. A continuación, se transcriben los corridos de los tres compositores destacados que han cantado la muerte de *El Cochiloco*:

---

<sup>73</sup> El lector escrupuloso observará otro detalle inquietante en el hecho de que las localidades aludidas en la presentación se ubiquen en los estados norestenses de Nuevo León o Coahuila –la fronteriza Piedras Negras–, cuando *El Cochiloco* era sinaloense y operó principalmente en el noroeste del país, que es por lo demás la referencia habitual en nuestro compositor, natural de Durango. Sin embargo, cabe recordar que sus inicios aventureros los vivió precisamente en esa zona, donde fundó su famoso dueto, Los Broncos de Reynosa, y que algunos de sus relatos se localizan en el río Bravo y la frontera con Texas, aunque más bien en el estado de Chihuahua –Ciudad Juárez– y la tejana El Paso. De otra parte, el texto de 1981 que recoge Astorga alude igualmente a lugares de Nuevo León y ubica allí la evasión de Salcido, siendo así posible que éste haya estado recluso en alguna prisión del Estado, y que Vargas, siempre conocedor del trasfondo por críptica que sea su plasmación, haya introducido las referencias geográficas con tanta consciencia como sutileza.

### **EL BENEFactor DE COLIMA (Mario Quintero Lara)**

[Los Tucanes de Tijuana, *Misión especial*, B4; 31 *Super Tucanazos*, Vol. 2., 1.]

Rugieron cuernos de chivo / en la Perla Tapatía  
al bloquear la camioneta / donde el pez gordo venía:  
era Juan Manuel Salcido / a quien ahí detenían.

“Se bajan manos arriba”, / un sujeto ordenó;  
Manuel, al verse rodeado, / una granada sacó,  
pero le llovieron balas / y no la desactivó.

Le dieron setenta tiros, / tenían miedo que viviera,  
sabían bien que *El Cochiloco* / los hallaría dondequiera;  
si la Ley lo respetaba, / ni modo que lo aprehendieran.

“Benefactor de Colima”, / así lo nombró el estado,  
porque a todos ayudaba, / era un hombre respetado,  
se llamaba Pedro Orozco, / nombre por él inventado.

En el rancho Jayabita, / del pueblo Coquimatlán,  
hacía las fiestas don Pedro / de bastante calidad;  
policías y funcionarios / iban con él a tomar.

Nadie sabía que don Pedro / era narcotraficante,  
menos que era *El Cochiloco*, / el poderoso más grande,  
que se pasaba su vida / entre hierba, polvo y sangre.

Adiós, amigo Manuel, / dejaste Historia en la tierra,  
eras gallo sinaloense, / te rifabas dondequiera.  
Ya se nos fue *El Cochiloco*, / pero quedó el *Ceja Güera*.

### **MUERTE DEL GALLO DE SAN JUAN (Pedro Rivera)**

[Pedro Rivera, *Corridos con Banda Sinaloense* (“José Quezada”), B4]

A éste no le dieron *chance* / de estar detrás de las rejas,  
porque era muy peligroso: / Manuel Salcido Uzueta.

Era el Gallo de San Juan, / nombre que todos respetan,  
porque el gallo no cantaba, / nada más su metralleta.

Manuel Salcido, de niño, / forjó su negro destino:  
asaltaba en los callejones / a los diez años cumplidos.

Y así creció en el peligro; / tenía valor y talento,  
era hombre de pantalones / y decidía en un momento.

Dicen que lo ejecutaron / porque sabía demasiado,  
y le pusieron el dedo / los que ya están encerrados.

También se oyen los rumores / que no querían apresarlo:  
siempre se les escapaba, / traían orden de matarlo.

El martes, ocho de octubre, / año del noventa y uno,  
mataron al *Cochiloco*, / como él no habrá ya ninguno.

Su camioneta siguieron, / ya lo andaban acechando,  
le formaron la emboscada, / y en pleno día lo mataron.  
Le cerraron el camino: / “¡Ya te tenemos rodeado!”

¡Sal con las manos en alto, / Manuel Salcido!”, gritaron.

A los gallos más jugados, / a traición los han matado:  
por confiar en los amigos / se los han ido acabando.

Le dieron noventa tiros, / es lo que dice la prensa.  
Qué triste mueren los hombres / que al Gobierno no respetan.

Ya déjense del negocio, / no le anden sacando vueltas:  
a todos los van matando, / ya el Gobierno no respeta.

*Desde San Juan, Sinaloa, ahí va un saludo cordial.  
Aquí nació el Cochiloco, que era macho de verdad.*

Aquí termina el corrido, / va otro valiente al panteón,  
y como a todos los grandes, / lo mataron a traición.

Adiós, Gallo de San Juan, / *El Cochiloco* afamado  
y Manuel Salcido Uzueta / siempre serán recordados.

### **EL ESPOIÓN PLATEADO (Juan Villarreal)**

(Los Cachorros de Juan Villarreal, *Mis corridos inéditos*, 4)

Aprendan reglas del gallo, / lo que les dejó de herencia;  
Juan Manuel se encuentra ausente, / pero dejó su experiencia:  
agarren bien las navajas, / todo con plena conciencia.

Donde peleó con honor, / palenque de Culiacán,  
seis se llevó en el paquete, / todo los recordarán:  
Juan Manuel Salcido Uceta, / el gallazo de San Juan.

Estando herido ese gallo, / lo ven la oportunidad,  
a Culiacán lo llevaron / con fuerte seguridad;  
los zorros se descuidaron / y el gallo se fue a volar.

“Córtenle los espolones”, / le ordenan al quebrador.  
“Hay que mirarlo en la tierra, / puede traer protector.  
Si fallas, son dieciséis: / se te voltea el chirrión.”

Gabino y su primo, *El Indio*, / gallos finos de alta escuela,  
a todos los emboscaron / con trampas en las veredas;  
con Miguel Ángel y Juan, / terminaban la galleda.

En San Juan y San Ignacio / ya quedaron en la Historia,  
hasta el Cerro de los Frailes, / cuando te recuerda, llora.  
Gallo de espolón plateado, / te llevaré en mi memoria.

Tal vez lo más llamativo del cotejo de estos cuatro textos, incluyendo el de Vargas, es la absoluta unanimidad laudatoria, sorprendente no sólo por la posición secundaria de Salcido en la historia reciente del narco en México, sino también porque, acaecida su muerte en 1991, los textos aparecen en un momento en que el fenómeno ha cobrado ya gran notoriedad y la ofensiva gubernamental contra el *narcocorrido* es muy intensa, lo cual no impide a los autores este despliegue insolente de elogios, plasmados con profusión en canónicas fórmulas de **memorabilidad/trágico recuerdo** (nótese, p. e., que en Vargas llora la “luna de octubre” y en Villarreal “el Cerro de los Frailes”), ni la inclusión de claras alusiones a la **corrupción** y connivencia del Gobierno y las fuerzas

del orden con los traficantes, y a su **vileza** traidora cuando deciden cambiar el signo de su apoyo. En las razones apologéticas se aprecia una clara distinción entre las piezas de Rivera y Villarreal, que inciden tradicionalmente en la condición de **valiente** de Salcido, y las de Vargas y Quintero, quienes, sin descuidar el rasgo capital del héroe corridero, sobre todo este último, subrayan también la **bondad** (“el amigo de los pobres”, “el benefactor”), introduciendo pues la mirada sociopolítica más actual propia del narcocorrido; es más, mientras que Rivera, a pesar de los elogios, aconseja dejar el *negocio* porque “ya el Gobierno no respeta”, en clara alusión a los cambios en el sistema de protección al narco por las autoridades, Quintero subraya el consuelo de que “quedó el *Ceja Güera*”, sobrenombre de Miguel Ángel Beltrán, otro traficante protagonista de un texto incluido en su selección, “La fuga del *Ceja Güera* –quien, si *quedaba* entonces, fue también asesinado en 2004–, defendiendo pues no a un traficante concreto por sus otras virtudes, sino el negocio en conjunto, lo que explica asimismo el resalte de motivos como el **poder** y la **respetabilidad**. Con todo, el tono de la apología es menos provocador de lo usual en Quintero, pues, a pesar de la empatía personal (“amigo Manuel”, “se nos fue”), se observa una postura neutra (“era narcotraficante”), e incluso cierta contradicción en el empleo del **cliché** convertido en **fórmula** “entre hierba, polvo y sangre”, destinado a impresionar al público mas poco favorecedor para *El Cochiloco*. Por lo demás, es igualmente llamativa la comunión de expresión y contenido –salvo, como se ha apuntado, en el caso de Vargas, que es aquí menos tradicional de lo habitual–, en el sentido de que el entusiasta encomio de Salcido se traduce en una mezcla de elegía y crónica luctuosa expresada y estructurada conforme al canon tradicional, lo cual resulta especialmente notable en Quintero, siempre más moderno, que inicia el corrido *in media res* sin los habituales apuntes subjetivos, aunque el relato abarque sólo 2 estrofas y el verso 1º de la 3ª, por cierto fórmula narrativa típica de precisión de los disparos en una balacera, que da paso a una parte expositiva de 5 estrofas que remata con una de sus codas más canónicas, donde utiliza hasta 3 **fórmulas** (**despedida**, **nominación/caracterización** y **memorabilidad**), si no 4, pues los últimos 2 versos constituyen una **moraleja** sui géneris, a lo cual se añade el estilo, en el que, salvo la **sextilla**, las demás opciones prosódicas y las sintácticas, el punto de vista y los modos de representación, donde destaca la absoluta primacía narrativa, e incluso el léxico, más próximo al lenguaje poético del corrido que al vulgar en virtud del recurso a 5 **fórmulas** frente a 2 **clichés**, se observa uno de los ejercicios de clasicismo más logrados de Quintero. Como se comprobará, los textos de Rivera y Villarreal resultan en cambio más representativos de su estilo, el de Rivera con aires de crónica vulgar de hoja suelta, sin prejuicio de su viveza expresiva popular (“porque el gallo no cantaba,/nada más su metralleta”, p. e.), y el de Villarreal más poético y cuajado de referencias y metáforas de la naturaleza y el mundo rural, como es propio del corrido más tradicional del noreste mexicano.

### 3.1.2. Julián Garza

Julián Garza Arredondo (Los Ramones, Nuevo León, 1935 – Guadalupe, N. L., 2013) es el corridista más reputado del periodo contemporáneo en la región noreste de México ribereña del río Bravo o Grande y fronteriza con Texas, que es, huelga recordar, la cuna de la cultura nortea y uno de los dos grandes núcleos corrideros históricamente. Como la mayoría de los autores estudiados, Garza es también un conocido intérprete merced a la larga y exitosa trayectoria del dúo que formó con su hermano en 1973, *Luis y Julián*, que recoge el testigo de los grandes duetos de los cincuenta y sesenta, como Los Alegres de Terán y Los Cadetes de Linares, e integra con Carlos y José, Cornelio Reyna, Ramón Ayala y sus Bravos del Norte y algunos otros el olimpo de los intérpretes de música nortea<sup>1</sup> tradicional del último tercio del siglo XX y hasta nuestros días. No obstante, la figura de Julián Garza, que continuó su carrera en solitario con enorme éxito tras disolverse el dueto en 2002, se proyecta más allá del terreno musical, radicando su prestigio ante todo en su condición de compositor, cuyas piezas han cantado todos los artistas mencionados y muchos otros de todo México, y aún personalidades de talla internacional, por ejemplo Rocío Durcal, que hizo una versión del corrido “Pistoleros famosos”. Así, y dejando al margen que Garza fue también guionista, actor y productor de cine, y que incursionó en el teatro y el periodismo, puede concluirse que “sólo con sus canciones y corridos se llena toda una época y constituye una fracción importantísima en el universo poético y musical de la región” [G. Berrones, 2006: 7].

A pesar de que el bastión nortea, como sabemos, desempeña un modesto papel en el corrido contemporáneo comercial estudiado, quedando cualquiera de sus intérpretes lejos de la fama de Los Tigres del Norte o Los Tucanes de Tijuana, y los compositores a la zaga de figuras como Paulino Vargas, Teodoro Bello, Mario Quintero o *Chalino* Sánchez, se da la paradójica circunstancia de que Garza es el único autor a quien se han dedicado monografías específicas, en concreto dos, una singular entrevista-río que funge como autobiografía en la que Garza va desgranando recuerdos desde su infancia hasta el cambio de

---

<sup>1</sup> Debo insistir en que por *nortea* se entenderá aquí la música *regional* –tradicional o popular– del noreste de México, y también en que el término comprende hoy no obstante, sobre todo por influencia del mercado estadounidense, toda música de esa clase creada en cualquier parte de México y los Estados Unidos; p. e., los sinaloenses californianos Tigres del Norte se consideran unánimemente artistas de *nortea* desde el periodismo musical, y la cultura general.

siglo, es decir, hasta pocos años antes de emprender su carrera en solitario [G. Hernández, 2003], y una nutrida antología de sus canciones y corridos con un prólogo y un epílogo breves pero ricos en datos discográficos, filmográficos y sobre su carrera musical en general [Berrones, 2006]. El extraordinario trabajo de Hernández hace palidecer la entrevista y el capítulo correspondiente de E. Wald sobre Garza [2001: 181-200], así como la entrevista realizada al autor en el marco de esta investigación, fuentes que serán con todo citadas para ilustrar aspectos concretos de índole académica y teórica que no constan en ese gran fresco humano y sociocultural que constituyen las memorias conversadas de Julián Garza. Por su parte, la antología de Berrones tiene la virtud de aportar certeza sobre la autoría de los corridos del autor, circunstancia excepcional en el panorama del corrido actual –y de siempre, claro está– a pesar de su plena inserción en una moderna industria a la que se supone un riguroso registro de la propiedad intelectual, según se ha señalado y se lamentará a menudo de la mano de los propios compositores.

Como todos los corrideros estudiados, Garza es de extracción sumamente popular, según refiere a Hernández (“nos criamos en una situación económica mucho muy humilde. Es la pura verdad. Venimos de la hacienda El Porvenir, donde vivíamos en un jacal [chabola], y llegamos a Guadalupe a vivir en más jacales” [2003: 20]) con sentido detalle de situaciones de harta miseria, entre las que no falta el cruce ilegal del río Grande a nado con toda su familia para residir unos meses al *otro lado*, en McAllen, Texas, esto es, un –breve– pasado de auténtico *wet back* o *mojado*; buena parte de sus memorias consisten de hecho en el relato de sus afanes laborales sucesivos, desde su trabajo infantil de bolero o limpiabotas hasta sus diversos empleos fabriles, habiendo sido conductor de furgones para una compañía de gas, de camiones *de volteo* o volcado en obras y canteras, de montacargas en una empresa de suministros eléctricos, y operario a destajo en la fábrica que la multinacional de productos químicos estadounidense Union Carbide tenía en Monterrey. Su último trabajo ajeno al mercado de la música fue el de cantinero, habiendo puesto un bar con su hermano José Luis justo después de formar su dueto tras un tiempo tocando en calidad de aficionados u ocasionalmente en las cantinas, con la idea de complementar los pobres ingresos que obtenían de sus actuaciones una vez

decididos a dedicarse profesionalmente a la música, iniciativa que, si no económicamente, les reportó beneficios para su incipiente carrera, como ilustra Berrones [2006: 204]: “En 1973 Julián y Luis abrieron el Monos Bar ubicado en la calle Hidalgo de la colonia Guerra en el municipio de Guadalupe. De esta manera aseguraban una fuente de ingresos y estaban en contacto con el medio musical. Este lugar funcionaba como centro de reunión para intérpretes, compositores y locutores de la escena norteña. Ahí se reunían por las noches grupos como Los Gavilanes, Los Invasores, Los Forasteros del Norte y Lalo Mora”.

La aparente contradicción entre los antecedentes proletarios y el potencial para aglutinar en una modesta cantina a prominentes actores de la industria regional del norteño se explica porque, si Garza tiene ya 38 años cuando se lanza con su hermano a la arena profesional, tuvo una temprana afición a componer corridos, refiriendo en las memorias que los dedicaba sin ambición artística y a modo de chanza a amigos y compañeros de trabajo, y reiterando en todas las entrevistas que fue un amigo quien lo convenció de que tenía talento para la composición y lo animó a tomárselo en serio, a resultas de lo cual se aplicó y escribió de una sentada cinco corridos, uno que olvidó y otros cuatro que se convertirían en grandes éxitos no sólo de Garza sino del género contemporáneo todo (“Pistoleros famosos”, “Las tres tumbas”, “Luis Aguirre” y “Jesús el *Pata de Palo*”), especialmente los dos primeros. Tras grabarlos con su hermano y repartir cintas a modo de muestra en varias productoras, como han hecho la mayoría de los autores en sus inicios, infructuosamente, logró llegar hasta Carlos Tierranegra, del ya reconocido dueto Carlos y José, que grabaron y difundieron “Las tres tumbas” –de hecho, uno de los mayores éxitos comerciales de su carrera– y le facilitaron el contacto con otros importantes intérpretes y productores musicales, de suerte que cuando los hermanos Garza se presentan como Luis y Julián y abren su bar, Julián es un apreciado autor en el medio musical norteño cuyos corridos han grabado ya algunos de sus principales embajadores musicales, incluidos Carlos y José, Los Cadetes de Linares y, poco tiempo después, incluso Los Alegres de Terán –que llegarán a publicar un álbum titulado *Pistoleros famosos*, donde el tema de Garza está al frente de un elenco de corridos clásicos célebres–, lo que les permitirá, no sin muchas dificultades todavía en sus comienzos, grabar y publicar sus propios

discos<sup>2</sup> en una progresión ascendente que se saldará, incluyendo la obra de Julián en solitario, con un centenar largo de álbumes y toda clase de hitos y reconocimientos.

Mas ya se ha dicho que el mayor reconocimiento, y el principal objeto de nuestro interés, claro está, lo debe Garza a su faceta de compositor, o, mejor dicho, de escritor. Tal vez se recordará que, en el epígrafe dedicado a los autores del capítulo anterior, se hacía una distinción a partir de la pregunta formulada a todos los entrevistados acerca de su *modus operandi* compositivo, si creaban antes la música o la letra, hallándose Garza entre los que partían de esta última, como refiere a Hernández con mayor nitidez [2003: 109-10]:

Yo hago un verso [estrofa] y lo escribo o me lo memorizo, y después hago un corrido completo. [...] Nunca surge la música primero. Pueden surgir las dos cosas al mismo tiempo, la letra y la música. [...] Creo que es más práctico escribir primero la letra y luego la música, te quitas el problema de estar tarareando y te dedicas nada más a componer los versos. Escribir versos es muy fácil, cualquiera los puede hacer, el problema es la música. Versos, a lo mejor muchos pueden tener el talento para hacerlos, hacerlos con todo y música es el problema. [...] Yo me dedico a dar el primer paso, que es la letra, y a tratar de encajarle una melodía que le quede.

Esta *literariedad* de Garza trasluce en otros muchos aspectos, p. e., el hecho de que grabase un disco casero de distribución limitada a amigos y conocidos donde recita sin música sus corridos y otros clásicos, con el cual me obsequió en nuestro encuentro asegurando que era ésa la forma de transmisión cotidiana del corrido en pueblos y rancherías fuera de las grandes ocasiones; en su relación con el cine, que no consistió sólo en actuar, cantar o hacer el guión para películas basadas en sus corridos, sino que se interesó por el medio más ampliamente, habiendo escrito varios guiones –y alguna pieza teatral– *ex novo* o en el marco de producciones –siempre películas de acción en vídeo de ínfimo presupuesto y calidad– sin relación con su obra musical<sup>3</sup>; o en el significativo detalle de la importancia que concede a su máquina de escribir, con la que

---

<sup>2</sup> La primera oportunidad de grabación, cómo no, llega del *otro lado*, de la productora chicana de McAllen Discos Falcón, con la que publicarán varios discos, así como con otras tejanas y mexicanas modestas antes de pasar a la gran disquera del noreste, Disa. Recuérdese además que, para ilustrar la decisiva importancia de EE.UU. en el nuevo impulso del corrido, se aportó una cita de Garza en la que aseguraba pasar más tiempo de gira en EE.UU. que en México.

<sup>3</sup> Berrones reseña brevemente [2006: 207-8] las películas más conocidas en las que participó, y en sus memorias abundan las anécdotas al respecto; durante nuestra entrevista, al poco de empezar a conversar, nos llevó a Berrones y a mí con entusiasmo de niño grande a su propio dormitorio, donde tenía una gigantesca pantalla, a ver un largo fragmento de la última película que había escrito, protagonizado y producido.



aparece fotografiado en la sección de reportaje gráfico del libro de Wald, y a la que alude en nuestra entrevista cuando habla del proceso de composición: “Me encierro ahí, en mi oficinita ahí, y no, este, no sé usar la computadora, entonces pues en mi maquinita ahí, al estilo antiguo, voy escribiendo todo”.

Desde nuestra perspectiva literaria, esto supone una mayor conciencia del quehacer poético, que se traslada a la expresión textual en forma de piezas más elaboradas, y por consiguiente alejadas de la intuición tradicional, lo que exige revisar la imagen de mayor tradicionalidad con la cual se asocia a los corridos de Garza, y del norteño noreste en general. El malentendido radica, a mi juicio, en la pertinaz identificación de los aspectos socioculturales, temáticos e ideológicos, con la expresión poética; y en efecto, Garza no parece plegarse con fervor al paradigma literario del corrido cuando le expone a Hernández su personal criterio sobre determinados elementos de la poética del género, precisamente al hilo de lo anteriormente citado relativo a la prelación de la letra frente a la música [2003: 110-1]:

Acomodo la melodía a los dos primeros versos [estrofas] y luego busco pasar a tercera para el estribillo, para que no sea lisa. Hay corridos que no tienen estribillo, *Pistoleros famosos* es uno de ellos. En realidad, se dice que son los verdaderos corridos, los que no tienen estribillo. Y así como se canta un verso, se cantan todos. Para evitar la monotonía, el sonsonete de los versos, ya con el estribillo, pasando a tercera, hay cierto cambio. [...] Un verso puede ser de cuatro líneas o de seis, yo estoy acostumbrado a hacerlos de seis líneas. Los más antiguos, los más populares, son de cuatro líneas. Yo hago de seis casi todos mis versos porque puedo explicar más, decir más cosas. Hay cosas muy trilladas. Por ejemplo, dar fechas: “Año de mil novecientos”. Yo pienso que hay que ir directamente al grano, y las fechas, muchas veces, salen sobrando. Tú dí lo que quieras decir, sin mencionar fechas. Al menos así pienso. Respetando lo que se ha hecho. Autores de los primeros corridos siempre iniciaban con las fechas, y luego que “vuela, vuela, palomita”, o “ya con ésta me despidió”. Si se les cambia el orden de los versos, pues no hay orden. Muchos los cambian inocentemente, porque no los han escuchado bien, no se los han aprendido, entonces aplican cualquier verso en cualquier lugar.

Si Garza es consciente de que los “verdaderos corridos” no llevan estribillo, pero prefiere introducirlo para conjurar la monotonía rítmica; si sabe que “los más antiguos, los más populares”, se distribuyen en cuartetos, pero opta por la sextilla para poder “decir más cosas”; y si juzga prescindibles las fórmulas de mayor clasicismo como el apóstrofe o la despedida, parece evidente que, aún siendo plenamente consciente de la pertinencia de un patrón estructurante, como se desprende de las últimas líneas de la cita, y respetando la tradición

del corrido<sup>4</sup> —que es una tradición formal en tanto que género literario—, como subraya, no la sigue con demasiado celo en la práctica, y no es por tanto un autor que pueda estimarse particularmente tradicional, tal y como se entiende en esta investigación, lo que habrá ocasión de comprobar al examinar los planos del discurso y semántico-estructural en la descripción y comentarios de los textos.

De vuelta al malentendido por su otra cara, la tradicionalidad sociocultural y semiótica de Garza está fuera de toda cuestión, pues, a pesar del énfasis en la creatividad personal tan propia de la concepción vulgar masiva, el compositor no se dirige a las masas con su obra, no tiene la pretensión del *ingenio menor* de tomar un género folclórico y *elevarlo*, mejorarlo para inculcar en la audiencia una estética y una ética dadas; por eso no transita temas políticos o migratorios salvo excepciones, ni aspira a dar cuenta comentada de hechos de alcance nacional; su visión es puramente local y rural, los asuntos que trata los extrae de sucesos y anécdotas de los que tiene noticia, transformándolos en mayor o menor medida, y se dirige en cierto modo a una audiencia informada, porque su interés está, como en la tradición semiótica corridera, en conmemorar, no tanto los hechos en sí como la cultura que a ellos subyace, según la entiende tradicionalmente. Dicha cultura, como ilustra Wald convincentemente al hablar de la región y del norteño [2001: 190], es sin duda la vaquera gemela de la tejana, la de los hombres bragados de caballo y pistola que defienden su derecho, cuyo vínculo con el corrido asentara Paredes en su clásico estudio sobre el corrido de Gregorio Cortez, y en la que es innecesario redundar aquí, si no es para observar en qué términos establece Garza ese vínculo entre corrido y cultura en lo semiótico, que es también lo comercial.

En el epígrafe sobre la censura en México, donde se incluían declaraciones de los corrideros a propósito de si el corrido es o no generador de violencia, que es el principal argumento de los censores, se aportaba una cita de Garza extraída de nuestra entrevista en la que afirmaba el sustrato de violencia que

---

<sup>4</sup> La cual, más allá de los ejemplos extraídos de estas declaraciones, conoce a la perfección, siendo por ejemplo el único autor entrevistado, con Paulino Vargas según se apuntó, que no piensa en la canción romántica o la historia de amor en cualquier género preguntado por el romance, sino que conoce los romances tradicionales —y vulgares—. Y, fuera de la tradición del corrido, se declara un ávido lector que gusta de las novelas de aventuras y fantásticas, siendo, en definitiva, el corridero más leído de los que he tenido la fortuna de conocer, y por lo mismo el más *letrado*, lo que repercute por fuerza en su concepción del corrido y en su estilo.

entraña todo corrido, no a modo de reproche, sino, antes bien, de resorte de la difusión del género, postura que reitera en sus conversaciones con Hernández contrastándolo con la canción: “Los corridos siempre son de violencia, casi siempre hablan de tragedia, y las canciones hablan de otro tema. Incluso yo he compuesto muy pocas. No me gustan mucho las canciones, me gustan más los corridos. [...] Los corridos son más comerciales que las canciones. Los corridos nunca pasan de moda y las canciones sí” [2003: 111-2]. Esta idea, como habrá ocasión de comprobar, la reiteran muchos de los autores entrevistados<sup>5</sup>, y a ella subyace, evidentemente, la concepción del corrido como máxima expresión de una cultura popular siempre inmersa en el conflicto y la violencia, cultura que, siendo enarbolada con especial intensidad y reivindicada como propia por los corrideros norteños, los convierte en referentes de su expresión popular y en depositarios de los valores comunitarios, explicándose así la vigencia de una concepción más tradicional del género en lo semiótico e ideológico.

No obstante, como ya se apuntó y se comprobará también en las entrevistas con varios compositores, la popularidad del corrido por las razones expuestas no se traslada de manera automática al éxito de ventas, porque los corrideros siguen padeciendo el hecho de ser portadores de esa marginalidad cultural, lo cual se traduce en una cierta desventaja en cuanto a su posicionamiento en el mercado, reflejada en la situación industrial que describe Garza en nuestra entrevista, donde no sólo la piratería, sino también la política de las disqueras y la concentración corporativa perjudica a los artistas:

No, pues la industria discográfica se está muriendo por la piratería, mano. Y tanto que pues han quebrado varias firmas, varias; aquí, en Monterrey había varias y ya nomás queda una, DISA, no sé que haya otra. [...] un disco de DISA vale unos ochenta o cien pesos, y el pirata vale diez, y la raza pues compra el de a diez, entonces, ahí está la bronca. [...] Y los compositores somos los que perdemos más, ¿verdad? Porque las regalías bajan; de por sí son escasas por la razón de que tú no les puedes auditar a las editoras bien, no sabes que, hay veces que un tema pega mucho y no te lo reportan, te dan lo que ellos quieren, pues. Y ahora, con eso de la piratería, peor es la bronca, se fue *pa* abajo el... Donde se sigue reportando más o menos es en Estados

---

<sup>5</sup> En la misma entrevista a Garza, su colega y también compositor, aunque no se ha prologado en el corrido, Luis Elizalde, ilustra bien esta imagen del género: “Ahorita hay la psicosis de que grupos que habían hecho como Intocable y como Pesado y como Poder [Norteño, tal vez], que habían innovado la música norteña para convertirla en una música entre balada, *pop* y no sé qué, ahora se están metiendo a hacer corridos! Duelo acaba de hacer un disco de puros corridos, Pesado acaba de hacer un disco de puros corridos, me acaba de decir Servando que también Intocable ya quiere hacer un disco de puros corridos... Porque los corridos son como los bienes de viuda, sí, siempre estás cobrando una renta”.

Unidos, allá es más legal la cosa, allá no hay tanta piratería, y eso, ganamos un poquito más de lana como compositores, pero aquí está cabrón, aquí en México. [...] por ahí se *rumora* que las mismas firmas están coludidas con los piratas para poder recuperar su lana; no está confirmado eso, pero se ha dicho que las mismas compañías producen la piratería para poder recuperar su inversión. Pues quién sabe cómo estará la bronca, pero va de más a menos esto. [...] DISA creo que lo compró Univisión, se lo compró a los Chávez, y ya Univisión ya vendió más adelante; por ahí anda el enjuague, saber dónde va a ir a parar, por la razón de que, pues ya no hay promoción de parte de ellos para nosotros, los que grabamos ahí, está parado, porque no sabemos ni de quién es la compañía ya.

Como se expuso al esbozar el panorama industrial en el que se desenvuelve el género, una alternativa crucial a estas circunstancias está, de un lado, en el papel de la radio, como ilustra asimismo Garza [Hernández, 2003: 127, 153]:

Donde quiera que nos paramos, poco a poco, el público nos fue dando un lugar que no merecemos. El público es el que hace y deshace, ¿no? Pero tuvieron mucho que ver las emisoras que nos hicieron el favor de integrarnos en su programación. El grupo que no se escucha en la radio no la hace, está frito, está helado. Solamente con amigos, el público no se da cuenta de que existes. [...] Todos los medios de promoción para los intérpretes son buenos, pero creo que el mejor es la radio. La radio se introduce hasta los lugares más recónditos de los pueblos, de los hogares.<sup>6</sup>

Y de otro, cómo no, en las infatigables giras de conciertos a las que hasta los más reconocidos intérpretes dedican buena parte de su actividad, según se ilustró en dicha panorámica industrial, donde también se apreciaba que, en los entornos más tradicionales de difusión en directo, la marginalidad en forma de inseguridad en las actuaciones está a la orden del día, lo cual nos conduce de nuevo a la incólume violencia, de la que Garza da cuenta en sus memorias en un sinfín de anécdotas ciertamente escalofrantes (peticiones de temas pistola en mano, obligación bajo amenazas de tocar una misma pieza varias veces seguidas, balaceras que alcanzan a los músicos, destrucción de los equipos de sonido por el público enzarzado en una reyerta colectiva, etc.), reconociendo al fin que [Hernández, 2003: 159]

La gente sí cambia de personalidad un poco al escuchar los corridos, máxime que ya anden entrados en copas. Se hacen agresivos, se acuerdan de rencillas, de pleitos anteriores que han tenido entre ellos mismos. Y al calor de las copas se hacen de palabras, se disparan y se matan. [...] Hay veces que sí hay ley, va la judicial o la rural; pero hay ejidos distantes donde no hay policía,

---

<sup>6</sup> En el apunte que hace Berrones sobre el arranque y desarrollo de la carrera de Garza, los promotores y las emisiones de radio son tan relevantes como los productores y los artistas que le ayudaron a entrar en el mercado y los circuitos comerciales [2006: 204-5].

metidos entre la sierra o lejos del pueblo, y ahí es cuando surgen los desmadres.

En definitiva, Garza representa, semiótica y sociológicamente, el proceso de *refolclorización* que se viene señalando en el contexto del corrido de difusión discográfica comercial contemporáneo, en tanto que su punto de partida es por completo popular y marginal y enarbola los tradicionales valores de violencia y conflicto consustanciales al género, que también padece en el desempeño de su actividad profesional precisamente por su condición genuinamente popular, pero, al mismo tiempo, los réditos económicos que genera el corrido en virtud de su prestigio y ascendiente sobre el pueblo, convertido en mero consumidor, propician su acogida y difusión en la industria cultural de masas, habiendo así alcanzado Garza notable fama y visibilidad en términos de mercado, sin que ello suponga empero perder el aura de poeta tradicional que se le atribuye por doquier, y que resulta indiscutible salvo en lo relativo a ciertos aspectos puramente literarios que se apuntan a continuación.

Antes, es preciso hacer una breve consideración sobre la obra corridera de Garza en su conjunto, así como un apunte sobre la selección de los textos de su *corpus* analítico. Al primer respecto, se ha insistido ya en las dificultades para determinar tanto la autoría como, en consecuencia, el volumen total de corridos de cada autor, ámbito en el que Garza no constituye en principio una excepción, pues, así como afirma no poder conocer al detalle las ventas de sus piezas, tampoco ha llevado un registro estricto de sus creaciones, según nos indica Berrones [2006: 10]: “Cuando me entrevisté con Julián para iniciar la compilación de sus composiciones pude darme cuenta de que, aunque dice tenerlas todas registradas en la Sociedad de Autores y Compositores, no tiene un registro personal”; afortunadamente, la esforzada labor del estudioso, para la cual contó con la ayuda de la hija de Garza, ha permitido identificar la mayor parte de sus creaciones, y así disponer de una estimación del volumen de su obra corridera, que Berrones cifra en unos 150 corridos. Pero más importante que la cuestión cuantitativa bruta a efectos de selección es, como se apuntaba al principio, la certeza de la atribución de la autoría, inexistente en la mayoría de los autores estudiados, incluido Garza antes de la pesquisa de Berrones, como señala este último [2006: 205]: “Aunque la compañía Mundo Musical

registró su obra desde 1974, una gran cantidad de intérpretes grabaron y tocaron sus canciones en vivo de forma ilícita, como, por ejemplo, *Las tres tumbas*, uno de los corridos más sobresalientes de Julián”.<sup>7</sup>

En nuestra discografía general constan 32 corridos de Julián Garza, tras haberse hecho los descartes pertinentes –y alguna incorporación– con la cierta referencia de la antología de Berrones. Aunque la cifra representa poco más de un tercio del total de los que tiene Garza en su haber, los elencos que aporta el mismo Berrones de sus corridos más populares y de los que han sido llevados al cine –o el vídeo– con mayor repercusión, los títulos que destaca Wald en su monografía y los que menciona y pondera el propio Garza en sus entrevistas con Hernández, Wald y este investigador, permiten afirmar que ninguno de los corridos señalados como singularmente célebres y reconocidos del autor falta en nuestro pequeño *corpus* analítico de 20 muestras, escogidas de entre las 32 disponibles con arreglo a los criterios generales ya conocidos, a saber, el que aparezcan en más de una versión en la discografía, que den título a álbumes o que sean cantados por los intérpretes más populares, a los que se añaden los ajustes cualitativos derivados del conocimiento recién expuesto de la carrera de Garza en el mercado musical corridero, es decir, que hayan sido profusamente versionadas por músicos prestigiosos aunque no están presentes las versiones en nuestra discografía, que sean fuente del argumento de películas, o bien que hayan sido mencionadas, incluso homenajeadas, por otros autores, intérpretes, periodistas o estudiosos.

Atendiendo ya a las conclusiones generales que pueden extraerse de las descripciones analíticas y los comentarios subsiguientes, y comenzando por el contenido o el significado contemplado transversalmente a través de todos sus planos y ámbitos correspondientes, conviene insistir en que los valores e ideas difundidos por Garza en sus corridos no precisan de mayor profundización que la ya acometida a propósito de la ideología del corrido en general, a la que se añaden las precisiones recién hechas en la caracterización contextual de su

---

<sup>7</sup> La gracia popular de Garza trasciende en esta anécdota relacionada con la cuestión, en la que habla de un músico que “me grabó *Las tres tumbas* dos veces, a la primera grabación le puso su nombre como autor, y la segunda vez, en otra marca, puso de autor a Juan Diego. Un día que lo vi, le dije “oye, Juanito, no la chingues, hombre, la próxima vez que grabes *Las tres tumbas*, por favor no le vayas a poner como autor ‘Virgen de Guadalupe’. ¿Cómo me voy a poner a pelear con la señora esa?” [Hernández, 2003: 103].

obra y carrera, que cabe sintetizar en una concepción del corrido como canto y registro de los hechos de violencia, trágicos, que se dan en una cultura, la norteña rural y vaquera, a la que caracterizan al mismo tiempo, y en la que resalta la figura del valiente armado y pendenciero, malhechor o pistolero, que en la esencia norteña, como bien sugiriese Paredes, carece por lo común de motivaciones políticas o socioculturales más allá de la imposición del criterio o los intereses propios mediante el ejercicio de la violencia, que, en virtud de su concepción esencial, cobra tintes heroicos aún cuando sus gestas no quepa considerarlas tales desde el punto de vista de la épica convencional, y por supuesto desde el de la cultura y el sistema social dominantes, a los que se oponen unos valores atávicos de legitimidad comunitaria y marginal.

Estos planteamientos quedan reflejados en el grado de presencia o ausencia de las unidades mínimas de significado, los **motivos**, identificados en los textos del *corpus*, siendo el más recurrente, con 14 apariciones, la **muerte**, habitual resultado de la violencia campante; a este motivo le sigue de cerca, dándose 13 veces, el de los **pertrechos** del héroe, *armas y vehículos*, siendo destacable que, si las armas aludidas y a menudo ensalzadas son las mismas que en los corridos actuales, teniendo incluso una pieza dedicada al famoso fusil AK-47 o *cuerno de chivo*, el vehículo de los héroes de Garza es el tradicional caballo casi sin excepción, en lugar de la corriente *troca* o todoterreno o los deportivos cuya marca y potencia se especifican en muchos narcocorridos actuales; en 12 muestras aparece por su parte el imprescindible motivo de la **valentía**, atributo capital del héroe que, valiéndose de ella y de sus pertrechos, es decir, armado de valor y pistola y montado en su caballo, protagoniza los sucesos violentos y trágicos que desembocan en la muerte, y que vienen precedidos del **desafío** y la **amenaza** entre los contrincantes, motivo doble identificado en el inventario léxico que se halla en 9 muestras. A cierta distancia, con 6 apariciones en el *corpus*, encontramos los motivos de **experiencia/destreza**, cualidades también inherentes al héroe que constituyen la base práctica de su *victoria*, motivo menos presente por darse a menudo connotado, y que tal vez he confundido analíticamente con la destreza en alguna ocasión; **lugares**, núcleo semántico asimismo de suma importancia para el encomio de la identidad tan presente en el corrido, y con especial intensidad en los autores como Garza, a cuyo efecto el origen (*procedencia* en el inventario) del héroe y el *territorio* escenario de sus

andanzas son contenidos clave; y **huída-persecución**, circunstancias comunes en las que se halla el valiente, que suele ser además un forajido prófugo. En fin, en 5 de las muestras se expresa el contenido nuclear de **peligro o riesgo**, connatural al conflicto violento, así como el de **ayuda/intercambio**, que abarca, recuérdese, múltiples matices, desde la *donación* de un objeto o la *ayuda* en sí hasta el *pacto* o *contrato* en que se concreta la noción general de intercambio, que incluye asimismo la *negociación*, el intercambio de pareceres, el cual, la mayoría de las veces, no precede al acuerdo sino al choque armado, claro. Esta nómina de motivos que alcanzan o superan las cinco apariciones en las muestras es más reducida que la observada en muchos de los otros autores estudiados, lo cual se debe a la marcada inclinación de Garza por el relato de acción y a su declarada distancia respecto de la tradición, aspectos ambos que le llevan a expresar en sus corridos numerosos detalles puramente narrativos carentes de significación en el paradigma semántico del género, a diferencia de en las piezas tradicionales, donde casi todo contenido expresado se remite a dicho paradigma.

En el *plano temático* correspondiente, lo más llamativo es sin duda que el valor esencial de la valentía desafiante no se plasma, como en la gran mayoría de los corridos contemporáneos, en el **tema patente** del **narcotráfico**, rareza que Garza atribuye en nuestra entrevista a un motivo temeroso al preguntarle por la escasez del asunto en sus corridos (“Pues es un tema ya muy trillado... Además es peligroso, no te puedes meter con esa gente; puede ser que a algunos les agrade, pero a otros no, y ahí está la bronca entonces. Habiendo tan lindo campo y tan lindos pueblos y ranchos... [risas] ¿Pa qué te metes con esa gente?”), pero que bien podría obedecer, según creo, a otras dos razones, vinculadas entre sí: De un lado, el tradicionalismo del noreste, su exaltación del valiente vaquero y pendenciero, se cifra en que la región atesora el orgullo de ser la cuna de esa cultura que ha llegado a identificarse popularmente con el héroe mexicano; siendo así, parece natural que no se vea allí con buenos ojos el desplazamiento del simbolismo heroico tradicional a la figura del narco y su identificación no con el valiente de la frontera del Bravo sino con los traficantes sinaloenses o del eje Sinaloa-California, que supone una evidente merma del protagonismo regional que ostentaba respecto al corrido, del que se arrogaba la quintaesencia. De otro lado, precisamente por la enunciación sustancial de



esa cultura que acomete Garza, sus personajes suelen carecer como decía de fondo político, y el narcotráfico, ya sólo en tanto que organización social, al margen de sus repercusiones en la vida política convencional, lo tiene sin duda. Por todo ello, sólo 4 muestras de las 20 del *corpus* de Garza cabe asignarlas al asunto del narcotráfico, y además, salvo la dedicada a la famosa primera fuga de Joaquín *El Chapo* Guzmán de la prisión de Puente Grande en Jalisco, cuyas propiedades simbólicas eclipsan por lo demás toda alusión política remitiendo a la figura abstracta del forajido audaz, se trata de ficciones en las que el narco sólo aparece como refuerzo, por su actualidad, de ese simbolismo radical despojado de implicaciones sociopolíticas.

Aprovechando para indicar que, por lo antedicho, ni el tema **político** ni el **migratorio** se dan en el *corpus*<sup>8</sup>, procede señalar el consecuente predominio del de **sucesos**, presente hasta en 11 muestras en sus diversas variedades, sobre todo en la de *delito común*, abundando los homenajes a pistoleros o a forajidos de ignota especialidad y los enfrentamientos mortales en cantinas y campos, mas también la de *crímenes pasionales*, que comprende a su vez las historias de lucha a muerte por una mujer y los crímenes de violencia machista; huelga añadir que el denominador común a esta categoría temática, resorte de su mayor ocurrencia, es el fondo trágico –y violento–, que a veces llega a aniquilar incluso al arquetipo del valiente, reemplazado por el vil criminal. De los 5 textos restantes, 2 corresponden al infrecuente tipo temático del **objeto inanimado**, 1 dedicado a un *caballo* y 1 a un *objeto* propiamente dicho, el mentado *cuerno de chivo*, y 3 a la categoría de **personaje**, que conviene al enfoque sustancial en lo ideológico y resulta casi siempre intercambiable con el de narcotráfico o el de sucesos por su naturaleza escurridiza y por compartir el contenido temático nuclear subyacente.

En efecto, y precisamente debido a esa coincidencia en lo sustancial, en el **tema subyacente** no hay divergencias con la corriente principal del corrido comercial contemporáneo estudiado, predominando la constante **valentía**, que hace su aparición en 8 de las muestras analizadas, si bien, debido al recién señalado hecho de que la apoteosis de la violencia convierte en protagonistas

---

<sup>8</sup> Ni en la discografía, si bien en la antología de Berrones hay un corrido de asunto migratorio, “El desierto de Arizona”, por supuesto puramente narrativo de la muerte en el desierto de un grupo de emigrantes sin consignas políticas ni reflexiones sentimentales.

de algunos textos de Garza a vulgares criminales cuyas agresiones difícilmente pueden considerarse fruto del arrojo, el asunto latente de la **vileza-traición** se aproxima en recurrencia al de la violencia, dándose 6 veces. En esta misma línea, tampoco es insignificante la presencia del tercer tema según el orden de inventario, la **venganza**, que subyace a 5 de los textos examinados, mientras que el de **cautiverio-fugitividad** lo encontramos en 4. El resto sí se sitúa ya en una posición más modesta, gozando cada asunto latente restante, a saber, los de **identidad**, afán de **progreso/lucro**, **amistad-lealtad** y **mujer valiente**, de 2 apariciones en el *corpus*, siendo la ocurrencia del último una palmaria adhesión a los valores más civilizados en boga y debiéndose la escasez del primero, que habría de suponerse frecuente merced a la esencialidad cultural atribuida a Garza, a su expresión preferentemente narrativa donde la inferencia moral no se explicita<sup>9</sup>.

En el *plano tipológico* que se opone al temático en el *ámbito metatextual*, pasando ya al eje formal o expresivo que recorre distintos planos, la aparente contradicción entre el tradicionalismo ideológico y temático y la escasez de contenidos que sustancien de manera explícita los valores y tópicos se torna coherencia en la ausencia de los tipos expositivos, *apologías* e *invectivas*, la presencia testimonial de 1 solo **autorretrato**, y la de 3 textos del tipo *panegírico* del **elogio**, siempre de corte más expositivo por centrarse en la descripción o el relato de hechos sobre todo cotidianos, de los cuales 2 se dan subordinados a la **crónica**, siendo además uno de ellos el dedicado al *cuerno de chivo*, y así sui géneris; la variedad panegírica de la **apología**, que incorpora por naturaleza más pasajes narrativos, constituye por su parte el tipo de 4 muestras, si bien sólo en dos casos lo es de forma única, combinándose en otro en igualdad con la crónica, y en otro más subordinándose al del **cuento**. De todo esto resulta que únicamente cuatro corridos analizados adolecen del suficiente carácter narrativo como para estimarse pertenecientes a un tipo de predominio no ya expositivo, sino descriptivo dentro de la narratividad en sentido lato. Pero más llamativo aún es el dato que contrasta los tipos narrativos puros de la crónica y

---

<sup>9</sup> Recuérdese que los temas subyacentes se infieren a efectos analíticos de la presencia recurrente en el texto de determinados motivos correspondientes, entrándose en el terreno de la especulación cuando se identifican tales temas por deducción de lo denotado. Recuérdese también que, a diferencia de lo que sucede en el ámbito patente, la presencia combinada de más de una unidad temática subyacente en un mismo texto es lo más común, razón por la cual la suma de los asuntos latentes identificados supera la cifra de 20.

el cuento, ya que del primero hay 5 mientras que al segundo corresponden 11, combinándose además 2 crónicas con el elogio y 1 con la elegía, de modo que hallamos únicamente 2 *puras* en el *corpus*; en cambio, sólo 1 cuento de los 11 aparece combinado, con la elegía y predominando sobre ella, pudiendo pues afirmarse tanto la absoluta primacía de los tipos narrativos como la del cuento dentro de éstos.

El imperio de la ficción narrativa tiene asimismo excepcional reflejo en el plano *funcional*, que, conviene recordar, no se somete al escrutinio estadístico por la casi constante presencia de una función **propagandística** y la harto frecuente de la **espectacular**, siendo la ocurrencia de la **noticiera** más voluble y menos voluminosa y la de la *reprobatoria* anecdótica. En el *corpus* de Garza, sin embargo, resulta que la intención espectacular, a grandes rasgos homóloga al tipo del cuento, i. e., al relato ficticio de acción, está presente en todas y cada una de las muestras, mientras que hay 2 en las que de ninguna manera cabe identificar un propósito propagandístico, lo cual refuerza la duda respecto al tradicionalismo de Garza una vez más, en la medida en que la tradición en el corrido consiste en el proselitismo ideológico de la comunidad a través de una narración dada que resta al fin y al cabo un instrumento al servicio de la idea, mientras que en Garza parece establecerse la jerarquía contraria.

En los *planos* del *discurso* y *semántico-estructural* del *ámbito textual* viene a confirmarse que la tradicionalidad de Garza se halla ante todo en el terreno ideológico y temático, palideciendo en buena medida en el poético. En el nivel de la estructura del contenido, la declarada hostilidad del compositor hacia las fórmulas de apertura –sobre todo– y cierre hace que los *bloques estructurales* que las contienen y a los que confieren significación paradigmática ostenten menor ocurrencia de la acostumbrada, observándose en el *corpus* tan sólo 6 **presentaciones**, dos de ellas sui géneris por cuanto carecen de las fórmulas distintivas, si bien es cierto que encontramos también 4 **inicios in media res** y varias otras aperturas que, si no encajan en nuestra concepción de este tipo de inicio tradicional, buscan desde luego la inmersión directa en la acción desde el primer verso, como sucedía en algunos corridos tradicionales del siglo XIX. Las **codas**, tendencia común en el género, abundan más que las presentaciones, dándose 10 en el *corpus*, aunque dos carecen también de marcas estructurales

paradigmáticas, diferenciándose pues de la trama sólo por el contenido. Con todo, en el conjunto de las muestras se observan 48 *fórmulas metanarrativas*, lo cual supone un promedio de entre dos y tres por corrido, cifra no demasiado elevada teniendo en cuenta que una presentación o una coda al uso suelen albergar cada una ya esa cantidad, pero tampoco despreciable, siendo de notar que, aunque Garza incluya la **despedida** entre los ejemplos de expresiones formularias prescindibles, la emplea en 9 ocasiones, si bien sólo en 3 se trata de la fórmula clásica “ya con esta me despido”, siendo las demás despedidas de personaje que, sin perjuicio de su función o, cuando menos, sugerencia estructurante, se identifican más con la narratividad cara a Garza en tanto que son técnicamente un pasaje mimético, y así menos metanarrativo. La segunda fórmula por cantidad de ocurrencias es el **resumen argumental**, que se da en 7 corridos y es especialmente susceptible de imbricación con la trama, si bien sólo al inicio o final del texto, es decir, en los dominios de lo metanarrativo. Las fórmulas de **nominación/caracterización** y de **moraleja** están presentes en 6 muestras, vinculándose respectivamente a la presentación y la coda, claro está, aunque al menos en un caso cada una de ellas viene inserta en la trama, donde se ubica por naturaleza la de **anticipación del desenlace**, que el autor emplea en 5 textos del *corpus*. Aparte de las restantes con una ocurrencia inferior a cinco, 3 fórmulas no se utilizan en ninguna muestra, a saber, la *llamada de atención*, a buen seguro en exceso juglaresca y preambular para el entusiasmo diegético de Garza, el *apóstrofe* al que también renunciaba en sus consideraciones poéticas, y curiosamente la de *incertidumbre*, cuya ocurrencia sería esperable dadas sus netas propiedades narrativas. En fin, fruto de la pasión narrativa encontramos en el *corpus* tantas **secuencias** completas como codas, hasta 10, lo que tampoco es indicativo de particular tradicionalidad a menos que su desarrollo se articule en torno a los motivos tasados en el género, expresados a menudo mediante fórmulas de discurso, no siendo ésta empero la regla general en la propuesta expresiva de nuestro compositor.

En el *plano* del *discurso*, destaca en Garza una *prosodia* particularmente heterodoxa debido a la **rima** adoptada, que, en lugar de la habitual **asonante** en los versos pares, presente sólo en 2 muestras, o, en su defecto, de la más común alternativa de la **consonante** (3 muestras), pero siempre en los pares (hay otros 3 textos donde la mitad de las estrofas se riman en asonancia y la

mitad en consonancia), es del culterano tipo **ABABAB** en 12 piezas analizadas; aunque en 7 prima la asonancia frente a 3 de predominio consonante (en las 2 restantes hay equilibrio de ambos tipos), ello responde a que, debiendo rimar todos los versos, el poeta popular desiste de la perfección de la rima perfecta en ocasiones, lo que no oculta la intención constante de rimar en consonancia, así como en ABABAB, siendo de hecho algunas de las muestras asignadas a la rima asonante o consonante fruto de una realización trunca o laxa del modelo culto al que tiende. El *metro* es en cambio el canónico **octosílabo** en 19 textos, dándose sólo 1 compuesto de **decasílabos**, proporción idéntica a la observada en el tipo de *estrofa* mas en sentido contrario, distribuyéndose 19 muestras en la moderna **sextilla** y 1 en la más tradicional **cuarteta**. Por último, cabe notar que la extensión media de los textos es de 36 versos en cifras redondas, que se corresponde con las 6 sextillas de las que se componen, con escasas excepciones, los corridos contemporáneos.

En el terreno *sintáctico* Garza se aproxima más al patrón genérico sin llegar empero a la estricta ortodoxia, pues el ajuste de la unidad básica a dos versos o **doble octosílabo** se da en mayoría en 15 muestras (en 4 está en minoría y en 1 en igualdad cuantitativa), siendo la proporción de *desviaciones* de cierta consideración; por el contrario, en la sintaxis propiamente dicha prevalece en todas las muestras la combinación de **yuxtaposición** y **coordinación** frente a la **subordinación**, cuya ocurrencia es no obstante notable y superior en 15 muestras a la coordinación. Al margen de estos aspectos cuantificados, debe señalarse que la opción de la rima ABABAB y la búsqueda de la consonancia, al margen de los resultados, impone una elección de palabras que repercute en el ritmo y la sintaxis, observándose una gran cantidad de hipérbatos ajenos al discurso natural y fluido de la tradición oral.

En el campo léxico, debido en buena medida a la señalada escasez de motivos inventariados en el modelo genérico que genera el relato detallado de acciones cuyos núcleos semánticos carecen de significación paradigmática, las **fórmulas narrativas** que constituyen el vocabulario poético del género no son particularmente abundantes, habiéndose identificado un total de 24 en todo el *corpus*, lo que supone una media de poco más de 1 por texto, cantidad que contrasta con los 55 **clichés** presentes, cuyo promedio por pieza se aproxima así a 3, y que vienen complementados con el uso de 5 **refranes** o máximas por

la parte vulgar o, cuando menos, ajena a la expresión formularia fija de las unidades semánticas que distingue léxicamente al corrido. Sin embargo, es de justicia apuntar que la superioridad cuantitativa del cliché sobre la fórmula es lo corriente en el corrido contemporáneo estudiado, e incluso en el de todos los tiempos a excepción de un puñado de piezas decimonónicas muy tradicionales, no siendo por lo demás especialmente baja la cifra de Garza en comparación con otros colegas coetáneos. De otra parte, el aspecto cualitativo es tanto o más relevante que el cuantitativo a la hora de examinar y valorar este elemento capital del estilo corridero, el cual se cifra en la comprobación de la antigüedad de las fórmulas utilizadas, es decir, en si el poeta se vale de las convencionales empleadas de antiguo o bien tiende a innovar acuñando nuevas fórmulas, lo que es propio del proceso de actualización folclórica y revelador de la vitalidad del género; en este sentido hay en Garza un claro equilibrio, ya que, si emplea naturalmente fórmulas clásicas, como p. e. la verbal reafirmante del héroe “yo soy...”, la adverbial temporal que fija hora y momento del día (“como a las tres de la tarde”), la fórmula por excelencia (la adverbial instrumental “con mi pistola por fuera” –con leve variación, como se ve–) y otras varias, entre las que puede destacarse también, conforme a la singular y tradicional omnipresencia del caballo como pertrecho vehicular, “en su cuaco cimarrón”, donde el cambio del sustantivo estándar por otro coloquial mexicano no impide reconocer la fórmula de abolengo romancero, el autor conoce y comparte las innovaciones léxicas introducidas en el canon, empleando p. e. la verbal “poner dedo” para expresar el motivo de la delación, “me andan buscando”, explicitud del protagonista de la condición de prófugo muy común hoy día, o la también verbal expresiva de la valentía con el verbo base *rifársela* (“se la rifa muy seguido”), entre otras.

En fin, los otros dos elementos objeto de descripción técnica y cuantificación en este plano revelan un considerable apego a la tradición, enunciándose sólo 2 muestras en **1ª persona** frente a 18 en la más canónica **3ª**, y prevaleciendo en los modos de representación la combinación de **diégesis** y **mímesis** en 18 textos igualmente (en 1 priman las **intervenciones** del **narrador** y en 1 se dan al 50% con los pasajes narrativos en sentido estricto)<sup>10</sup>, si bien un examen más pormenorizado revela una menor ortodoxia que la aparente, pues en 6 piezas

---

<sup>10</sup> El promedio de ocurrencia total exacto medido en porcentaje es del 61% para la diégesis, del 18% en el caso de la mímesis, y del 21% en el de las intervenciones del narrador.

no hay un solo verso mimético, de modo que la prevalencia de la narratividad lata no se sustenta en el preceptivo equilibrio de diégesis y mímesis, lo que también sucede en las 3 muestras donde el discurso directo constituye el modo mayoritario con práctica ausencia o debilidad de la narración estricta, y a las que se suma 1 donde las intervenciones del narrador ocupan más del 75% de los versos, dándose por tanto una distribución alejada del canon en la mitad de los textos analizados más allá de la estricta medición porcentual.

En suma, Julián Garza no resulta en su expresión poética un corridero muy tradicional, arrojando su **IT** un promedio de 4,3 puntos, lo que tampoco significa que sea especialmente heterodoxo –de lo contrario, no se habría incluido entre los autores clave en el *corpus*–, ubicándose a la par, décima arriba, décima abajo, del resto de los principales compositores a excepción de Paulino Vargas y *Chalino* Sánchez, los más tradicionales: si se subraya la modestia tradicional expresiva es pues para señalar una vez más la usual confusión de los aspectos literarios y contextuales, estos últimos de suma tradicionalidad en Garza, si bien incluso los temas, funciones y otros elementos difieren de los dominantes hoy –salvo en su sustancia última, común al género en cualquier periodo–, debiendo entonces concluirse que se trata de un autor excepcional en casi todos los órdenes, en el poético por su prurito culterano y su independencia de criterio estético, y en los ámbitos contextual y metatextual porque dicha independencia lo lleva a sustraerse a la narcomoda imperante, privilegiando así los temas trágicos de sucesos y el corrido-cuento para expresar las constantes ideológicas del género, lo cual supone una interesante alternativa a efectos analíticos para la presente investigación, interés que se extiende al terreno expresivo por cuanto, a pesar del relativo alejamiento paradigmático, Garza atesora una indudable intuición poética popular cuyo personal traslado al corrido, sin dinamitarlo, es digno de análisis y enriquecedor para la descripción del estado actual del género en su variedad discográfica comercial.

## **Corridos analizados de Julián Garza**

1. Adiós a Puente Grande
2. Anda la perra muy brava
3. Armando Martínez
4. Asesino a sueldo
5. El bayo cara blanca
6. El fantasma de la hacienda
7. El fuereño
8. El muchacho y el potro
9. Era cabrón el viejo
10. Historia del contrabando
11. La banda de Los Zurrones
12. La leyenda de *Chito* Cano
13. La tragedia de Rosita
14. La venganza de María
15. Las tres tumbas
16. Luis Aguirre
17. Nomás las mujeres quedan
18. Pistoleros famosos
19. Presidio de Mazatlán (La fuga de Sinaloa)
20. Temible cuerno de chivo



## ADIÓS A PUENTE GRANDE

[Luis y Julián, s. t., 3]

Yo sé que no es novedad, / ya todo el mundo lo sabe,  
aquí les voy a narrar / lo que en mi pecho no cabe:  
se les fue el *Chapo* Guzmán, / abrió las rejas sin llaves.

“Adiós, ruidos de candados, / adiós, chirriar de cadenas,  
adiós a los sentenciados / que lloran allá en sus celdas:  
prefiero morir peleando, / y no pagar mis condenas”.

Como el *Capitán Fantasma*, / ustedes recordarán.  
La cárcel de Puente Grande / es de alta seguridad,  
de allí no se escapa nadie, / nomás el *Chapo* Guzmán.

“A mí nunca me hallarán, / aunque a toditos les duela:  
me esconderé en Costa Rica, / o tal vez en Venezuela,  
me pasearé en Argentina / con mi pistola por fuera.”

Si me llegan a matar, / un favor no más les pido:  
me lleven a Culiacán, / a mi terruño querido,  
me vayan a sepultar / cantando puros corridos.

Como el *Capitán Fantasma*, / ustedes recordarán.  
La cárcel de Puente Grande / es de alta seguridad,  
de allí no se escapa nadie, / nomás el *Chapo* Guzmán.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** ABABAB (6 Ason. / 6 Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 13/18. **1.2.2.** 25 Cnx: 20 (19 yux. / 1 coord.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** El *Capitán Fantasma* fue un ladrón activo de los años treinta a los setenta en México, célebre por escapar en múltiples ocasiones de prisión, de ahí su apodo.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 24). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (vv. 4, 6, 9).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 2 (5,5%); Mim.: 18 (50%); Int.-Nar.: 16 (44,5%).

**2.1.** X: El *Chapo* Guzmán.

**2.2.** **A.** “FRM2”(1-2)+1(3-4)+7(5-6). **B.** FRM9+MTV24(7-12) II > X,MTV5(+23) (13-8) II X,MTV34(19-24) II MTV36(25-31). **C.** FRM11(31-6).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 4,25.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje). **4.2.** TMSb6 (cautiverio-fugitividad).

**5.** F: Noticiera + propagandística +/- espectacular.

**6.** Héroe, narco: rebelde (por preferir la lucha, y la posible muerte, a la reclusión); destreza, grandeza incluso por ser el único en haber escapado de una cárcel de alta seguridad; desafiante (valiente), apegado a su tierra y cultura, como se aprecia en su última voluntad.

---

Como se ha dicho en la introducción, la casualidad ha querido que el primer corrido sobre el archifamoso *Chapo* Guzmán se encuentre en la antología del autor que, entre los principales estudiados, menos se ha ocupado del *narco* –salvo *Chalino* Sánchez, explícitamente–, lo cual supone que se incluyen tras el comentario a este texto otros cinco dedicados al capo. Antes, naturalmente, hemos de comentar la pieza de Garza, que es, claro está, un **corrido-crónica** cuyo tema patente es el de **narcopersonaje** y

el *subyacente* el de **cautiverio-fugitividad**, siendo sus *funciones* semióticas básicas la **noticiera** y la **propagandística** y subordinándose a ellas la **espectacular**, presente en los parlamentos del héroe, que por su vivacidad expresiva del valiente contribuyen a reforzar la figura legendaria del *Chapo*. Mas aunque el texto es obviamente laudatorio, no es menos obvio que su enfoque es muy general, incluso superficial, en el sentido de que no ofrece apuntes para una audiencia informada ni verdadera información para la masiva, apelando sólo a otro famoso forajido experto en fugas y retratando al *Chapo* a través de unas intervenciones convencionales que podrían ponerse en boca de todo narco o valiente. De otra parte, como también se anticipó, la mayor tradicionalidad que suele atribuirse a Garza y a los corredos del noreste en general no se comprueba en la expresión, donde se observan la rima **ABABAB** a la que tiende el poeta, el uso de la **sextilla**, el predominio de los **clichés** frente a las **fórmulas**, encontrándose sólo, eso sí, la más clásica, la instrumental de la pistola, aunque modificada, y donde el modo de representación **diegético** es de una insignificancia inusitada. En el plano semántico, si se da la presencia del bloque de **presentación**, que incluye las fórmulas **incoativa** y de **resumen argumental** –y aún tal vez la de *llamada de atención* en los dos primeros versos, cuya subjetiva negación de la novedad constituye en el fondo un reclamo para la audiencia, aunque se ha entrecomillado ante la duda y no cuenta por ello para el cálculo del IT–, es de todo punto imposible aceptar en calidad de **coda** una estrofa final que es al tiempo un *estribillo*, no pudiendo cumplir en pureza la función de cierre propia de este bloque; por lo demás, la escasa narratividad impide el desarrollo de una *secuencia*, estructurándose los contenidos de manera arbitraria y en absoluto *corrida* –nótese la inclusión de la **despedida** del **personaje** ya en la 2ª estrofa, p. e.–, a lo que el estribillo extraño al canon genérico contribuye asimismo. Con todo, el evidente conocimiento de la tradición que atesora Garza, particularmente manifiesto en el uso del octosílabo y los *recursos sintácticos* preceptivos, además de en las fórmulas ya indicadas, a todo lo cual se suma, p. e., el motivo de **última voluntad** enunciado casi formulariamente, referencia genérica incluida (“me vayan a sepultar/cantando puros corridos”), confiere a la pieza su aire de clasicismo y permite disculpar la presencia del ominoso estribillo.

Tal y como se hizo en el estudio de Vargas con los corridos sobre Caro Quintero y el *Cochiloco*, y se hará siempre que se trascriban textos adicionales, se han escogido en primer lugar aquéllos debidos a autores incluidos en el *corpus* analítico, en este caso los de **Mario Quintero** y **El As de la Sierra**; además, **Tino López** es el corridero no seleccionado que cuenta con mayor número de piezas en la discografía (14), y una de las primeras plumas de la *casa Rivera*, artífice de un puñado de corridos de interés; **Roberto Tapia** se mencionó en el epígrafe dedicado a la industria musical por ser un joven autor de Culiacán cuyo disco adquirí en la vibrante zona de pequeños comercios consagrados al corrido, que escribe la mayor parte de los temas que canta y está hoy, a diferencia de entonces y con justicia, bastante reconocido; y **Antonio Benítez**, si bien tiene sólo dos corridos en la discografía general, uno de ellos es “Violencia en Los Ángeles”, en coautoría con Pedro Rivera, presente en este *corpus* analítico, y cuya pieza sobre Guzmán presenta además la particularidad de no narrar o glosar la fuga famosa sino su detención previa a raíz del no menos célebre asesinato del Cardenal Posadas. A propósito, remito aquí al pasaje sobre el capo sinaloense del epígrafe de *Historización* de esta segunda parte y a su presencia ubicua en los medios para evitar la reiteración y la mayor hipertrofia de este comentario. De otra parte, en la discografía hay dos textos más sobre la fuga del *Chapo*, uno del también ligeramente estudiado **Jessie Armenta**, “Celda de lujo”, donde no se menciona explícitamente a Guzmán, y otro de Magdiel Rubio, “El corrido del *Chapo* Guzmán”, de regular calidad, a los que se suman, fuera de ella, decenas de corridos compuestos a lo largo de todo este siglo desde su primera captura y fuga hasta las recientemente ocurridas, ya con Guzmán en la cúspide de la fama, que darían para una antología analítica de gran volumen.

**EL REGRESO DEL CHAPO** (Mario Quintero Lara)  
[Los Tucanes de Tijuana, 26 *Súper éxitos*, 13]

“No hay chapo que no sea bravo”, / así lo dice el refrán,  
otra vez se ha comprobado / con el chapito Guzmán,  
que pasó por Puente Grande / porque iba *pa* Culiacán.

La gente de Sinaloa / anota su primer gol  
a la nueva presidencia / del señor Vicente Fox;  
no se les hizo a los gringos / hacerle la extradición.

La fuga estaba planeada / sin riesgos de fracasar;  
así trabajan los grandes / como el chapito Guzmán;  
se gastó sus milloncitos, / pero ya está en libertad.

*Y un saludo pa toda la gente de Culiacán, Sinaloa, compa. ¡Y arriba Badiraguato, y  
arriba Mojolo y también El Barrio, primo!*

Por ahí se escucha una banda / y cuernos *cacaraquear*,  
es gente del mes de mayo / que acompañan a Guzmán,  
unos de Badiraguato, / y otros son de Culiacán.

Con el regreso del *Chapo* / la empresa del sur creció;  
hay gente muy preocupada / porque el *Chapo* ya volvió,  
eslabón de la cadena / y compadre del *Señor*.

El *Chapo* ya no es el *Chapo*, / sólo él sabe quién es él,  
así es que busquen a otro / que se le parezca bien,  
porque al verdadero *Chapo* / no lo volverán a ver.

Como salta a la vista, a diferencia del encomio casi impersonal de Garza, Quintero introduce aquí su distintivo enfoque político, señalando las consecuencias de la fuga para la imagen de la recién estrenada presidencia de Vicente Fox y el PAN, aludiendo a los *gringos* y sus –frustradas– exigencias de extradición, y ocupándose también de la intrahistoria del narco, pues la “gente del mes de mayo” no es sino la gente del *Mayo* Zambada, principal socio de Guzmán al frente del grupo de Sinaloa, y el “Señor” es Amado Carrillo, el *Señor de los Cielos*, para quien, recuérdese, trabajaban Guzmán y Zambada hasta su muerte; Quintero alude incluso a la preocupación existente por el crecimiento de la “empresa del sur”, i. e., el *Cártel* de Sinaloa, preocupación que atañe sin duda al *Cártel* de Tijuana, con el que Guzmán y sus socios han librado en los noventa y primer decenio de este siglo una lucha encarnizada, como sabemos, lo cual es por cierto sorprendente dada la constante acusación a Quintero de ser portavoz de los de Tijuana, siendo innegable el tenor laudatorio del *Chapo* en su corrido, aunque, como él mismo daría a buen seguro por motivo, este se debe ante todo al origen sinaloense de Guzmán. Al margen de la dimensión contextual, es evidente que el texto de Quintero no es mucho más tradicional que el de Garza, iniciando con un refrán y rematando con una sugerencia subjetiva a la posible operación de cirugía estética de Guzmán sin asomo de bloques y marcas estructurales reconocibles dentro del género, sin fórmulas narrativas o metanarrativas ni más recursos distintivos que los vinculados con la prosodia o la sintaxis de ritmo oral, pudiendo concluirse, como se anticipó al hablar de Los Tucanes de Tijuana y habrá ocasión de comprobar, que el interés de la obra de Quintero radica en su potente actualización del género, al que introduce una expresividad popular juvenil cercana al público con grandes dosis de ironía, de tal suerte que recupera la relación entre el corridero y una audiencia informada propia del estadio inicial del género, e incluso en cierto modo la vertiente expositiva e ingeniosa procedente de la décima que anidaba también en algunos corridos antiguos.

## LA FUGA DEL *CHAPO* (El *As de la Sierra*)

[El *As de la Sierra*, *Corrieron los Gallos Finos*, A1]

Se fugó el *Chapo* Guzmán, / Dóriga<sup>11</sup> dio la noticia,  
fue una noticia muy fuerte / para el Gobierno ese día:  
ellos nunca imaginaban / que el *Chapo* se fugaría.

Lo tenían procesado / en el penal Puente Grande;  
eran grandes los problemas / que el *Chapo* tenía pendientes;  
a fuerza estaba pagando, / hasta que se enfadó el jefe.

Qué bonitas son las fugas / cuando no existe violencia;  
mi compa les ganó limpio, / grábenselo en la cabeza;  
si antes hubieren querido, / él se les pela a la fuerza.

*Ahí le va a mi compa Seguridad, al compa César de nueva cuenta, al compa Toto, al compa Jairo... ¡Pura gente del negocio, mis amigos!*

Muchos millones de verdes / los que ahí se repartieron  
el director del penal / y treinta y dos compañeros;  
se voltearon los papeles, / y ellos están prisioneros.

¿Dónde está el *Chapo* Guzmán? / Búsquenlo por todas partes:  
si tardaron *pa* sacarlo, / van a tardar *pa* encerrarle;  
tal vez muera mucha gente / si un día llegan a encontrarle.

“Adiós, penal Puente Grande, / para mí no fuiste cárcel,  
yo me sentía como en casa / mas no pude acostumbrarme;  
adiós, compa Güero Palma, / afuera voy a esperarte”.

El *As de la Sierra*, considerado el *chalinito* más prominente de Sinaloa –y México– y a quien se suele reprochar la baja calidad de sus composiciones, firma aquí el corrido de mayor pátina tradicional no ya de todos los transcritos en el presente análisis, sino de cuantos he consultado relativos a Guzmán. El clasicismo es patente en la utilización canónica de los bloques, el de *presentación* de hechura noticiera vulgar pero sin duda propio del género, el de *coda* poblado de una extensa fórmula de *despedida*, bloques que flanquean además una *trama*, bien que raquítica por constar en sí de dos estrofas (2ª y 4ª), pero que confiere una continuidad narrativa al texto, aunque jalonada de los apuntes del narrador, extremo admisible y común en el género; a la calidad estructural se suma la semántica, observándose al menos la *fórmula narrativa exclamativa* “qué bonito/as...” y el enunciado más fijo de la fórmula –*metanarrativa*– de *anticipación* del *desenlace* “ellos nunca imaginaban”, así como la estilística, porque El *As* maneja con soltura el patrón *prosódico* y los *recursos sintácticos* de raíces folclóricas a los que se acude en el género (p. e., la contraposición paralelística “si tardaron *pa* sacarlo,/van a tardar *pa* encerrarle”). En el ámbito contextual, el autor no sólo hace una lectura en clave política, apuntando como Quintero las consecuencias para el nuevo Gobierno y la corrupción y connivencia de policía y funcionarios con el narco, sino que enuncia su encomio nítidamente *desde dentro*, llamando a Guzmán *compa*, dedicando el corrido en el aparte hablado a “pura gente del negocio” y lanzando la usual advertencia de las consecuencias violentas –tras ponderar su ausencia en la fuga del *Chapo*, por cierto– que tendría seguir hostigando al narco en un convincente tono corporativo, todo lo cual hace de su pieza un producto genuinamente popular por completo externo a la cultura dominante al tiempo que inserto en grado considerable en el paradigma del corrido.

---

<sup>11</sup> Joaquín López-Dóriga es un conocido periodista y presentador de la cadena Televisa.

### CON SINALOA NO SE JUEGA (Tino López)

[El Consentido de Sinaloa, "Un alacrán y un gallo", B7]

Con Sinaloa no se juega, / aquí quedó comprobado:  
único que tiene llaves / para abrir cualquier candado,  
de rejas que sean de acero, / que encierren toros bragados.

Un presidio de Jalisco / al mundo le estremeció  
avertando la noticia / que el *Chapo* se nos fugó;  
el sol salió para varios / y Guzmán lo aprovechó.

"De Puente Grande", decían, / "el *Chapo* no va a salir";  
Culiacán tiene billetes, / aquí salió a relucir;  
con sementales no pueden, / tienen dinero a morir.

*Con Sinaloa no se juega, oiga.*

Ya no critiquen la fuga, / la feria es para gastar,  
un pesado de esa tierra / cualquier corral va a brincar;  
es mejor que no le bullan, / la bronca deben calmar.

Pilotos y sus chóferes / tiempo extra van a meter,  
el problema es cosa seria, / todos tienen que entender;  
también *guaruras*, blindados, / no la vayan a torcer.

Que diga misa quien sea, / fue una acción profesional,  
orgullo de los mafiosos / del *Cártel* de Culiacán,  
y, por qué no, de otros cuantos / miembros del mismo corral.

En esta muestra se advierte un *crescendo* apologético, puesto que el autor se enzarza en una vehemente discusión con un público que imagina hostil a la figura del *Chapo*, lo que sugiere un discurso formulado también desde dentro, si bien, al contrario que el de *El As*, no se sustenta en una mínima estructura narrativa en torno a la cual introducir los comentarios laudatorios o defensivos; comoquiera que, además, no utiliza recursos poéticos paradigmáticos, siquiera sea testimonialmente como hace Garza, ni transita la vertiente expositiva con remisión al estilo incisivo y jocoso de la décima que domina Quintero, cabría asignarlo al panfleto o la propaganda musical antes que al corrido, al que sólo pertenece por la inclusión en la 2ª estrofa de la llamada de atención noticiaria y semióticamente por su indudable formulación desde la comunidad marginal donde se crea el corrido popular (son muy llamativos los consejos a chóferes –que en México es de pronunciación llana– y guardaespaldas o *guaruras*, suerte de instrucciones para la tropa), lo que tal vez no baste, y representa sin duda una concesión al criterio temático de atribución genérica.

### EL SEÑOR GUZMÁN (Roberto Tapia)

(Roberto Tapia, "100% mexicano", 7)

No estaba moliendo caña, / pero se logró pelar,  
tampoco era *Balta* Díaz, / éste es el señor Guzmán,  
y dicen que el Presidente / hasta quiere renunciar.

Ofrecen muchos millones / al que lo pueda agarrar:  
¿Para qué se hacen los tontos / si ya saben dónde está?  
Pero necesitan feria / *pa* poderse solventar.

López-Dóriga lo dijo / por cadena nacional:  
“Noticias de última hora: / se escapó el *Chapo* Guzmán.”  
El dinero hace milagros, / ahí se pudo comprobar.

*Y ahí le va, compa Iván. ¡Arriba Guadalajara y Durango, y también Culiacán, oiga!*

Son más de doscientos *guachos* / los que carga *pa* pelear,  
no porque lo miren *chapo* / van a lograrlo tumbar;  
aparte, trae por apoyo / al *Cártel* de Culiacán.

Arturo Guzmán, el pollo, / ¡cómo te va a extrañar!  
Te quebraron a la mala, / ya te vas a descansar,  
y a Miguel el *Ceja Güera* / se lo vamos a encargar.

Agradece a los Zambada / y también a los Beltrán,  
porque en las buenas y malas / siempre lo han de acompañar;  
ahorita cargan la banda, / pues traen ganas de *pistear*.

Esta muestra tampoco presenta apenas hechuras corrideras, aunque es de notar que la 1ª estrofa constituye un claro homenaje al corrido de Juan Villarreal “Se les peló Baltazar”, de los más difundidos de nuestro tiempo –y en nuestra antología–, que refiere la fuga del miembro del *Cártel* de Tijuana Baltazar Díaz y que principia “estando moliendo caña”, pudiendo considerarse una macrofórmula de referencia genérica en toda regla, especialmente pertinente por cuanto la pieza de Villarreal es el modelo actual para los corridos de fugas mentadas. Aplicando pareja generosidad adscriptiva, cabría ver en la estrofa final una despedida sui géneris donde, en lugar de despedirse o saludar el héroe a sus compañeros, el autor se erige en su portavoz mencionándolos y dando noticia de la inminente celebración; además, y aún a pesar de la subjetividad expositiva, es cierto que, como El As, Tapia construye su discurso ideológico en torno a tres estrofas (2ª-4ª) narrativas en sentido lato, que abarcan la mitad del texto. Sea como fuere, sí es indudable la visión de nuevo marginal e interior, aludiendo, al igual que Quintero, a figuras de la órbita de Guzmán y el *cártel* de Sinaloa, al poder militar del *Chapo* acaso a modo de aviso al Gobierno, e incidiendo, en obvia coincidencia con todos los autores excepto Garza, en la dimensión económica del fenómeno: donde Quintero dice “se gastó sus milloncitos/pero ya está en libertad”, El As canta “muchos millones de verdes/los que ahí se repartieron”, y donde López formula “Culiacán tiene billetes,/aquí salió a relucir”, el mismo Tapia dice “el dinero hace milagros,/ahí se pudo comprobar”, lo que denota la modernidad de los compositores más jóvenes, que no sólo enuncian la estética y la ética del valiente tradicional, como hace Garza, sino también las del capitalismo en el que están plenamente inmersos, lo cual supone a su vez un refuerzo de la función de crítica social con trazas de décima que persiste ocasionalmente en nuestro género.

### **EL CHAPO GUZMÁN** (Antonio Benítez)

(Pedro Rivera, *17 Éxitos con banda*, B3, y *La muerte de Colosio*, B2)

Ya cayó el número uno / de los causantes buscados  
de aquel crimen tan mentado / que en Jalisco realizaron:  
al Cardenal y siete hombres / por error asesinaron.

Joaquín el *Chapo* Guzmán / ya también fue detenido;  
eso pasó en Guatemala, / a ese país había huido;  
ahora ya está en el penal / esperando su castigo.

Gobierno guatemalteco / le entregó al mexicano  
en el puente Talismán, / de Tapachula cercano,  
al *Chapo* y sus compañeros, / liados en el contrabando.

Toda la gente, furiosa, / pide que sean castigados,  
que la muerte de Posadas / fue un crimen premeditado,  
porque, a tan corta distancia, / nadie se ha equivocado.

Los errores de la mafia / muy caros los han pagado:  
por matar a Camarena, / muchos grandes castigaron;  
hoy matan al Cardenal, / y ya hay grandes resultados.

Con la caída del *Chapo* / ya hay varios capturados,  
también jefes del Gobierno / por la mafia sobornados:  
si no se hubieran vendido, / a tanto no habían llegado.

“Joaquín, ¿a qué se dedica?”, / la prensa le preguntó.  
“Siembro maíz y frijol”, / el *Chapo* les contestó.  
“Me acusan de traficante, / pero soy agricultor.”

Todavía está en Culiacán / el comando de la muerte  
del Cártel de Sinaloa, / ya están cayendo los jefes;  
a los que agarran tajada, / yo les deseo buena suerte.

Esta última muestra de cantos al mentado *Chapo* no sólo contrasta con las anteriores por su divergencia temática, al tratar del asesinato del cardenal Posadas en el marco de una refriega entre Guzmán y Ramón Arellano del Cártel de Tijuana acompañados de sus respectivas cortes o cohortes de pistoleros, sino, sobre todo, por su carácter del todo vulgar, en el sentido de que refiere y comenta los hechos desde fuera para una audiencia tan desinformada como el propio autor, quien replica el discurso oficial desplegado por los medios y las instituciones con la pretensión de ocultar, recuérdese, que fueron sicarios de los Arellano los que dispararon al Cardenal por presunto error, habiéndose afanado después los hermanos, que entonces gozaban de mucho más poder que Guzmán, en variar la realidad, tal vez a través, entre otros muchos medios, de corridos como éste. El tratamiento de su contenido es aún así interesante, por el paralelismo que establece, en términos de represión arbitraria por el Gobierno, con el caso Camarena, por su acierto al recoger las primeras declaraciones del *Chapo* tras su detención, y por ese remate temeroso de los últimos versos, temeroso de haberse alineado con el discurso oficial mexicano y, más todavía, con el del grupo de Tijuana que subyace, alineamiento natural considerando que se trata de un corridista de Los Ángeles, pero corrección final no menos natural teniendo en cuenta que el alcance de toda banda, y desde luego hasta Los Ángeles, puede ser certero. Mas el cariz que toman estas líneas parece padecer el influjo vulgar, y peliculero, pues ya sabemos que las ejecuciones de corrideros por el contenido de sus piezas no existe más allá de la excepción, de modo que la postura de Benítez no responderá sino al oficio de ingenio menor al servicio de los corridos herederos de la hoja suelta que gustaba de impulsar don Pedro Rivera en su productora, y que, al margen ya de lo ideológico, se traduce formalmente en un leve apego al modelo poético del género, con ausencia de bloques estructurales y el léxico formulario distintivo pero con sentido narrativo a pesar de la impronta expositiva, que refleja al fin la esencial combinación narrativa y alusiva inherente al género.

## ANDA LA PERRA MUY BRAVA

[Luis y Julián, *Soy más ca... que mi padre*, 2; *Corridos matones*, 15; S.t., 6.]

El día once de enero / del año noventa y seis,  
en la mera capital / emboscaron a Javier:  
a mansalva lo mataron, / el *Chino* andaba con él.

Ellos no se imaginaron / que no iban a regresar:  
al lugar donde llegaron, / les tenían formado el plan,  
porque les interceptaron / llamada de un celular.

Anda la perra muy brava, / a todos quiere morder,  
la gente anda muy dolida / por la muerte de Javier;  
van a sobrar muchos gorros, / ustedes lo van a ver.

Las notas de este corrido / dondequiera se oirán,  
por allá por Nocorihuac / y también en Culiacán;  
Javier Díaz se llamaba, / sé que no lo olvidarán.

“Adiós, toda mi familia, / adiós al *Chete*, mi amigo,  
cuando me estén sepultando / nomás un favor te pido:  
que canten Los Intocables / los versos de Luis Pulido.”

Anda la perra muy brava, / a todos quiere morder,  
la gente anda muy dolida / por la muerte de Javier;  
van a sobrar muchos gorros, / ustedes lo van a ver.

- 
- 1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** 3 estrofas Ason. Par / 3 Conson.(1 ABABAB). **1.1.3.** 6 Sext.  
**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 20 Cnx: 17 (17 yux. / 0 coord.) / 3 sub.  
**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** “Luis Pulido” es un corrido sobre una balacera entre dos  
hombres por una mujer. El nombre completo del conjunto es Los Intocables del Norte.  
**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (vv. 13+31, 15, 17+35).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 4 (11%); Mim.: 6 (16,5%); Int.-Nar.: 26 (72,5%).  
**2.1.** X: Javier Díaz; Y: asesinos (anónimos); Allx: el *Chino*; Allx<sub>c</sub>: “la gente”  
**2.2. A.** FRM6a(1-2)+6b(3)+7(4-6). **B.** FRM13(7-8): Y→X+Allx,MTV31(9-10) < Y,  
MTV23(11-2) || MTV34(13-4,17-8): Allx<sub>c</sub>,MTV37 < X,MTV13(15-6) || FRM15(19-  
22)+5a(23)+4b(24) || FRM9(25-6) | X,MTV36(27-30). [**C.**] MTV34(31-2,35-6):  
Allx<sub>c</sub>,MTV37 < X,MTV13(33-4).  
**3.1.** TP3b (elegía). **3.2.** IT: 4,5.  
**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMs<sub>b</sub>3+/-2 (venganza +/- vileza-traición).  
**5.** F: Noticiara + propagandística +/- espectacular.  
**6.** Héroe, víctima de oficio y/o posición social inciertos: indefensión por emboscada,  
gusto por la música, amor a familia y amigos, respetabilidad constatable en el dolor de  
“la gente”, que encarna por cierto la venganza. Rivales, anónimos: asesinos, cobardes.
-



Corrido-**elegía** donde el tipo de la *crónica* no está presente siquiera en subordinación, ya que sólo la 2ª estrofa alberga contenido factual, aparte de la 1ª, donde constituye empero las *fórmulas metanarrativas* de **resumen argumental** y **datación-ubicación**, consistiendo el resto de la pieza en valoraciones expositivas del narrador sobre el homenajeado y advertencias de **venganza**, *tema subyacente* obvio, junto con el de **vileza-traición** por el asesinato premeditado, que cobran mayor relevancia dado que el *patente* es el de **personaje** sin rol social definido, relevancia que alcanza incluso al *título*, frase hecha que expresa el ánimo enardecido de venganza, el cual se convierte en amenaza directa en el otro **cliché** incluido en la estrofa-estribillo, “van a sobrar muchos gorros”, reformulación del más común “van a sobrar sombreros”. Todo ello supone que la *función* comunicativa del texto sea tanto la **noticiera** como, si no más, la **propagandística**, cifrada en la defensa del valor cultural de la venganza como justicia popular antes que en el encomio del fallecido, y que se corresponde con el tipo elegíaco; de hecho, la subordinada función **espectacular** debe antes su tenue presencia a la intensidad del tenor amenazante que al relato de acción del crimen. La estructuración del contenido es considerablemente tradicional, en virtud de la canónica presentación que acoge las fórmulas ya indicadas, a las cuales se suman las de **anticipación** del **desenlace** (en su expresión más fija “ellos no se imaginaban...”), **referencia genérica** (por la alusión en el enunciado del *motivo* de **última voluntad** al corrido de “Luis Pulido”) y **despedida** (*post mortem* del héroe), desbaratándose sólo la adhesión al modelo genérico por la nueva repetición de la 3ª estrofa al final, lo que la convierte en *estribillo* y, según se decía en el comentario anterior, impide que pueda en rigor entenderse presente una **coda**, aún cuando el estribillo esté imbricado en la trama. Así, y habida cuenta de que en el *plano* del *discurso* ni el tipo de *rima*, ni el de *estrofa*, ni las *fórmulas narrativas* ausentes ni la distribución de los distintos *modos de representación* contribuyen tampoco al **IT**, éste se ve reducido a pesar de la apariencia de tradicionalidad que imprimen al texto las fórmulas metanarrativas y la presentación de inconfundibles esencias corideras, además de la sintaxis articulada en torno al doble octosílabo y la primacía de la yuxtaposición.

## ARMANDO MARTÍNEZ

[Los Traileros del Norte, 15 corridos al estilo diferente, 7]

De McAllen procedía / con parques y armas de fuego,  
del contrabando vivía, / nunca supo qué fue el miedo;  
lo mató la policía / un día siete enero.

Temprano llegó a Victoria, / y tomó rumbo a San Luis,  
ésa era su trayectoria, / iba contento y feliz;  
pusieron fin a su historia: / en La Piedad fue a morir.

Su mero nombre era Armando, / Martínez fue su apellido,  
nacido de San Fernando, / su Tamaulipas querido,  
andaba en el contrabando / casi desde que era un niño.

En La Piedad, Michoacán, / último viaje de Armando,  
ya cuando iba a descargar, / la muerte andaba acechando:  
le pegaron por la espalda, / ya lo estaban esperando.

Dura poco el que es valiente, / y en cualquier parte se queda;  
aquí y en Tierra Caliente / sigue girando la rueda:  
hay algo que está pendiente, / porque ahí andan los Tejeda.

“Pobrecitos mis hermanos / que me trajeron volando  
de La Piedad, Michoacán, / al pueblo de San Fernando,  
a la tumba de mi madre, / que ya me estaba esperando”.

---

**1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** ABABAB (7 Conson. / 4 Ason. / 1 defect.). **1.1.3.** 6 Sext.

**1.2.1.** U2V: 6/18. **1.2.2.** 20 Cnx: 17 (15 yux. / 2 coor.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Tierra Caliente es la región serrana de Michacán donde más prolifera el narcotráfico en ese Estado.

**1.3.2.** 2 Frml (vv. 13-4, 15-6). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (vv. 4, 22, 25-6).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 18 (50%); Mim.: 6 (16,5%); Int.-Nar.: 22 (33,5%).

**2.1.** X: Javier Díaz; Y: asesinos (anónimos); Allx: el *Chino*; Allx<sub>c</sub>: “la gente”

**2.2. A.** MTV9a(1-2)+14(3)+1(4) I FRM7(5-6) **B.** X,MTV13(7-12) II FRM5a(13-4)+b: X,MTV8a(15-6)+14(17-8) II FRM13(19-20) > Y→X,MTV15(21,24)+13(22-3). **C.** FRM11(25-6) I MTV34(27-30) II FRM9(31-6).

**3.1.** TP1+3b (crónica+elegía). **3.2.** IT: 6,25.

**4.1.** TM1b+e (narcopersonaje+conflicto). **4.2.** TMs2 (vileza-traición).

**5.** F: Noticiera + propagandística + espectacular.

**6.** Héroe, narco: armado, valiente, muerte por indefensión, amor a la familia, objeto de su último pensamiento. Rivaletas, polis: asesinos, traidores, y por tanto cobardes. Hay también atisbo de estímulo a la práctica de la venganza.

---

Corrido que, a diferencia del anterior, es combinación *tipológica* de la **crónica** y la **elegía**, por cuanto se observa una **presentación** de una estrofa y una **coda** de dos, siendo las tres intermedias constitutivas de la **trama** de carácter narrativo en sentido lato, la 2ª y la 4ª del todo diegéticas y la 3ª descriptiva del protagonista. Precisamente por ello, la **función espectacular** acompaña esta vez a la **propagandística** y la **noticiera** en plano de igualdad en este obvio *tema patente* de narcotráfico, en sus variedades de **narcopersonaje** y **narcoconflicto**, que tiene por asunto *subyacente* tan sólo el de **vileza-traición**, pues, como se apunta en el apartado 6 de descripción ideológica, la siempre ponderada venganza merece aquí un mero apunte en la 5ª estrofa, siendo pues un valor ideológico reseñable mas no alcanzando el rango de tema latente. En cuanto a la tradicionalidad poética del texto, es de notar que alcanza la segunda calificación más alta en el IT del *corpus* de Garza, en virtud de la señalada presencia de los bloques estructurales, si bien el de presentación resulta heterodoxo, porque mezcla un **inicio in media res** –de igual relevancia paradigmática y valor para el cómputo del IT– con el **resumen** formulario del contenido, opción muy usual en el corrido contemporáneo estudiado. Esto explica que, en la notación simbólica, los elementos descriptivos presentes en esta 1ª estrofa, que cabría asignar al subtipo formulario de la **caracterización** del personaje en una presentación al uso, se juzguen en cambio *motivos*, y también que, por el contrario, los situados en la 3ª estrofa, expresados además mediante *fórmulas* de *discurso* características del género hoy día (“su mero nombre era Armando,/Martínez fue su apellido” y “nacido de San Fernando, /su Tamaulipas querido”), se consideren al tiempo correspondientes a la *fórmula metanarrativa* doble de **nominación/caracterización**; en la **trama** hallamos asimismo la de **anticipación** del **desenlace**, enunciada de manera heterodoxa por medio de la aposición “último viaje de Armando”, mientras que en la **coda** encontramos la de **moraleja** (“dura poco el que es valiente,/y en cualquier parte se queda”) y una **despedida** del héroe, igualmente clasificada con reservas en tanto que no aparece la voz “adiós”. Con todo, la tradicionalidad estructural es sin duda considerable, a la que se suma la del *discurso* en todos sus aspectos –incluido el uso de fórmulas narrativas indicado– salvo en la *rima* y el tipo de *estrofa*, y la opción de un **título** con el mero nombre propio del héroe objeto de canto elegíaco corridero, siendo pues el texto una de las muestras de mayor solvencia tradicional de Garza, reflejada en la mencionada alta cifra del IT.

## ASESINO A SUELDO

[VV. II., *Corridos de valientes*, 3 – Cardenales de Nuevo León]

“Usted dirá, General, / *pa* los trompos son las cuerdas;  
sé que mandó llamar / *pa* liquidarle unas cuentas:  
usted paga por matar, / y yo le cobro las deudas”.

“Me estorba Liborio Cano / y también José Perales:  
uno lo encuentras en Bravo / y el otro vive en Linares;  
de ahí te vas a Cerralbo / a matar a Carrizales”.

“¿Los quiere a la luz del día / o con mucha discreción?  
Será como usted lo diga, / si prefiere la traición;  
siendo una suma crecida, / no importa la situación”.

Liborio andaba en el campo / levantando su cosecha  
cuando llegó el gatillero / montado en su camioneta,  
y luego, luego se oyeron / diez tiros de metralleta.

En la calle principal / de la ciudad de Linares  
la gente vio agonizar / también a José Perales;  
nada más uno faltaba, / el llamado Carrizales.

“Vengo a matar a tu padre”, / así dijo el gatillero;  
el niño no era cobarde / y le madrugó primero:  
lo acribilló con un Mauser / y cinco balas de acero.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** ABABAB Ason. (2 Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 21 Cnx: 16 (12 yux. / 4 coor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: “*pa* los trompos son las cuerdas”. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 2) / 0 Clch.

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 17 (47%); Mim.: 19 (53%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X: Asesino; Y<sub>1</sub>: Liborio Cano; Y<sub>2</sub>: José Perales; Y<sub>3</sub>: Carrizales Allx: General; Ally<sub>3</sub>: niño.

**2.2.** **A.** Ø. **B. a)**  $X \Leftrightarrow \text{Allx}, \text{MTV}35\text{c}(1-18) > \text{b)} X \rightarrow Y_1, \text{MTV}13(19-24) > X \rightarrow Y_2, \text{MTV}13(25-30) > X \rightarrow Y_3, \text{MTV}13(31-2) > \text{c)} \text{Allx}_3, \text{MTV}1 \rightarrow X, \text{MTV}13(33-6)$ . **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 3.

**4.1.** TM2b (sucesos- delito común). **4.2.** TMs<sub>b</sub>2 (vileza-traición).

**5.** F: espectacular.

**6.** Protagonista, no héroe, asesino a sueldo: vileza, codicia, eficacia –aunque por acción sorpresiva, i. e., traidora–, hasta desplegar arrogancia e imprudencia con el niño, entonces fracaso. Antagonistas –no rivales–: víctimas sorprendidas. Además, contraste entre el allegado del protagonista, el General vil, y el niño valiente allegado de la tercera víctima potencial, que connota la oposición entre la corrupción del poder y la pureza –y valentía– de la niñez.

---

En sus *memorias* [Hernández, 2003: 105-7], Garza proporciona el trasfondo de la creación de este corrido, además de enunciar con contundencia su postura ideológica y sociocultural, en un pasaje que hace innecesaria toda interpretación especulativa al respecto, siendo sólo preciso recordar que es uno de los cuatro corridos primeros que escribió de una sentada cuando resolvió dedicarse a la composición, junto con “Las tres tumbas” y “Pistoleros famosos” de los aquí analizados, así como apuntar que es el que goza de mayor popularidad entre el público, según dice Garza: “De los míos, en la actualidad *Asesino a sueldo* es el que más pide la gente” [Ibíd.: 108].

Asesino a sueldo es un corrido basado en la trayectoria de un personaje de aquí, de la frontera, llamado Generoso Garza Cano. Este hombre se dice que mataba por dinero. Entonces, yo deduzco que cuando estuvo con el general Anacleto Guerrero, de aquí de Nuevo León, lo tuvo mucho tiempo de guardaespaldas. En el corrido no doy nombres, pero doy la idea de que este hombre era un asesino a sueldo. [...] Lo mataron en Las Flores, Tamaulipas, bailando en la zona de tolerancia, debía diecisiete muertes. Lo mataron a traición, lógicamente, porque derecho no lo hubieran matado. Era un muchacho, un chamaco, el que lo mató, porque Generoso le había matado a su padre. En el corrido me salgo un poco de la idea en sí, cambié la situación, tal vez por no meterme en honduras. Yo simpatizo con la gente que se juega la vida, que se la rifa. Aunque yo sé que andan al margen de la ley, ¿verdad? Pero no sé, es que soy parte del pueblo y simpatizo con los bandidos. Y así ha sido siempre, y creo que así seguirá siendo el pueblo.

Técnicamente, y aún si no supiéramos por Garza que la historia en sí es inventada, siendo sólo real el referente, este texto es obviamente un **cuento** en cuanto al *tipo*, cuya pureza narrativa hace que pueda sólo atribuírsele una función **espectacular**, pues no sólo carece de finalidad *noticiera* sino que, revistiendo el protagonista rasgos negativos (por más que el autor haga *a posteriori* una valoración positiva en clave identitaria) y siendo el verdadero héroe un niño que difícilmente puede representar el sistema de valores del valiente heroico si no es a título anecdótico o en potencia – razón por la cual se ha estimado un *allegado* en la definición de los personajes–, no cabe tampoco entenderse presente la función *propagandística*, a menos que se fuerce en exceso el sentido de la connotación, al igual que sucede con una posible función *reprobatoria* que no se explicita en la caracterización del asesino y el General, cuando la explicitud expositiva es lo que distingue a esta categoría funcional. De otro lado, dicha pureza narrativa aleja a la muestra del paradigma genérico, en la medida en que suscita la ausencia de **bloques** estructurales y de toda **fórmula metanarrativa** a ellos aparejada, no pudiendo considerarse el diálogo de apertura, que de hecho abarca la mitad del texto, un **inicio in media res**, noción reservada a los arranques que denotan una partida, el comienzo diegético de una empresa o acción del protagonista, y no la dramatización de sus preparativos, como es aquí el caso. En otros términos, aunque la combinación de pasajes diegéticos y miméticos caracterice el estilo del corrido, la ausencia de la apertura y el cierre formularios en un texto lastra su pertenencia al género, donde el narrador suele al menos encuadrar el relato y hacer algún apunte valorativo; nótese además que la combinación realizada por Garza no se produce a lo largo del discurso, sino que hay una separación en dos grandes segmentos también extraña al modelo poético. Por todo ello, los recursos estructurales o de distribución del contenido que emplea aquí el autor no aportan ni una décima al **IT** que pondera la adhesión genérica, que se nutre sólo de los presentes en el plano estilístico, donde, como tampoco se dan **fórmulas narrativas** y sí, en cambio, la rima **ABABAB** tan cara a Garza, no se observa una plenitud paradigmática. En fin, resulta también harto llamativa la concentración semántica esencial, apreciable en la notación descriptiva de la **trama**, en la que se identifican únicamente cuatro **motivos** denotados, extremo asimismo vinculado, claro está, a la ausencia de las fórmulas y expresiones que con

su fijeza permiten identificar las unidades semánticas recurrentes. En la misma vertiente del contenido, pero en un escalón superior, topamos con un *tema patente* también escurridizo para la descripción, porque, si en principio debe considerarse la clase de **sucesos** en su variedad de **delito común**, por tratarse de asesinatos por encargo sin vinculación manifiesta con el narcotráfico ni motivos pasionales o políticos, el hecho de que quien encarga los crímenes sea un general podría sugerir un trasfondo político, que sólo las declaraciones de Garza permiten descartar a ciencia cierta. En todo caso, el carácter de cuento que le imprime a su poema hace que tales hipótesis sean al fin insignificantes, e incluso las razones reales que aporta al margen del texto el autor, pues, analíticamente, resulta sólo posible identificar una intención espectacular a través de un relato de acción que busca ante todo recrear un hecho de criminalidad común sin mayores implicaciones ideológicas. Esta divergencia entre lo denotado y la connotación que tenía en mente el compositor ilustra la distancia entre los textos tradicionales y los populares vulgares, siendo tal divergencia imposible en los primeros, cuya audiencia informada no precisa de claves externas para interpretar el contenido, denotado u connotado, del texto, mientras que en esta pieza Garza construye una fábula pura que, en mi opinión, hasta la gente de la región tendría dificultades para relacionar con la persona real Generoso Garza Cano, al no existir marcas de connotación específica, lo que aboca al oyente a permanecer confinado en el terreno de la denotación, o a buscar los contenidos connotados en la convención social y ética más general con resultados muy esquemáticos ignorantes de la realidad específica que subyace opacamente al texto.

## EL BAYO CARA BLANCA

[Los Cadetes de Linares, *Corridos famosos con...*, 7]

*Pepito* tenía un caballo / que nomás él lo montaba,  
era un bayo cara blanca / de siete cuartas de alzada;  
¡ay, qué rechulo animal! / Nomás hablar le faltaba.

José quería a aquel caballo, / como a su Dios lo adoraba;  
todos los días, muy temprano, / lo bañaba y lo ensillaba,  
y el bayo, de puro gusto, / se paraba y relinchaba.

De La Arena hasta Terán, / jamás perdió una carrera.  
¡Ah, qué rechulo animal! / Corría como una fiera:  
De El Porvenir a San Juan, / dejó gente en la miseria.

Pero el destino es muy cruel, / y no hay quien se le resista,  
y quiso que aquel corcel / un día perdiera la vista:  
ya nunca volvió a correr, / ni en el llano ni en la pista.

*Pa* quitarlo de sufrir, / José le dio tres balazos,  
así le tocó morir / a aquél que en vida era un rayo.  
De la historia éste es el fin / de *Pepito* y su caballo.

---

1.1.1. Octosil. 1.1.2. ABABAB Ason. (2 ½ estrofas Conson. –rima B–; 1 defect.).

1.1.3. 5 Sextillas.

1.2.1. U2V: 15/18. 1.2.2. 17 Cnx: 15 (12 yux. / 3 coord.) / 2 sub.

1.3.1. GLS: Ø. 1.3.1.1. Ø.

1.3.2. 1 Frml. (v. 26). 1.3.3. 0 Rfrn. / 3 Clch. (vv. 6, 8, 19-20).

1.4. 3ª persona. 1.5. Nrtv.: 26 (86,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 4 (13,5%).

2.1. X<sub>1</sub>: Caballo; X<sub>2</sub>: José (*Pepito*).

2.2. A. Ø. B. X<sub>2</sub>,MTV9b: X<sub>1</sub>,MTV5(1-6) || X<sub>2</sub>→X<sub>1</sub>,MTV3c(7-8)+32a(9-12) || X<sub>1</sub>,  
MTV5 > MTV19(13-8) > X<sub>1</sub>,MTV33(19-24) > X<sub>2</sub>,MTV3→X<sub>1</sub>,MTV13(25-6). C.  
FRM7(27-8)+8(29-30).

3.1. TP2 (cuento). 3.2. IT: 3,75.

4.1. TM7a (personaje inanimado). 4.2. TMs7 (amistad-lealtad).

5. F: Espectacular.

6. Protagonista doble, José, a quien se atribuye bondad y amor por el caballo, al que sacrifica por compasión, y el caballo bayo cara blanca, belleza, respetabilidad por su excelencia en la carrera, víctima accidental por ceguera.

---

Este corrido se incluía en el primer y hoy legendario álbum que Luis y Julián grabaron con discos Falcón en McAllen, junto con el precedente y los célebres “Las tres tumbas” y “Pistoleros famosos”, si bien tampoco éste se quedó corto de popularidad, según refiere Garza con anécdota superlativa incluida [Hernández, 2003: 94-5]:

“El corrido del *Bayo cara blanca* fue un éxito, la gente empezó a buscar discos en todas las discotecas. No los había, lógicamente, pues el disco era americano: la compañía Falcón no entraba para acá. Rogelio García Rangel, un locutor de la TR, me dijo:

- La gente está echada encima por el disco.

- Pues que vayan a McAllen.

Y mucha gente empezó a traer los discos de allá, antes que yo. Me acuerdo que un tipo ofreció un día a la TR mil pesos por el disco, que era una fortuna en esa época. Los discos valían dos o tres pesos, él daba mil. Total, el corrido se empezó a escuchar mucho en las emisoras locales”.

Por el mismo Garza y sus jugosas memorias conocemos además el origen de la pieza, i. e., lo que movió al autor a componerla [Hernández, 2003: 104]:

“*El bayo cara blanca* lo hice un poco para agradecerles a *Carlos y José*, que nos dieron la mano para empezar. Resulta que José me dice:

- Oye, hazme un corrido para mi caballo.

- Hombre, ni conozco tu caballo.

- Pues mira, es un caballo así y asá, y mamá y todos ahí lo queremos mucho.

Entonces escribo ese corrido *Bayo cara blanca* y menciono a José. Dicen que el corrido es de *Carlos y José*, pero todos los amigos sabemos que yo se lo hice”.

Conocidos estos valiosos datos contextuales, en términos descriptivos analíticos cabe indicar que se trata de un corrido-**cuento**, cuyo tema patente se ha asignado a la categoría de **personaje inanimado** porque, a diferencia de la pieza analizada de Vargas (“*El Dorado*”) y de la mayoría de corridos que cantan a caballos y carreras, el animal no es aquí un mero *pertrecho* del héroe humano sino protagonista él mismo junto a su dueño, singularidad de enfoque que merece la asignación a este asunto contemplado en el método que tan escasa materialización tiene en la práctica; la igualdad protagónica me ha llevado pues a estipular dos protagonistas parejos –sin antagonista, claro está–, que se refleja por lo demás en el *tema subyacente* de **amistad-lealtad** identificado. De otro lado, aunque trasciende la intención del autor de recrear su entorno rural y vaquero, no cabe atribuir al texto otra *función* que la **espectacular**, en este caso a duras penas al servicio de una ideología y así orientada ante todo al entretenimiento sentimental. Precisamente, esto explica el alejamiento del modelo poético del género, en cuyo seno tienen por supuesto cabida las ficciones y el sensacionalismo pero siempre o casi siempre contextualizadas en un conflicto social del que se extrae una postura ideológica dada –que es lo que permite identificar la función *propagandística*–. Con todo, en el *plano semántico-estructural* se observa una **coda** mínima engarzada con el remate narrativo en la última estrofa, lo cual no es del todo insólito en el género y aún menos en el periodo actual, que contiene la *fórmula metanarrativa conclusiva*, si bien enunciada con clara inclinación culterana, patente en el hipérbaton. A la *fórmula* precede en la misma estrofa final otra **narrativa**, la que cuantifica los balazos, por lo común, como aquí, tres (“José le dio tres balazos”), que se suma a otros recursos de los tasados en el paradigma expresivo para llevar el texto a unos umbrales mínimos de pertenencia genérica a nuestros ojos, permisivos ojos que no deben hacer olvidar que, cuando no se conjugan debidamente la intención semiótica, las bases ideológicas y temáticas y su expresión reglada correspondiente, a estos poemas o romancillos de acción o tragedia sentimental les quedan pocas trazas del corrido en su concepción tradicional primigenia.



## EL FANTASMA DE LA HACIENDA

[Julián Garza, *El viejo Paulino y su gente*, 9]

Me vinieron con el chisme / que allá, en la Hacienda del Muerto,  
sale una mujer de blanco / gritando por el desierto.  
Me ensillaron el caballo, / y me fui a ver si era cierto.

Desmonté de mi caballo / a esperar aquella cosa;  
cuando salió la mujer, / vi que era linda y hermosa,  
le volaba el pelo al aire / en forma muy tenebrosa.

Me monté al cuaco de nuevo / y le clavé las espuelas,  
la luna brillaba en lo alto / como luz de lentejuelas,  
aquella mujer corría / como corren las gacelas.

Mi cuaco casi volaba, / pero no pude alcanzarla,  
atrás de unos matorrales / ya no volví a divisarla;  
otra noche volvería, / yo no quería interrogarla.

Regresé con mi caballo / por el rancho de Las Blancas,  
relinchó y pegó un reparo / y voló sobre unas trancas.  
Cuál sería mi sorpresa: / la mujer venía en ancas.

Yo caí de mi caballo, / casi pierdo la razón,  
desperté por la mañana / en las tumbas de un panteón,  
y por la Hacienda del Muerto / ya no paso ni en avión.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 8/18. **1.2.2.** 23 Cnx: 19 (13 yux. / 6 coor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: cuaco. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (vv. 15-6, 17-8).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 34 (94,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 2 (5,5%).

**2.1.** X: Narrador-aventurero; Z: Mijer fantasma.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** **a)** MTV40: MTV10 (1-4) > X, MTV9b+1(5-6) > **b)** Z⇔X, MTV21(7-18) > **c)** X, MTV30(19-24) > **c+)** Z→X, MTV31(25-30) > X, MTV33(31-4). **C.** FRM11: X, MTV26 (35-6).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 2,25.

**4.1.** TM2c (accidente-catástrofe). **4.2.** TMsb: Ø.

**5.** F: Espectacular.

**6.** Héroe, valiente y curioso ante situación de peligro o fantástica incierta, sorprendido luego, extremo atribuible a la inexperiencia o la imprudencia, y al fin temeroso, lo cual sugiere una supeditación de la misma valentía a la superstición en el sistema de valores del compositor.

---

Estamos de nuevo ante una muestra que, si bien es ilustrativa del más amplio universo temático transitado por Garza, quien abarca los sucesos sensacionales (crímenes pasionales, delitos comunes, sobre todo pleitos de cantina o de campo entre valientes) y los asuntos lúdicos o relativos al caballo y otros fetiches culturales de su entorno, viene a confirmar que la incursión en tales contenidos sin arraigo en el modelo poético del género desdibujan su esencia en la práctica. Así, en el plano *semántico-estructural* no hallamos asomo de **presentación** y sólo dos versos de **coda** en la última estrofa, lo cual no supone una escandalosa defección del paradigma, dado que, recuérdese, el corrido más antiguo, el de “*Kiansis*” según lo llamó A. Paredes, termina “y de vuelta en San Antonio,/compramos buenos sombreros,/y aquí se acaban cantando/versos ‘e los aventureros”, siendo los dos primeros versos de esta estrofa final narrativos y todavía pertenecientes a la trama, y albergando los dos últimos la *fórmula metanarrativa conclusiva*, como en el texto de Garza aparece la **moraleja**; sin embargo, a diferencia de en el texto antiguo, cuajado de **fórmulas narrativas** que construyen la **trama** y expresan los **motivos**, no hay en la composición de Garza ninguna de estas unidades semánticas del discurso pero paradigmáticas, ni tampoco sus pares metanarrativas al margen de la tenue moraleja apuntada, de lo que resulta, como ya se observaba a propósito del texto anterior, una gran escasez de motivos, apreciable en la notación simbólica de la estructura en el punto 2.2.; además de a este vínculo entre fórmulas y motivos, la pobre presencia de éstos obedece a la propensión culterana de Garza cuando desarrolla temas sensacionales, que hace que las unidades de contenido presentes en el texto no se encuentren en el inventario previsto del género, que es el tradicional desde los inicios con algunas actualizaciones. Dicho de otro modo, la pieza de base folclórica o genuinamente popular está, como advirtiera Lotman, cargada de significación, remitiendo casi toda unidad de contenido al paradigma ideológico y estético a un tiempo: en el corrido tradicional, cada palabra y cada acción del héroe, y de sus rivales y allegados, y aún las intervenciones del narrador vienen expresadas de forma semejante y remiten a unos núcleos de significación tasados y recurrentes; en cambio, la carga simbólica y el maridaje de expresión y contenido no son tan ricos en los productos más vulgares; en éste de Garza, p. e., las estrofas 2ª y 3ª sólo contienen el *motivo* de huída-persecución, pues los detalles de pura acción, de movimiento y respingo, no son relevantes para la significación temática e ideológica, y no están así previstos en nuestro elenco semántico. En correspondencia, en el plano temático es igualmente difícil atribuir la muestra a una clase contemplada, habiéndose optado por TM2c, subclase de **accidente-catástrofe** del tema de **sucesos**, endosándole también estos raros sucesos mágicos o misteriosos narrados; el **tema subyacente** es aún más complicado de describir con arreglo al inventario fijado, debiendo darse por ausente a menos que se quiera forzar la cuestión y afirmar un sustrato identitario, puesto que de una leyenda mágica se trata, pero sucede que, como acaba de afirmarse, todo motivo y todo tema del corrido tradicional remiten en última instancia, como se dijo también por cierto de la omnipresente función propagandística, sobre cuya presencia aquí cabe la misma reflexión, a la expresión de los valores y así la identidad de la comunidad corridera, de modo que sólo se estimará subyacente cuando el contenido orbite de manera más o menos explícita en torno a ella.

## EL FUEREÑO

[Los Bravos del Norte de Ramón Ayala, *Corridos Vol.2*, 9]

Llegó un fuereño a Camargo / al paso de su montura,  
traía en su mente un encargo / y en su mirar amargura,  
pensaba que aquel poblado / era el fin de su aventura.

El pueblo estaba de fiesta, / pues se casaba Petrita,  
las campanas de la iglesia / sonaban para la misa,  
los rostros de la pareja / se iluminaban de risa.

Petrita dijo a su amado, / al entrar en la parroquia:  
“De este recinto sagrado, / saldré feliz y dichosa;  
cuando ya estemos casados, / seré tu amante y tu esposa”.

Como un disparo de Mauser, / se oyó la voz del fuereño:  
“Aquí estoy para matarte / antes que logres tu empeño:  
con nadie podrás casarte, / porque yo he sido tu dueño”.

“Por ser un pobre ranchero, / te burlaste de mi amor,  
y te viniste a este pueblo / por un partido mejor,  
me hiciste garras el pecho, / y estoy loco de dolor”.

Cuatro balazos se oyeron, / Petrita se estremeció,  
los invitados corrieron, / el novio sólo quedó,  
porque también el fuereño / otro balazo se dio.

---

**1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** ABABAB Ason. (4 ½ estrofas Conson.) **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 14/18. **1.2.2.** 22 Cnx: 14 (12 yux. / 2 coor.) / 8 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 31). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (vv. 15-6, 24, 29, 30).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 22 (61%); Mim.: 14 (39%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X: Fuereño; Y: Petrita; Ally: novio de Petrita.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** **a)** X,MTV9b(1-2) > Y⇔Ally, MTV3c(7-18) > **b)** X→Y,MTV34(19-24) < Y,MTV29(25-6)→X,MTV15(27-30) > **c)** X→Y,MTV13(31-32). **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4,25.

**4.1.** TM2a (crimen pasional). **4.2.** TMs3 (venganza).

**5.** F: Espectacular + propagandística.

**6.** Héroe, ranchero: resentimiento amante traicionado, pobre, vengativo, criminal, suicida. Rival, antigua prometida: traidora, por casarse con nuevo hombre, y codiciosa, por ser pobre el ranchero. Los estereotipos contribuyen a justificar el crimen pasional y la violencia machista.

---

Pieza de hechuras nuevamente vulgares que tiene por *tema patente* el **suceso** en su variedad de **crimen pasional** y por *subyacente* la sempiterna **venganza**, todo ello expresado a través de un corrido-**cuento** cuya función es sin duda **espectacular** pero también, a diferencia de en la muestra anterior, **propagandística**, ya que este relato tremendista de asesinato machista y posterior suicidio, tan a la orden del día, esconde, como todos los textos de esta índole, un respaldo a la justicia letal por mano propia en estos asuntos, postura ideológica cuyo único descargo estaría en que tal derecho de resarcimiento taliónico se concede en el corrido actual también a la mujer contra el hombre traidor, lo cual alivia lo machista mas no lo bárbaro, que está en la esencia de la Norteamérica rural y vaquera a ambos lados de la línea divisoria y viene defendido sin fisuras en nuestro género. En la medida en que, también a diferencia de la muestra precedente, el crimen por derecho amoroso constituye un pilar temático e ideológico del corrido, Garza maneja aquí más **motivos** genéricos y, si no los enmarca entre dos *bloques* que alberguen esas unidades semánticas paralelas de función estructurante que son las **fórmulas metanarrativas**, despliega al menos un **inicio in media res** canónico y desarrolla la **trama** con más clásica alternancia de pasajes **diegéticos** y **miméticos**, a lo que se añaden una nueva inclusión de la **fórmula narrativa** verbal de los balazos contados (en la variante que remite antes al sonido que al hecho, común en la actualidad, sin ir más lejos en el fundacional “Contrabando y traición”: “sonaron cuatro balazos”), la recuperación del ajuste de la unidad sintáctica básica al **doble octosílabo**, desbaratado en la pieza anterior, así como de la 3ª **persona**, para deparar un **IT** que sugiere una mayor preservación tradicional cuando se trata de articular temas y valores de antiguo expresados mediante la forma *corrido*.

## EL MUCHACHO Y EL POTRO

[Los Cadetes de Linares, *Corridos famosos con...*, 9;  
Luis y Julián, *La Colección*, A1]

Un estruendo terrible formaron / al llegar al humilde lugar,  
las espuelas de acero chirriaron, / ni los perros quisieron ladrar,  
la culata del rifle estrellaron / en la puerta del triste jacal.

De un muchacho se perfila el rostro, / al abrir la puerta del jacal:  
“Lo que tengo nomás es mi potro, / pero no se lo pueden llevar,  
y tampoco lo cambio por otro: / sólo muerto me lo han de quitar”.

A empellones lo sacan al patio, / con la luna se mira brillar  
el pelaje del noble caballo / que la turba se viene a llevar,  
se revuelve y se para de manos, / viendo a su amo que van a colgar.

Por la rama más alta de un fresno / una soga lograron pasar;  
el muchacho se mira sereno, / ni la muerte lo puede asustar,  
sólamente un milagro supremo / o su potro lo pueden salvar.

Un silbido se escucha de pronto, / y el relincho del fiero animal:  
convertido en el mero demonio, / se echa encima y empieza a patear,  
el muchacho, saltando a su lomo, / en sus barbas los pudo burlar.

Se incorpora a la gente de Villa, / su valor se comienza a notar,  
cada instante se juega la vida, / no se cansa de tanto buscar  
a los hombres que, por pura envidia, / lo quisieron del árbol colgar.

---

**1.1.1.** Decasil. **1.1.2.** ABABAB Ason. (4 ½ estrofas Conson.) **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 7/18. **1.2.2.** 23 Cnx: 18 (15 yux. / 3 coor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (vv. 12, 14-6, 22, 23-4, 30).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 32 (89%); Mim.: 4 (11%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X: Muchacho; Y<sub>c</sub>: asaltantes; Allx: caballo.

**2.2.** **A.** Ø. **B. a)** Y<sub>c</sub>→X,MTV34(1-6) > **b)** X,MTV9b+1+34(7-12) > Y→X,MTV12  
(13-6) > X,MTV10: MTV13(17-20) > X,MTV34(21-4) > **c)** Allx→X,MTV32a(25-8)  
> X,MTV19a(29-30) > **c+)** X,MTV1+38b(31-6). **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 2.

**4.1.** TM2b (sucesos - delito común).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>2+1+7+/-3 (vileza + valentía + lealtad/amistad +/- venganza).

**5.** F: Espectacular +/- propagandística.

**6.** Héroe, muchacho: valiente, desafiante, a la postre vengativo; Allegado, su caballo: lealtad, destreza; Antagonista, asaltantes: vileza, agresión. La mención a Villa conlleva la elevación de la valentía y el desafío insumiso a un estatuto nacional e identitario, que por encarnarse en un muchacho sugiere además que dichos valores supremos de la valentía y la rebeldía son inherentes al pueblo mexicano, son cuestión de raza.

---

Otro corrido-**cuento** con *tema* de **sucesos**, categoría de **delito común** por tratarse de un intento de asalto o saqueo sin más motivo que el robo y la inherente codicia, donde la **función propagandística**, al igual que en casos anteriores, sería muy débil y estaría supeditada a la **espectacular** de no ser porque, como se acaba de indicar en el punto 6 de la descripción, la cuña de tenor historicista que encabeza la estrofa final eleva la anécdota a la calidad de ejemplo del carácter patrio, valiente y rebelde, encarnado además en un joven que representa a *la Raza*, todo lo cual tiene sin duda un intenso componente proselitista. La repercusión de este contenido en la expresión formal es el esperado y ya constatado, a saber, la ausencia o la flaqueza de recursos estructurales y discursivos paradigmáticos, agudizada porque a la falta de **bloques**<sup>12</sup> y **fórmulas** de cualquier tipo se superpone la heterodoxia en aspectos de sólito respetados, como el constante metro octosílabo que se cambia por el **decasílabo** o la inadecuación de la unidad de sentido a los dos versos, de difícil realización aquí por la mayor longitud del verso, la cual no impide que, del otro extremo, se den encabalgamientos aún entre pares de dobles decasílabos. Otros rasgos de estilo vulgar son la abundancia de **clichés**, hasta 5, que contrasta con la sequía formularia paradigmática, y, más allá de los aspectos medidos en la descripción analítica, la asfixiante utilización de hipérbatos, por completo extraños no ya a la poética del corrido sino a la concepción rítmica y sintáctica de toda pieza mínimamente popular que provenga de una tradición oral. Con todo, importa reiterar que tal tradición no es la única de la que bebe nuestro género; de hecho, este corrido de Garza remite palmariamente al planteamiento argumental y estilo del celeberrimo “Caballo prieto azabache” de *Pepe Albarrán*, que narra asimismo una anécdota ficticia de salvación del héroe por su caballo con trasfondo historicista, con presencia también de la figura de *Pancho Villa* y ausencia de bloques canónicos, pues principia expositiva y subjetivamente “caballo prieto azabache,/cómo olvidar que te debo la vida” y concluye con la estrofa “no pude salvar la tuya/y la amargura me hace llorar,/por eso, prieto azabache,/no he de olvidarte nunca jamás”, con una métrica que combina octosílabos y decasílabos y el constante recurso a hipérbatos (“y cuando en ti me montaron”, etc.) y giros culteranos (nótese que en la coda transcrita se introduce un relativo que remite a la estrofa precedente, algo impensable en la gramática del poema de inspiración oral tradicional); a pesar de ello, este tema se ha incluido y comentado en la antología de la primera parte, y a nadie se le ocurriría discutir su pertenencia al género a pesar de su casi nula adhesión al patrón expresivo y distributivo original. Por lo tanto, las críticas vertidas en el presente análisis del *corpus* sobre aquellas muestras que, como ésta de Garza que ahora se comenta, se alejan del modelo, no suponen una negación genérica, pues no es tanto cuestión de decidir acerca de su *admisión* en el seno del corrido, como si de un selecto club se tratara, sino de constatar la pervivencia de dicho modelo, cuyo abandono no equivale por fuerza a su desconsideración como corrido, mas sí como pieza que represente el eslabón aquí buscado que une la tradición con las manifestaciones actuales, las cuales abundan razonablemente en nuestro *corpus*, debiendo ser ponderadas y distinguidas de las que, por legítima que sea su evolución dentro del corrido, no responden al interés literario de la presente investigación.

<sup>12</sup> A pesar del aparente inicio *in media res*, recuérdese que éste se considera sólo presente a efectos de cómputo del IT cuando se relata un desplazamiento, una partida o llegada, del héroe, ya que es en tales casos cuando este tipo de inicio tiene una función de estructuración del contenido equivalente a la presentación.

## ERA CABRÓN EL VIEJO

[Luis y Julián, *Corridos matones*, 1; s. t., 1]

Venía bajando del cerro / en su cuaco cimarrón,  
huyendo de aquel teniente / al mando de un pelotón;  
lo que no sabían los guachos / es que el viejo era cabrón.

Paulino sembraba mota / en el barranco del cerro,  
pero no se imaginaba / que alguien le pusiera el dedo;  
por eso los Federales / lo traían al puro pedo.

Les preparó la emboscada / a la orilla del camino,  
se metió dos pericazos, / también un trago de vino:  
“Van a saber estos guatos / quién es el viejo Paulino”.

Se oye el tropel de caballos / por el Cañón del Olivo.  
Paulino se la jugaba, / y siempre salía vivo:  
nomás jaló el llamador / de su fiel cuerno de chivo.

“Nomás me falta el soplón / para acabar de vengarme.  
Según mi punto de vista, / se me hace que es mi compadre:  
voy a buscarlo a su rancho / para partirle su madre.”

Habrá muchas despedidas, / pero como ésta, ninguna:  
una, dos, tres, cuatro, cinco, / cinco, cuatro, tres, dos, una:  
siempre fue cabrón Paulino, / desde que estuvo en la cuna.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (2 estrofas Ason.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 16/18. **1.2.2.** 20 Cnx: 13 (10 yux. / 3 coord.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: cuaco, guacho, mota, ‘poner dedo’, pericazo, guato, cuerno de chivo. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 2 Frml. (vv. 2,10). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (vv. 17-8, 36).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 22 (61%); Mim.: 8 (22%); Int.-Nar.: 6 (17%).

**2.1.** X: (el viejo) Paulino; Y: los soldados; Allx→Ally: compadre (traidor).

**2.2. A.** Ø. **B. a)** X,MTV9b(1-2)+21(3-4)+5+23(5-6) II X,MTV14b(7-8) I FRM13:→ X,MTV15a(9-10) > Y<sub>C</sub>→X,MTV21(11-2) > **b)** X→Y<sub>C</sub>,MTV31(13-4) > X,MTV14c(15-6) > X,MTV34(17-8) > **c)** X,MTV1+10(21-22)+9a→Y<sub>C</sub>,MTV12(23-4) > **c+)** Allx-->Y→X,MTV15a(25-8) > X→Allx,MTV38b(29-30). **C.** FRM9(31-4)+FRM5a+b(35-6).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 5,75.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>1+3+/-6 (valentía + venganza +/- fugitividad).

**5.** F: Espectacular +/- propagandística.

**6.** Héroe, narco: productor (agricultor), astuto y valiente (cabrón), diestro (“siempre salía vivo”), armado (cuerno de chivo), vengador; Rival, soldados: fracaso-ineficacia. Nótese también el fenómeno de transformación de un personaje, de allegado del héroe al ser su compadre a allegado de los rivales por delatarlo. Por lo demás, en esta clásica historia de conflicto entre el forajido y las fuerzas del orden, en este caso el ejército, trascienden los valores convencionales de valentía, astucia y arrogancia del héroe que contrastan con la crítica y la burla a los perseguidores, y también la defensa de la venganza frente a los traidores, norma capital en el contexto del narco.

Estamos ante el corrido más célebre de Garza, cuya fama deparó no sólo una secuela, transcrita a continuación, y por supuesto una película homónima (vídeo, 2001), sino la identificación del propio artista con el personaje, que fue conocido por el público como “el viejo Paulino”, lo que le llevó a publicar posteriormente un álbum de corridos con el título de *El viejo Paulino y su gente*<sup>13</sup>. Como apunta G. Berrones, principal estudioso de la obra de Garza [2006: 208]:

En 2001, esta canción vendió más de un millón de copias y fue interpretada en más de sesenta ocasiones. Con este corrido Julián adquiere el sobrenombre de El Viejo Paulino. Además, la canción se convirtió en una producción cinematográfica [...] contó con las actuaciones de Julián Garza, Fernando Almada, Luis Garza, Verónica Aguirre y Chis Chas, y apariciones especiales de Los Cadetes de Linares, Salomón Robles y sus Legendarios y Los Sementales.

La singular celebridad de esta pieza facticia de homenaje al valiente por antonomasia del género, el forajido serrano tan arrogante como invencible, pone de manifiesto una cierta puerilidad por parte de la audiencia y el entorno donde pervive el corrido, por cuanto lo que distingue a este texto es la apoteosis de las bravuconadas del héroe en un tono coloquial (nótese la abundancia de términos que se remiten al glosario para su dilucidación) y, sobre todo, malsonante, representado especialmente por la inclusión de la voz *cabrón* en el título<sup>14</sup>, y adornado con otras varias expresiones (“lo traían al puro pedo”, “para partírla su madre”). A propósito de este cambio de registro, que se convirtió en marca distintiva de Garza, como acaba de anotarse, le dice a Berrones [2006: 10]: “Oye, si Plastilina Mosh, El Gran Silencio, Cabrito Vudú y todos esos grupos que andan de moda no tienen el menor respeto ni recato para decir una sarta de chingaderas en sus composiciones, yo dije: ‘¿Por qué el corrido, que es del pueblo y para el pueblo, no puede usar su propio lenguaje?’ Y compuse este corrido”. En todo caso, este corrido-*cuento* de obvias *funciones espectacular y propagandística*, cifrada la primera en la intensidad del relato de acción y la segunda en el enfoque épico que apunta a la construcción del estereotipo social del valiente, y cuyo *tema patente*, precisamente por esto último, es el del actual y valorado *narcopersonaje*, al que *subyacen* el obligado de la *valentía*, la *venganza* siempre buscada y, en menor grado, el de *fugitividad*, exhibe, a pesar de su comercialidad y a diferencia de los no menos vulgares textos analizados antes, un notable apego al canon genérico debido a buen seguro a este tenor épico, y a la explotación estética e ideológica de la figura del forajido rural montado y armado que se remonta al corrido decimonónico primigenio. Así, en el plano *semántico-estructural* encontramos una apertura sin *bloque* pero con un inconfundible *inicio in media res* donde se expresa el movimiento de partida que caracteriza a la acción, y una *coda* de profunda carga paradigmática, en tanto que introduce una *despedida* que es al mismo tiempo *fórmula metanarrativa* de *referencia*

<sup>13</sup> Y a desarrollar todo un aparato promocional a partir del exitoso corrido: cuando lo visité para la entrevista, tenía en su casa tazas, broches y camisetas impresas con el referido título “El viejo Paulino y su gente”, y con publicidad de una marca de cerveza, habiéndome regalado un par de camisetas e instado a promocionarlo en España. Aún así, en la misma entrevista puede comprobarse la tranquila distancia de Garza respecto al éxito y su permanente socarronería mal hablada: “Y luego, a raíz de ese corrido, se me quedó el apodo del Viejo Paulino a mí. No me incomoda, la verdad, pero ya es... ‘¡Don Paulino!’, me dice la gente; ya chingate, yo me llamo Julián Garza [risas]. A raíz de ese corrido, porque los niños son los que empezaron a decir ‘Paulino’. Y ya me quedé con el apodo ése, ¿no?”.

<sup>14</sup> En los álbumes es habitual que en el título se omita decorosamente el palabro: “Era ca... el viejo”. Ajeno a tales melindres, Garza siguió explotando esta línea irreverente, constando en su *corpus* general para esta investigación otro elocuente título, “Soy más cabrón que bonito”, y en su obra al margen de nuestra discografía otra secuela, “Soy más cabrón que mi padre”, así como otros títulos en dicha línea, p. e., “Se mamó el becerro” o “El hijo de la china Hilaria”, eufemismo en el que todos reconocen no obstante “...de la chingada”.



**genérica**, pues en ella se opina precisamente sobre el recurso formal de la propia despedida; si debe empero advertirse de que no se trata de una propuesta original de Garza, ya que se halla en expresión idéntica en el corrido de principios del siglo XX “El Capitán Jol” [B. McNeil, 1946: 22], ya citado por este motivo en la página 299 a propósito del estudio de la fórmula de despedida, ello no merma el interés del texto, sino todo lo contrario, porque su inclusión es reveladora de que, a diferencia de en otros corridos donde exhibe una inclinación culterana y a la originalidad artística, casi siempre en los de tipo cuentístico con tema de sucesos que propician el alejamiento del patrón genérico, en este del viejo Paulino Garza trata de plegarse a la tradición, y renuncia a la idea moderna de autoría personal para erigirse en mero transmisor de dicha tradición, que está por encima del individuo y de la que es lícito recuperar los hallazgos sin sentimiento culposos de plagio. Por lo demás, en la coda se ha entendido presente, además de las *fórmulas* de *despedida* y de *referencia genérica*, la de **nominación/caracterización** del héroe, enunciada en los versos finales de manera sin duda heterodoxa mas no por ello menos digna de asimilación al paradigma; fuera del cómputo analítico, es visible también el desarrollo de una moldeada **secuencia** en la **trama**, de *planteamiento* hipertrófico al abarcar las tres primeras estrofas, esto es, medio texto, y con el *nudo* y *desenlace* embutidos en la siguiente estrofa (4ª), a la que sigue otra de *proyección* narrativa antes de la última de *coda*. En el *plano* del *discurso*, la adhesión paradigmática es particularmente intensa: fuera de la inevitable **sextilla** y la rima **consonante**, que es aquí empero sólo en los versos pares y no en el esquema ABABAB al que tiende Garza, el **octosílabo**, el ajuste sintáctico a la **doble unidad** octosilábica, el predominio de la **yuxtaposición** y la **coordinación** frente a las construcciones *subordinadas*, la voz en **3ª persona**, la primacía de la narratividad lata (**diégesis** y **mímesis**) sobre las **intervenciones** del **narrador**, pero sin que éstas falten por completo ni con la presencia sólo de relato o diálogo en lugar de darse la combinación preceptiva, y el uso de, al menos, dos **fórmulas narrativas**, la muy clásica adverbial “en su cuaco cimarrón” de la 1ª estrofa y la muy moderna “alguien le pusiera el dedo”, cuya forma base “poner dedo” constituye en sus distintas realizaciones el modo de expresión canónico del *motivo* de la *traición* en su variedad de **delación**, dan fe del buen hacer tradicional de Garza cuando opta por el corrido épico de forajido rural, y contribuyen a un estimable **IT**.

Como anticipaba, transcribo ahora la secuela obra del propio Garza “**El hijo del viejo**”, presente en tres álbumes de la discografía (Luis y Julián, *Soy más ca... que mi padre*, 6; *Corridos matones*, 6; *S. t.*, 5), donde se aprecia cómo la suma explotación comercial comporta el alejamiento del modelo poético, abandonando el autor la estructuración canónica al introducir estribillo, adoptando la subjetiva 1ª persona, y en consecuencia una expresión de índole más expositiva y sin recurso al léxico propio del género, lo cual no le impide imprimir un sabor popular gracias a su vivaz sintaxis y coloquialidad.

Yo soy el hijo del viejo, / que viene de Nueva York,  
soy más cabrón que mi padre, / vengo buscando un traidor:  
me dijeron que el compadre / lo tildaba de hablador.

Todos saben que mi padre / es hombre sostenedor:  
cuando llegó su compadre / aquí, por esta región,  
venía muriéndose de hambre / y el viejo le dio el tirón.

También sé que unos marranos / con bajo y con acordeón  
hablan muy mal de mi padre / en su maldita canción:  
ya les partiré su madre / en la primer ocasión.

Es fácil hablar de un hombre / cuando anda a salto de mata,  
mi padre anda por la sierra / huyendo de la cordada,  
pero yo vengo en su nombre, / hijos del siete de espadas.

Mi padre fue traficante, / también todos sus esbirros,  
sembraba mota de a madre, / siempre vivían escondidos:  
fue *pa* sacarme del bote / en los Estados Unidos.

También sé que unos marranos / con bajo y con acordeón  
hablan muy mal de mi padre / en su maldita canción:  
ya les partiré su madre / en la primer ocasión.

En fin, y aunque no lo anticipaba, el enorme ascendiente de este corrido se puede apreciar también en una secuela presente en la discografía, “Era hablador el viejo”, de Jesús **Velázquez** (Disc. 188, 10), reveladora de que, si el origen del éxito es un tanto trivial, la comunidad corridera entiende que la pieza de Garza es canónica en términos estilísticos y de simbología cultural, constituyendo el siguiente texto un claro diálogo no sólo con el texto de Garza, sino con el género todo, que se concibe sujeto a préstamos y reutilizaciones, a remisiones y guiños intragenéricos, como los es por lo demás la coda que utiliza el propio Garza. El corrido, que no se comenta ya, es el siguiente:

Me trajeron la razón, / ayer día por la tarde,  
que me busca un hablador, / dicen que hasta es mi compadre;  
ojalá y que me lo encuentre: / yo sí le parto su madre.

Él me acusa de soplón, / yo le contesto “se fije”,  
porque arrastra por detrás / larga cola que le pisen;  
por andar bien cocodrilo, / ya no sabe lo que dice.

Si todo mundo ya sabe / que siembra mota en el cerro  
y tiene hartos enemigos, / que ya quieren verlo muerto:  
¿nada más yo le gusté / *pa'* que le pusiera el dedo?

Si él ha matado soldados, / eso a mí nada me asusta;  
conmigo se topa en piedra / y, al cabo, el pleito me gusta:  
si el trae su cuerno de chivo, / yo traigo mi tartamuda.

Habrá muchas despedidas, / yo no más una les dejo,  
y en ella la conclusión / acerca de ese pendejo:  
porque nunca le azoró, / es puro cabrón el viejo.

## HISTORIA DEL CONTRABANDO

[Luis y Julián, *10 corridos bragados*, 4]

La historia del contrabando / es grande y no tiene fin,  
porque siguen traficando / José y el *Tuerto* Agustín.

De Tijuana a Monterrey / se la rifan muy seguido,  
demostrándole a la Ley / que miedo nunca han tenido.

Se introducen en la sierra / aunque se tarden semanas,  
y así le sacan la vuelta / a las patrullas y aduanas.

Las mordidas, por supuesto, / las ganancias van mermando:  
cuando se pagan impuestos, / deja de ser contrabando.

La historia del contrabando / está adornada de sangre,  
y muchos siguen burlando / las leyes del río Grande.

La ley del contrabandista / es una cosa sagrada:  
el que a la Ley da una pista, / lo despachan por pitarra.

José y el *Tuerto* Agustín, / los dos son gallos muy finos:  
su valor no tiene fin / andando en esos caminos.

- 
- 1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** ABABAB Conson. (4 ½ estrofas Ason.). **1.1.3.** 7 Cuart.  
**1.2.1.** U2V: 13/14. **1.2.2.** 11 Cnx: 7 (5 yux. / 2 coord.) / 4 sub.  
**1.3.1.** GLS: pitarra. **1.3.1.1.** Ø.  
**1.3.2.** 3 Frml. (vv. 5, 6, 26). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (vv. 18, 27).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 18 (64%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 10 (36%).  
**2.1.** X<sub>c</sub>: José y el *Tuerto* Agustín; Y: patrullas y aduanas, la Ley (policía).  
**2.2.** **A.** FRM7+5a(1-4). **B.** X,MTV8b+1(5-8) II X,MTV21(9-10)+23(11-2) II  
Y,MTV27a(13-6) II MTV14a(17-20) II MTV14: MTV15a > MTV13(21-4). **C.**  
FRM5a+b(25-8).  
**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 4,75.  
**4.1.** TM1a+b (narcopersonaje + tráfico). **4.2.** TMs1 (valentía).  
**5.** F: Propagandística +/- espectacular.  
**6.** Héroes, narcos: valentía, astucia, eficacia; en general en el narcotráfico, violencia y  
venganza mortal por delación; Rivaletas, policía: ineficacia (fracaso), corrupción.
-

Nuevo corrido con el narcotráfico por *tema patente* a modo de reclamo (variedades de **narcopersonaje** y **narcotráfico**), y la **valentía** por *subyacente*, cuyos héroes son muy probablemente ficticios a pesar del mote popular con que se nombra a uno de ellos, ya que el enfoque es muy general y tópico, además de que, sin ir más lejos, no existe un solo traficante que trabaje de Tijuana a Monterrey, pues ello supondría pagar *derechos de paso* al menos a tres *cárteles* distintos. En todo caso, la veracidad del contenido es aquí menos relevante, al no ser preciso escoger entre el *cuento* y la *crónica*, puesto que el texto pertenece al *tipo* del **elogio**. De ahí resulta que la *función* predominante sea la **propagandística**, subordinándose a ella la **espectacular**, así como el menor desarrollo narrativo, y, por supuesto, la ausencia de **secuencia** y su reemplazo por alusiones factuales esporádicas entreveradas con las **intervenciones** del **narrador**, las cuales, a falta del *modo mimético*, abarcan algo más de un tercio del texto. Aún así, el asunto del narco y su correspondiente enfoque, si no épico, al menos laudatorio del forajido, propicia el encuadre de la trama entre narrativa y expositiva en una suerte de *bloques*, desde luego heterodoxos pero en los que, asumidos como tales, pueden identificarse las *fórmulas metanarrativas* de **nominación-caracterización** y **resumen**, la primera presente con su primer elemento sólo en la **presentación** y con ambos en la **coda**, y la segunda en ésta<sup>15</sup>. En el plano del discurso se aprecia también una adhesión al modelo poético acorde con el tema y los correspondientes función y tipo escogidos, resultando especialmente reseñables la opción estrófica de la **cuarteta**, única en el *corpus* analítico de Garza y rara entre sus corridos en general, y el uso de hasta tres **fórmulas narrativas**, la que dibuja el *territorio* del héroe (“de Tijuana a Monterrey”), la de expresión del *riesgo* que asume siempre el *valiente* (“se la rifan muy seguido”) y la *caracterizadora* clásica (“son gallos muy finos”), que se suman a muchos de los otros recursos estilísticos distintivos, entre los que sólo faltan la *rima* asonante en los versos pares, que aquí es, como de costumbre en Garza, **ABABAB** y **consonante**, y el *modo de representación mimético*, aspectos en el haber vulgar que vienen acompañados por el recurso a los ineludibles **clichés**, de los que se han identificado dos con criterio restrictivo (“está adornada de sangre” y “su valor no tiene fin”). Por último, en lo ideológico es muy destacable la mención de la **corrupción** de la policía, extremo raro en Garza a diferencia de en otros autores como Vargas o Mario Quintero, mas que inserta en este corrido junto a la descripción de las típicas virtudes del héroe narco, y lo hace además con sumo gracejo popular e inscribiéndose en la tradición de las bravatas y puyazos jocosos que suele lanzar el protagonista insumiso: “cuando se pagan impuestos,/deja de ser contrabando”.

<sup>15</sup> Recuérdense que, en estos casos de bloques sui géneris, se les atribuye medio punto en lugar de uno para el cálculo del IT, y no se añade el 0,25 adicional para cada fórmula presente.

## LA BANDA DE LOS ZURRONES

[Luis y Julián, *Soy más ca... que mi padre*, 1; *Corridos matones*, 5]

El miedo ni lo conozco, / por algo soy Comandante,  
cuando me ensillan mi cuaco, / es que ando tras de un maleante:  
ando buscando unos batos / para meterlos al tanque.

Traigo balas más de mil, / por no decir que millones,  
soy el comandante Campos, / azote de los *Zurrones*;  
dicen que son unas fieras: / *pa* mí son puros cabrones.

Soy policía natural, / nativo de Guadalupe;  
si vienen a preguntarme, / yo no sé, tampoco supe;  
soy aquél que cuando toma / en cualquier lugar escupe.

Yo aprehendí a Juan el *Coyote*, / al *Güero* Estrada y al Bagre:  
nos agarramos a tiros / como a las tres de la tarde;  
también al *Cara Cortada* / le di en todita su madre.

Mi amigo *Beto* Elizondo / me acompaña en la parranda;  
me gusta pedir parejo: / “Que nos sirvan otra tanda”;  
Siempre me pongo hasta el tronco / cuando me toca la banda.

Ya con esta me despido, / ya me voy *pa* Los Ramones,  
por ahí tiene su guarida / la banda de los *Zurrones*.  
¿Que son leones africanos? / *Pa* mí son puros cabrones.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Conson. par. (2 estrofas Ason.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 26 Cnx: 21 (20 yux. / 1 coord.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: cuaco, bato, tanque. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 5 Frml. (vv. 7-8, 9+13, 21, 22, 32) **1.3.3.** 1 Rfrn. (vv. 17-8) / 0 Clch.

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 29 (80,5%); Mim.: 1 (2,5%); Int.-Nar.: 6 (17%).

**2.1.** X: Comandante Campos; Y<sub>C</sub>: Los *Zurrones* (Y<sub>1</sub>: el *Coyote*; Y<sub>2</sub>: el *Güero* Estrada; Y<sub>3</sub>: Bagre; Y<sub>4</sub>: *Cara Cortada*); Allx: *Beto* Elizondo.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV1(1-2) II+9b(3-4)+21(5-6) II X,MTV9a(7-8)+6a(9)→Y<sub>C</sub>,MTV12(10) I Y<sub>C</sub>,MTV1⇌MTV29(11-2) II X,MTV6+8a(13-4)+4(15-6)+28(17-8) II X→Y<sub>1+2+3</sub>,MTV20(19-20) < X⇌Y<sub>1+2+3</sub>,MTV11(21-2)+X→Y<sub>4</sub>,MTV12(23-4) II X+Allx, MTV25(25-6) I X,MTV25a+b(27-30). **C.** FRM9(31-2) > X→Y<sub>C</sub>,MTV21(33-4): Y<sub>C</sub>, MTV1⇌MTV29(35-6).

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 4,5.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMs<sub>b1</sub> (valentía).

**5.** F: Propagandística + espectacular.

**6.** Héroe, policía: valentía, territorio rural (caballo por vehículo), armado, violencia, arrogancia, eficacia, parranda (alcohol, música) con amigo. Rivales, bandidos: fama de fiereza, pero maldad, fracaso (por arrestos o derrota en los enfrentamientos con el héroe).

---

Único corrido del *tipo* del **autorretrato** en el *corpus* analítico de Garza (tiene dos más en el general extraído de la discografía), cuyo *tema patente* se ha asignado a la quinta clase del inventario (TM5), de **personaje**, siendo el *subyacente* obviamente la **valentía**

del héroe policial.<sup>16</sup> Como corresponde al tipo siempre laudatorio del personaje que se presenta a sí mismo, la función primordial es la **propagandística**, si bien tampoco le va a la zaga la **espectacular**, por la intensidad sensacional de las bravatas y la estrofa narrativa de triunfo sobre los rivales; además, la **noticiera** cabría entenderla presente, en virtud de los varios nombres y topónimos aportados, de confirmarse la existencia de la figura cantada, tal vez un trasunto de un conocido del autor, si bien resulta un tanto sospechoso que las localidades mencionadas sean la de nacimiento (Los Ramones) y residencia de Garza hasta su muerte (Guadalupe), aparte de que el autorretrato constituye por naturaleza un panegírico de persona ficticia. De otro lado, y habida cuenta de que suele utilizarse asimismo casi sin excepción para forjar un estereotipo de narcotraficante, su aplicación por Garza a una persona distinta permite confirmar que el autor, y los del noreste en general, transitan en menor medida el actual asunto estelar del narco, si bien esto no impide, según se viene insistiendo y comprobando, que se compartan los recursos poéticos expresivos de la figura del valiente, como no podía ser de otra forma dado que el fenómeno consiste de hecho en el traslado de tales recursos, que antes se aplicaban al forajido rural, a la caracterización del nuevo héroe traficante. A buen seguro por ello, y a diferencia de lo que sucede cuando Garza opta por otros temas, en particular los de sucesos, la impronta vulgar que suele acarrear la elección de este tipo –y esos temas– no es tan profunda en este texto, pues la aquí inevitable **1ª persona** y la rima **consonante** que emplea habitualmente el autor se ven compensadas, además de por la preceptiva *sintaxis* de la que rara vez se aleja –aunque hemos visto dos casos en muestras anteriores–, por una profusión inusitada de **fórmulas narrativas**, de las que se han contabilizado hasta 5: la verbal que expresa las armas o la munición de las que dispone el personaje que la enuncia usualmente encabezada por el verbo traer (“traigo balas más de mil” en este caso); la ufana de caracterización propia *yo soy*, aunque sin el pronombre, que aparece dos veces (“soy el comandante Campos”, “soy policía natural”); y las tradicionales “nos agarramos a tiros”, aquí algo alejada de su enunciado estándar al cambiarse los *balazos* por *tiros* y expresarse en 1ª persona, “como a las tres de la tarde” y “ya me voy *pa* Los Ramones”, complementaria a la *metanarrativa* de *despedida*, i. e., inserta en su complejo formulario; es más, podrían contemplarse aún otras dos, la del primer verso, “el miedo no lo conozco”, indudable cliché originalmente pero que, a fuerza de emplearse para denotar la valentía, bien puede considerarse incorporada al léxico poético del género, y “cuando me toca la banda”, variante de “que me toquen con la banda”, abundante en los panegíricos para indicar el gusto por la música del personaje y en los parlamentos de última voluntad. Si tal profusión es de por sí sorprendente, más lo es la ausencia de **clichés**, aunque haya varias expresiones cercanas a la frase hecha, pobre bagaje vulgar que no compensa la suerte de refrán o máxima popular “soy aquel que cuando toma/en cualquier lugar escupe”. En el plano *semántico-estructural* se observa igualmente la tendencia tradicional, puesto que la ausencia de **presentación** consustancial a los autorretratos se ve compensada por una **coda** con **despedida**, hartamente canónica según se ha visto, al introducir la fórmula narrativa complementaria conformando el convencional complejo, por más que Garza no se resista a rematar con una nueva fanfarronada de su cosecha, lo cual es empero característico del cierre de los autorretratos –aunque lo relevante es si se expresan formulariamente o no– y, a fin de cuentas, supone una buena alternativa al estribillo inserta en el modelo poético, que no admite la repetición de estrofas pero sí la de frases y sintagmas formularios, sobre todo cuando funcionan al tiempo como marcas estructurales.

---

<sup>16</sup> Recuérdese que a esta clase de tema patente se asignan los corridos que no encajan en ninguna de las otras por ser los personajes de oficio –y así rol social– indeterminado o poco frecuente en el universo caracterológico del género, y también que los policías se suelen incluir en el tema de narcotráfico al dedicarse casi siempre a combatir al narco, salvo excepciones, como en este caso.

## LA LEYENDA DE *CHITO CANO*

[Luis y Julián, *Corridos matones*, 7]

De la cárcel de Victoria / donde estaba sentenciado  
nomás de pura chulada / se les peló *Chito* Cano  
*pa* cumplir un compromiso / adonde lo habían retado.

Le amaneció en el camino / muy cerca de Aguascalientes,  
llevaba su gallo giro / *pa* jugarlo en los palenques,  
iba a rifarse el pellejo / con puros hombres valientes.

Traía su pistola Escuadra, / también iba su querida,  
billetes verdes por kilos, / en eso no había medida;  
en la feria de San Marcos / también se apuesta la vida.

La prensa de Tamaulipas, / en dos grandes titulares,  
dio a conocer la noticia / por todos esos lugares:  
que se escapó *Chito* Cano, / que iba con rumbo a Linares.

Con sangre de águila real / los gallos de *Chito* Cano:  
no perdió ni una pelea, / las apuestas se cruzaron,  
los galleros y la gente / se quedaron asombrados.

Ya con ésta me despido / de toditos los presentes,  
y que no se les olvide / que ahí, por Aguascalientes,  
se pasea *Chito* Cano / con puros hombres valientes.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 3 estrofas Ason. par / 3 Conson. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 7/18. **1.2.2.** 18 Cnx: 12 (11 yux. / 1 coor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 3 Frml. (vv. 11-2, 13, 34-6). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (vv. 12 + 36).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (83,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 6 (16,5%).

**2.1.** X: Chito Cano; Allx<sub>1</sub>: su gallo; [Allx<sub>2</sub>: su querida].

**2.2. A.** X,MTV21(1-4)+34(5-6). **B.** X,MTV43+1(7-12) > X,MTV9a(13)+6c(15-6) II FRM3(19-22): X,MTV21(23-4) II Allx<sub>1</sub>,MTV5(25-6)+19(27-30). **C.** FRM9(31-2)+4a(33): X,MTV8b(34)+34+1(35-6).

**3.1.** TP1+/-3a (crónica +/- elogio). **3.2.** IT: 5,5.

**4.1.** TM2b+4b (sucesos - delito común + lúdico - pelea de gallos).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>1+/-5 (valentía +/- afán de lucro).

**5.** F: Propagandística +/- noticiera + espectacular.

**6.** Héroe, valiente-pistolero: valentía, destreza y rebeldía (por fuga), riqueza, afición por las peleas de gallo, con querida (aunque insignificante en el contenido). A pesar de la doble mención a “rifarse el pellejo” y “apostar la vida”, no se identifica rival concreto alguno, ni en el marco de la pelea de gallos ni por la condición de prófugo de Cano, que habría de implicar una persecución policial. En general, propaganda del valiente norteño, jugador y con dinero, burlador del Gobierno.

---

Uno de los corridos más populares del autor, en buena medida por estar dedicado a un personaje en efecto legendario como sugiere el título, el pistolero *Chito* Cano, del que existe un célebre corrido anterior al de Garza que se transcribe al final de este comentario<sup>17</sup>, y a quien conoció y trató personalmente, como queda reflejado en un par de anécdotas referidas en sus *memorias*, la primera de las cuales merece transcribirse aquí [Hernández, 2003: 148]:

“*Chito* Cano, tristemente célebre, estaba preso en el penal del estado de Ciudad Victoria, y pedía que fuéramos *Los Cadetes de Linares* y *Luis y Julián* a cantarle a su celda, dentro de la cárcel. Fuimos varias veces. Por amistades, por influencias, no sé; no faltaba la bebida, la comida. Se hacían banquetes grandes dentro del penal. Nos salíamos de su celda y armábamos el equipo en el patio de la prisión. Ahí continuábamos hasta altas horas de la madrugada, con todos los presos ya dentro de sus celdas, menos, por supuesto, *Chito* Cano. Las canciones preferidas de *Chito* Cano –y que tantas veces se las cantáramos dentro del penal de Ciudad Victoria– son un corrido que lleva por nombre *Luis Aguirre*, de un servidor, y *Miel amarga*, de *Cuco* Sánchez”. Entrando ya en materia analítica, la muestra permite confirmar dos aspectos clave de la obra corridera de Garza que se vienen indicando, a saber, que en las piezas épicas y panegíricas no adopta con la frecuencia acostumbrada hoy al narcotraficante como protagonista, tendencia que es común al noreste mexicano, y que ello no impide, por la coincidencia expresiva e ideológica entre el narcocorrido y el clásico de forajidos, que sea en esta clase de piezas donde Garza se expresa con mayor conformidad al modelo poético del género. En efecto, comenzando esta vez por el *plano* del *discurso*, se observa aquí de nuevo una presencia de **fórmulas narrativas** superior a la media de Garza –y de casi todo corridero contemporáneo–, dándose 3, que podrían ser 4: la moderna “iba a jugarse el pellejo”, de considerable apertura en el significante pero que remite invariablemente al riesgo mortal que asume todo valiente, como se matiza en el verso siguiente (“con puros hombres valientes”), casi un **cliché** en principio pero en la práctica incorporado al vocabulario poético del corrido en calidad de *epíteto épico*; la tradicional de estructura “traer” + *arma* o *munición*, presente asimismo en la muestra precedente; y la también moderna que expresa la delimitación del territorio o el paradero del héroe a modo de desafío, aquí enunciada abruptamente, encabalgada entre dos versos (“en Aguascalientes/se pasea *Chito* Cano”) y coronada de nuevo con el *epíteto épico* que podría considerarse fórmula independiente, por cuanto se halla en el único verso que se repite en el texto y además lo remata, constituyendo un neto *leit-motiv* formulario. Por supuesto, la tradicionalidad discursiva dista de ser completa, extremo comprobable –aparte de en la pertinaz **sextilla**– en la *rima*, donde si Garza renuncia a la más culterana ABABAB limitándola a los versos pares, no acaba de imponer la más tradicional **asonancia** a la **consonancia**, que aparecen en igualdad, cada una en 3 estrofas; en la ausencia del *modo* de *representación* **mimético**; y sorprendentemente en el escaso ajuste de la unidad básica al **doble octosílabo**, si bien, y esto ilustra lo engañoso que puede ser el baremo analítico, el hecho no se debe sólo al abuso del encabalgamiento, sino también a la opción contraria, i. e., a la presencia de octosílabos de sentido independiente propiciados por una **yuxtaposición** ágil y sencilla de esencias rítmicas folclóricas. El *plano semántico-estructural* ofrece a su vez interesantes signos de estilo clásico, empezando por una 1ª estrofa entre la **presentación** y el **inicio in media res**, habiéndose optado analíticamente por éste

<sup>17</sup> El personaje tiene sin duda su aura legendaria, pues siendo un reconocido pistolero cayó herido casi de muerte en una ocasión, sobrevivió y llegó a convertirse en productor musical; de hecho, Wald, en su siempre audaz pesquisa del corrido por todo México y EE.UU., refiere en el capítulo sobre Garza su intención de entrevistar a Cano durante su estancia en Monterrey, propósito frustrado por no encontrarse esos días en la ciudad [2001: 182]. De otra parte, existe aún otro corrido, hasta donde sé, dedicado a su figura, “El retorno de *Chito* Cano”, atribuido a Reynaldo Martínez, el decano del corrido actual en el noreste, que también nombra a *Chito* en su elegía a otro valiente de la región, “Gerardo González”, texto incluido en el mínimo *corpus* analítico de Martínez, todo lo cual revela una innegable notoriedad del antaño pistolero.



último y por tanto desestimado la presencia de la fórmula de **resumen**, ya que la fuga no es el núcleo argumental del texto sino su punto de partida, y, de otro lado, tampoco el apunte de que Cano acude a una pelea de gallos compendia lo sucedido ni anuncia el desenlace, que es lo común en el resumen, sobre todo cuando tal desenlace es la muerte del héroe o el rival. Además, se aprecia aquí una **trama** que alberga cierto desarrollo narrativo, en el que cabría identificar una **secuencia**, cuyo **planteamiento** sería la fuga de *Chito* de prisión y su pretensión de acudir al palenque (estrofas 1ª – parcialmente– y 2ª), el **nudo** la 3ª de caracterización de las circunstancias, con posible inclusión de los primeros dos versos de la 5ª que describen al gallo, y el **desenlace** los cuatro versos siguientes de esa misma estrofa, donde se narra el triunfo incontestable del gallo, y por extensión y simbólicamente el del héroe; sin embargo, la cuña de la 4ª estrofa, reclamo de apariencia noticiera al más puro estilo vulgar de hoja suelta que contiene la **fórmula metanarrativa** de **veracidad**, si bien es cierto que alberga un paralelismo de sintaxis folclórica (“que se escapó *Chito* Cano, que iba con rumbo a Linares”), desbarata la linealidad secuencial, lo que no impide percibir claramente el hilo argumental. La **coda** es por su parte tan nítida como canónica en virtud de la **fórmula** de **despedida**, que está además acompañada de la de **memorabilidad** (“y que no se les olvide”), aunque su adscripción resulta dudosa al venir expresada no en los términos metanarrativos al uso sino mediante una variedad de la narrativa de tenor desafiante –heterodoxa por el modo expositivo con sintaxis subordinada, razón por la cual se ha excluido del elenco formulario–, que en cualquier caso se ha convertido también en una marca estructural del remate del texto en la actualidad (“no se les vaya a olvidar”), y que precede a la otra unidad de contenido desafiante, esta sí, como se acaba de consignar, **fórmula narrativa** en toda regla (“se pasea...”). Toda esta riqueza se traslada al **ámbito metatextual**, donde se generan asimismo dudas analíticas, en el **plano tipológico** por la recién apuntada amalgama de desarrollo narrativo y descripción panegírica sustancial, que preside por cierto un **título** que no puede así considerarse tradicional, y en el **temático** porque, como resultado de dicha amalgama, cabe asignar la pieza al **tema patente** de **sucesos**, en su variedad de **delito común** por ser *Chito* un pistolero, y en combinación con el **lúdico** en su modalidad de **pelea de gallos**, de incuestionable consistencia por la extensión textual que abarca su enunciado, y por ser de hecho el hilo conductor de la narración, o bien al de **personaje**, en tanto que la carga panegírica es al fin predominante, siendo más relevante la figura legendaria de *Chito* que la anécdota del palenque o de la propia fuga, y que la única calidad de delincuente denotada en el texto es el hecho ilegal de fugarse, quedando pues el rol social del protagonista oscurecido, como es propio del TM5. En cambio, en el **ámbito contextual** parece todo meridiano, primando por fuerza la **función propagandística** merced al declarado propósito de forja o recreación legendaria, mas subordinándose sólo levemente a ella la **noticiera**, que merece la cuña de la 4ª estrofa e informa además el contenido todo, que se presenta como una crónica, y la **espectacular**, instrumento principal del encomio que se confunde con él porque lo ensalzado o propagado son en última instancia los valores de valentía e insumisión cifrados en acciones impactantes como la fuga o las apuestas que entrañan, según se dice, un peligro de muerte, y en objetos fetiche como la pistola de fácil uso o el fajo de billetes que connota riqueza y poder, ingredientes todos al servicio de la loa del valiente pero cuya esencia superlativa e impresionante se erige en un valor en sí misma. Como decía al principio, la pieza de Garza aprovecha el prestigio del “Corrido de *Chito* Cano”, presente en tres álbumes de nuestra discografía (30, 11; 188, 16; 192, A9), de los que sólo en el primero se atribuye la autoría, a Santos Covarrubias; dado que dicho álbum es de Ramón Ayala y sus Bravos del Norte (se titula *20 corridos bravísimos*), los intérpretes contemporáneos –i. e., excluyendo a los más célebres activos antes de los setenta, con Los Alegres de Terán a la cabeza– más populares de la región noreste, por delante incluso de Luis y Julián y otros de reconocida fama, que Wald, al referirse a este “Corrido de *Chito* Cano”, identifica a Ayala como su principal divulgador, y que Covarrubias firma otro clásico corrido de valientes muy difundido, “Macario Leyva”, es

razonable reconocerle la paternidad. La cuestión no es baladí, porque, como se podrá apreciar enseguida, la pieza, que narra el intento de asesinato a Cano que lo convirtió en leyenda, es de suma tradicionalidad, exhibiendo dos nítidos y clásicos bloques con hasta 6 fórmulas metanarrativas, una trama con secuencia desarrollada mediante la tradicional combinación de pasajes diegéticos y miméticos, y prácticamente todos los recursos estilísticos propios del género y que le confieren personalidad, incluidas al menos 5 fórmulas narrativas, de tal suerte que, de haberse analizado técnicamente, habría alcanzado a buen seguro uno de los IT más elevados de todo el *corpus*, y, al margen de la dimensión cuantitativa, todo en su expresión y su contenido se revela por completo paradigmático del género en su concepción épica primigenia, tratándose, a mi juicio, de uno de los corridos más logrados y canónicos del tiempo contemporáneo.

### **CORRIDO DE *CHITO* CANO (Santos Covarrubias)**

Año del setenta y uno, / el mes de octubre corría,  
en Reynosa, Tamaulipas, / al despuntar nuevo día,  
hirieron a *Chito* Cano, / no se sabe quién sería.

Qué bonitos son los hombres, / no se les puede negar:  
aún después de caído, / tuvo la fuerza de hablar:  
“¡No corran, no sean cobardes, / acábenme de matar!”

Con un balazo en la espalda, / él todavía se reía:  
“No los creía tan cobardes, / hampones o policías:  
me pegaron por la espalda, / de frente no se podía”.

Se presentó *Chon* García / a hablar con la Judicial:  
“Para que maten a *Chito*, / trabajo les ha de dar;  
nomás sálganle al camino, / sombreros van a sobrar”.

“De Reynosa a Matamoros, / de Monterrey a Laredo,  
anden con mucho cuidado, / agentes y pistoleros:  
todavía soy *Chito* Cano, / y todavía no me muero”.

Ya con ésta me despido, / sin agravios ni rencores;  
lo que se presta se paga, / tengan presente, señores:  
si al cielo avientas la daga, / va en busca de los traidores.

## LA TRAGEDIA DE ROSITA

[Ángeles “La ley norteña”, 12 *Corridos con mucha ley*, 10;  
Los Cadetes de Linares, *Corridos famosos con...*, 3;  
Los Jardineros de Chuy Chávez, “*Mi amigo, mi padre*”, A2,  
sin consignar autor y con el nombre de “La tragedia”]]

A las orillas del río / lavaba ropa Rosita,  
ni el trabajo ni el hastío / marchitaban su carita;  
de todo aquel caserío, / ella era la más bonita.

Los campesinos cantaban / cuando la veían venir,  
y su amor se disputaban, / por ella podían morir,  
todos ellos adoraban / a aquella rosa de abril.

El tiempo así transcurría / cuando renacen las rosas,  
pero aquel trágico día / cambiaron mucho las cosas:  
la tragedia es compañía / de las mujeres hermosas.

Aquel día amaneció / nublado en el firmamento,  
Rosita al río bajó / llevando su cargamento,  
un hombre se le acercó / trayendo mal pensamiento.

“Rosita del alma mía”, / le decía aquel ranchero,  
“¡Cómo esperaba este día / pa decirte que te quiero!  
Ahora tienes que ser mía, / o en el intento me muero”.

Debajo de aquel encino / que en ese lugar creció,  
aquel torvo campesino / de Rosita se burló;  
luego la echó al remolino / y el río se la llevó.

- 
- 1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** ABABAB Conson. (1 ½ estrofa Ason.). **1.1.3.** 6 Sextillas.  
**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 20 Cnx: 16 (12 yux. / 4 coord.) / 4 sub.  
**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.  
**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 1 Rfrn. (vv. 17-8) / 3 Clch. (vv. 10, 11-2, 30).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 22 (61%); Mim.: 6 (16,5%); Int.-Nar.: 8 (22,5%).  
**2.1.** X: Rosita; Y: ranchero/campesino; Zc: campesinos.  
**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV5+6(1-6) > Zc→X,MTV3c(7-12) II FRM13+11(13-8) > Y→  
X,MTV3c(25-30)+12+13(31-6). **C.** Ø.  
**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 3.  
**4.1.** TM2a (sucesos—crimen pasional). **4.2.** TMs2(vileza-traición).  
**5.** F: Espectacular +/- propagandística.  
**6.** Heroína, lavandera: belleza, laboriosidad (eficacia); Antagonista, campesino o  
ranchero: maldad, agresión (violación), asesinato. En general, pavoroso naturalismo  
de la agresión machista, al entenderse que la hermosura femenina acarrea siempre  
inevitablemente el abuso masculino.
-

Nuevo corrido-**cuento** con *tema patente* de **sucesos**, variedad de **crimen pasional**, y subyacente de **vileza(-traición)**, cuya *función* es primordialmente la **espectacular**, si bien, según acaba de apuntarse en el apartado 6 de la descripción, su aire de ejemplo, de caso tremendo propio de la hoja suelta del que siempre ha de extraerse alguna enseñanza moral, sugiere la presencia adosada de la función **propagandística**, cuyo contenido ideológico corresponde a la atávica concepción de que las mujeres bellas provocan por naturaleza la pasión irrefrenable en el hombre, determinismo que, bajo su apariencia de rendición pasional o mujeriega, sirve de justificación a la inveterada violencia que ejerce el macho, y por supuesto a la impunidad. Aunque tal vez se trate de una casualidad, nótese que el nombre escogido para la víctima, Rosita, suscita de inmediato en la audiencia popular, y en todo oyente conocedor de los clásicos del género, una asociación con la célebre Rosita Álvarez, lo cual es tanto más grave en términos éticos habida cuenta de que aquella Rosita es asesinada por rechazar con desprecio olímpico a su pretendiente en un baile, de manera que la asociación lleva a equiparar una conducta que no es naturalmente merecedora de castigo mortal pero sí de reproche social con la mera e inocente condición de la hermosura, es decir, sugiere que, con independencia del comportamiento, la belleza femenina es en sí ya fuente de provocación, y de culpa, abriéndose la veda a la agresión despreocupada. Como en las anteriores piezas de inspiración vulgar y asunto tremendista, se observa en ésta una completa ausencia de disposición **estructural** con arreglo al patrón genérico en el *plano semántico*, aunque la estrofa 1ª tiene algo de bloque de **presentación** y se desarrolla evidentemente una **secuencia** narrativa en la **trama**, que abarca la segunda mitad del texto, introduciéndose curiosamente la  **moraleja** o máxima –considerada **refrán** en la descripción además de *fórmula metanarrativa*, en todo caso de dudosa atribución por estar desprovista, dada su ubicación, de su función estructurante– antes de la trama, invirtiéndose pues la lógica discursiva del ejemplo; en esa 3ª estrofa de manera implícita y en la 4ª explícita encontramos también la fórmula de **anticipación** del **desenlace** (“trayendo un mal pensamiento”), siendo ambas fórmulas los únicos rasgos que en este plano se inscriben en el modelo poético, al que tampoco se adhieren la mayoría de las opciones estilísticas observadas en el *plano* del *discurso*, pues, salvo las muy constantes como el **octosílabo**, la **3ª persona** o una sintaxis sencilla a base de **yuxtaposiciones** y ajustada al **doblo octosílabo**, por lo demás las menos distintivas del género dentro de su carácter popular, no se dan las **fórmulas narrativas** plenamente distintivas y sí abundantes **clichés** y giros harto trillados, que no precisan de mayor ilustración, amén de la propensión al hipérbaton y un general tono culterano, indicativo una vez más de que estos temas y contenidos generan como un resorte el deslizamiento a un estilo popularizante con pretensiones muy alejado de la poética implícita del género *corrido*.

## LA VENGANZA DE MARÍA

[Los Cadetes de Linares, *Corridos famosos con...*, 4;  
Los Cuervos, *Corridos de a kilo*, 14.]

“Quiero asistir a ese baile”, / dijo la hermosa María,  
y le contestó su madre: / “No puedes ir, hija mía,  
ahí estará ese cobarde / llamado Juan Rentería”.

“No puedo estar encerrada / en estas cuatro paredes,  
llevo mi pistola Escuadra / para poder defenderme;  
vendré por la madrugada: / espérame si tú quieres”.

Dio principio la función, / una redova se oía,  
los hombres, con devoción, / admiraban a María,  
con una mala intención / se acercó Juan Rentería.

Se *rumoraba* en el pueblo, / todo mundo lo decía,  
que Juan mató a don Sotero, / que fue el padre de María:  
lo venadeó en el potrero / pa lograr lo que quería.

“Vamos a bailar, María”, / le dice Juan el cobarde.  
“Sabes que nunca lo haría, / tú asesinaste a mi padre;  
presentía que aquí andarías, / por eso vine a matarte”.

Del interior de su bolso / sacó el arma que traía,  
le destellaban los ojos / por la furia que sentía,  
y en medio del alboroto / cayó muerto Rentería.

- 
- 1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** ABABAB (6 ½ estrofa Ason. / 6 Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.  
**1.2.1.** U2V: 12/18. **1.2.2.** 23 Cnx: 18 (16 yux. / 2 coord.) / 5 sub.  
**1.3.1.** GLS: redova; *venadear*. **1.3.1.1.** Ø.  
**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (vv. 7-8, 33-4).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 21 (58%); Mim.: 15 (42%); Int.-Nar.: 0.  
**2.1.** X: María; Y: Juan Rentería; Allx<sub>1</sub>: madre de María; Allx<sub>2</sub>: padre de María.  
**2.2.** **A.** Ø. **B.** **a)** Allx<sub>1</sub>→X,MTV35: MTV10(1-6) > X,MTV9a+1(7-12) > **b)** MTV25b  
(13-6) < FRM3: Y→Allx<sub>2</sub>,MTV13(19-24) > X⇔Y,MTV32c(25-8) > X→Y,MTV34  
(29-30) > **c)** X,MTV9a(31-2) > X→Y,MTV13(33-6). **C.** Ø.  
**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 3,25.  
**4.1.** TM2a (sucesos—crimen pasional).  
**4.2.** TMs<sub>b</sub>3+8 (venganza + mujer valiente).  
**5.** F: Espectacular + propagandística.  
**6.** Heroína, lavandera: parranda, belleza, rebeldía y valentía, desafío y venganza;  
Antagonista, cobardía, maldad (asesinato), arrogancia; Madre de la heroína: consejo,  
precaución. El trasfondo ideológico general se sustenta en la venganza y en la  
admisión de su práctica por parte de la nueva mujer valiente.
-

Nuevo corrido-**cuento** con *tema patente* de **sucesos**, asimismo en la variedad de **crimen pasional**, donde varía no obstante el *asunto subyacente*, que en el anterior era la *vileza* del agresor y aquí es el de la **venganza**, y, claro está, el moderno de la **mujer valiente** que lleva a cabo el acto vengador antes reservado al macho ofendido. Se da así la circunstancia de que, si en la muestra anterior Garza se remite al corrido de “Rosita Alvérez” al escoger el mismo nombre para su heroína, en la presente la remisión es plenamente temática y de contenido en general, siendo la coincidencia mucho más intensa<sup>18</sup>, en la medida en que la **trama** consta de los mismos segmentos que el corrido clásico, a saber, el *planteamiento* de la **secuencia** unitaria en forma de conversación inicial entre la heroína y la madre en la que ésta le desaconseja acudir al baile ante un peligro cierto, y su rebeldía y consiguiente asistencia al baile; el *nudo* secuencial consistente en la conversación entre la mujer y el hombre; y el *desenlace* fatal que resulta de la conversación –y del propósito de venganza de la heroína–, de signo contrario al de “Rosita Alvérez”, claro. Sin embargo, si se recuerda el inolvidable corrido, la diferencia estriba en que esta trama venía allí flanqueada de los preceptivos **bloques**, mientras que aquí no hay asomo de los mismos, siendo la única marca estructural la *fórmula metanarrativa* de **veracidad** contenida en la alusión del narrador a la *vox populi*. El distanciamiento del patrón genérico se traslada también al *plano* del discurso, donde tampoco se observan **fórmulas narrativas** y sí los popularizantes **clichés** (“no puedo estar encerrada/en estas cuatro paredes”, p. e.) y muchas voces y giros que pueden no llegar a serlo a efectos clasificatorios estrictos pero que denotan un escaso apego a la expresión popular genuina, todo lo cual no es óbice para que el *metro*, la *sintaxis*, la *voz* y los *modos de representación* preserven la personalidad discursiva del género, sin que ello sea empero suficiente para engrosar un **IT** de consideración, y así para juzgar tradicional el texto, o siquiera orientado a la tradición. En cambio, sí cabe considerarlo en sintonía con la actualización de dicha tradición en el ámbito contextual, por el protagonismo concedido a la mujer en el viril acto de la venganza, lo que hace que la *función propagandística* cobre mayor importancia que en la muestra anterior, no subordinándose a la **espectacular** a pesar de la importancia que la acción impactante tiene en esta pieza, y muy acertado el paralelismo trazado con “Rosita Alvérez”, pues el cambio sorpresivo de papeles cuando el oyente se ha creado otras expectativas por el reconocimiento de la analogía con el corrido clásico constituye el medio más eficaz para la transmisión del mensaje ideológico.

---

<sup>18</sup> Tal vez ello explique que, como sucedió con su referente en la edad dorada del cine en México, recuérdese, la versión cinematográfica homónima de este corrido (Orlando Támez, 1983), donde Garza aparece en un papel de bandido, sea una de las más reconocida de las basadas en textos de Garza, como nos indica Berrones [2006: 208].

## LAS TRES TUMBAS

[Los Cadetes de Linares, *Corridos famosos con...*, 6; 20 grandes éxitos, A2; VV. II., *Corridos perrones*, 12 –Los Tigres del Bajío; El As de la Sierra/El Halcón de la Sierra, 20 corridos [www.chi-go-nes.com](http://www.chi-go-nes.com), B6; La Chacala de Sinaloa, 12 corridazos!, B2)

Salieron de madrugada, / se oía el canto de [*cuando cantaban*] los gallos,  
iban a hacer dos [su] [*la*] jornadas / al lomo de sus caballos;  
la fiesta [**el baile**] se celebraba / en el rancho de El Pitayo.

Su padre les dio un consejo, / cuando a partir se aprestaban [*alejaban*]:  
“Cuiden muy bien el pellejo, / porque la vida se acaba”.  
En las palabras del viejo / los tres hermanos pensaban.

Pedro le dice a Fabián: / “Dale un trago a José Luis,  
que beba de ese mezcal / pa’ que se sienta feliz,  
que [Ø]ahorita, nomás llegar [*llegando*] [*llegamos*], / nos vamos a divertir”.

Cuando arribaron [*allegaron*] al baile, / a bailar se dirigieron;  
la muerte andaba en el aire, / ellos no la presintieron,  
como les dijo su padre / cuando del rancho salieron.

Eran muchos [*varios*] los rivales, / viejos [*varios*] rencores surgieron;  
rondando [*andando*] tras los jacales, / abrieron todos el fuego:  
así matan los cobardes / cuando los acosa [*arropa*] el miedo.

Un viejito solitario, / sin esperanza ninguna,  
cuida el rancho y tres caballos / como toda su fortuna;  
va [*y*] al panteón de vez en cuando / [*va*] a visitar las tres tumbas.

---

Variante de las versiones 2 y 3 (idénticas entre sí): [**negrita**]

Variantes de la versión 4: [*letra normal*]

Variantes de la versión 5: [*cursiva*]

---

**1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** ABABAB Ason. (3 ½ estrofa Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 10/18. **1.2.2.** 24 Cnx: 13 (13 yux. / 0 coor.) / 11 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 23) **1.3.3.** 2 Rfrn. (vv. 9-10, 29-30) / 3 Clch. (vv. 2, 21, 24).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 23 (64%); Mim.: 7 (19,5%); Int.-Nar.: 6 (16,5%).

**2.1.** X<sub>C</sub>: los tres hermanos (X<sub>1</sub>: Pedro; X<sub>2</sub>: Fabián; X<sub>3</sub>: José Luis) Y: los “rivales”;  
Allx: padre de los hermanos.

**2.2.** **A.** Ø. **B. a)** X<sub>C</sub>,MTV9b(1-4)+25b(5-6) < Allx<sub>c</sub>→X<sub>C</sub>,MTV35a(7-12) > X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>→  
X<sub>3</sub>,MTV32a: MTV25a(13-8) > **b)** FRM13: MTV10: MTV13 (19-24) > X<sub>C</sub>⇔Y,MTV  
11(25-8) > **c)** X<sub>C</sub>,MTV13(29-30) **c+)** Allx,MTV37(31-6). **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4.

**4.1.** TM2b (sucesos–delito común). **4.2.** TMs2b (vileza).

**5.** F: Espectacular + propagandística.

**6.** Héroes: alegría, parranda, indefensión (por desprevenidos), ruralidad (caballos);  
Rivales: Cobardía (por superioridad numérica), maldad (por asesinato). El mensaje  
ideológico se cifra empero en el papel del allegado del protagonista, que representa la  
sabiduría paterna.

Estamos ante el corrido más versionado de Garza en la discografía, y así también de su *corpus* analítico, claro está, encontrándose en 5 álbumes, lo cual no es de extrañar habida cuenta de que, según apunta Berrones [2006: 206], “ha sido interpretado por más de trescientos veinte cantantes”, siendo entonces el más versionado y difundido de toda su obra. Como se recordará de la introducción<sup>19</sup>, “Las tres tumbas” es uno de los legendarios cuatro corridos que Garza escribió juntos de una sentada al arrancar su dedicación a la composición, apareciendo también en el primer álbum igualmente legendario de Discos Falcón, y es además el primero que fue llevado al cine (Alberto Mariscal, 1979). A propósito de su concepción, el autor afirma que “*Las tres tumbas* es un corrido que me imaginé también, después pasaron más o menos algunos detalles que había leído, y lo compuse, medio en broma al principio, porque dice ‘Mario le dice a Julián: Dale un trago a José Luis’. Somos los tres hermanos, nosotros, ¿verdad?” [Hernández, 2003: 83-4]; Berrones aclara este apunte cuando afirma que el texto es “producto de su creatividad literaria con gran acierto verosímil, lo compone para honrar a su padre y a sus hermanos, Mario y José Luis. El fragmento donde dice: *Pedro le dice a Fabián/dale un trago a José Luis...* Julián había escrito: *Mario le dice a Julián dale un trago a José Luis...* y sin embargo, esta ficción hecha corrido llegó a tener más de trescientos intérpretes que la grabaron” [2006: 9]. Más allá de la curiosidad, esta anécdota es reveladora de un hecho tan frecuente como distintivo del género como es el carácter ficticio de una gran cantidad de corridos, especialmente a partir de la época posrevolucionaria, y desde luego en la actual, y, lo que es más importante, que esta realidad no ha desbaratado la fe en la naturaleza verídica, de registro periodístico, si no histórico, que se profesa en todo el universo del corrido. De la parte de los autores e intérpretes, ya se vio en ciertas declaraciones, singularmente en las del líder de Los Tigres del Norte, Jorge Hernández<sup>20</sup>, y puede comprobarse en algunas entrevistas de las realizadas para esta investigación, que la promoción de la verdad del corrido es unánime, aún cuando a título personal y respecto a algún tema concreto, como hace aquí Garza –y en todo punto, por su excepcional franqueza–, pueda reconocerse la invención del argumento. Mas si esto es natural por lo que tiene de promoción de un arte u oficio, de un modo de ganarse la vida, en definitiva, la aceptación sin reservas del axioma corridístico por parte de la audiencia es ciertamente sorprendente; en el epígrafe dedicado al corrido y la industria musical, se recogían los resultados del trabajo de campo llevado a cabo por M. Chew entrevistando a consumidores de muy diverso perfil, que a este respecto concluía: “Un elemento llamativamente constante en todas las entrevistas individuales y de grupo es la gran credibilidad de que goza el corrido entre la gente. Todos los participantes apuntaron la veracidad de los corridos, tanto actuales como antiguos. [...] Ni un solo grupo o individuo era de la opinión de que existen corridos falsos o engañosos [...] con independencia del nivel educativo, la clase, el sexo o la región geográfica en México y Estados Unidos, incluyendo a quienes afirmaron no gustar de los corridos de hoy día” [2001: 103-4, 298]; por el lado popular, el propio Garza refiere una anécdota relacionada precisamente con “Las tres tumbas” que ilustra mucho más gráficamente el fenómeno: “Me llegaron noticias de Houston; resulta que dos paisanos nuestros, uno de Tamaulipas y el otro de Nuevo León, se medio mataron por una discusión en torno del corrido Las tres tumbas. El de Nuevo León afirmaba que el rancho del Pitayo estaba en este estado y el de Tamauli-

<sup>19</sup> Recuérdese también que una de las primeras versiones se debe a sus mentores Carlos y José, habiéndose convertido en uno de sus corridos más populares, razón por la cual se ha creído que es composición suya, confusión a la que se añaden, producto de la fama del texto, numerosas usurpaciones de autoría por parte de los intérpretes, como se ilustraba asimismo mediante otra de las populares e hilarantes anécdotas que Garza desgrana en sus *memorias*.

<sup>20</sup> Conviene recordar la declaración que hace la estrella a M<sup>a</sup>. Chew en entrevista, “nosotros grabamos historias de la vida real. Sólo cantamos historias reales, nuestras canciones son como editoriales. No inventamos las cosas ni cantamos historias ficticias” [2001: 116], cuando muchos de sus éxitos corideros, de “Contrabando y traición” a “Jefe de jefes” o “La Reina del Sur”, son meras ficciones, como todo el mundo sabe.



pas aseguraba que no, que estaba allá, en su tierra. Y de dicha discusión llegaron a los golpes y al hospital. Pues les diré que el rancho del Pitayo creo que no existe, porque yo lo puse en mi corrido para rimar el verso” [Hernández, 2003: 155-6]. Esta vesánica profesión de fe, además de al asombro, habrá de conducir a los lectores y oyentes cultos y sofisticados, como los del presente trabajo, a no juzgar la calidad de estos textos populares con excesivo rigor estético e intelectual, en la medida en que, allí donde vemos unas sencillas composiciones cuajadas de tópicos sin demasiada trascendencia, sus devotos, que son la gran mayoría de los miembros de las clases populares, ven expresiones profundamente conmovedoras y conmemorativas de su cultura y valores, lo cual convierte a los corrideros en referentes comunitarios por su condición de portadores de una identidad y hace irrelevante la discusión acerca de la veracidad o la historicidad del género, extremo que ilustra ejemplarmente la figura de Julián Garza, uno de los compositores estudiados con mayor número de piezas de contenido inventado, que además no oculta su práctica de la ficción ni se vende como cantor de verdades, pero tiene no obstante sobre su público el ascendiente de un cronista oficial.

Atendiendo ya descriptivamente a este corrido-**cuento**, nótese que tiene por *tema patente* el de **sucesos (delito común)** y por *subyacente* el de **vileza**, si bien el mensaje ideológico, como se acaba de indicar en el punto 6 de la descripción, no se extrae del hecho central narrado sino del papel del allegado de los protagonistas, del padre que los aconseja, dándose la tragedia, además de por la vileza de unos rivales difusos y por motivos desconocidos, porque los héroes desoyen el consejo, siendo pues el verdadero tema subyacente la sabiduría paterna y el principio de autoridad que lleva aparejada. Este planteamiento ideológico se refleja en la *estructura semántica*, que presenta un **inicio in media res** clásico con una fuerte impronta rural pero que, antes de adentrarse en el relato del hecho central, incluye la no menos clásica escena del consejo paterno, que no llega a la prohibición como en los casos de las madres de Rosita y María pero sí constituye una clara advertencia cuyo desconocimiento propicia la tragedia; en cualquier caso, tanto el inicio como esta 2ª estrofa forman parte ya del *planteamiento* de una **secuencia** unitaria que abarca todo el texto (y en cuyo *nudo*, en la 4ª estrofa, se observa la *fórmula metanarrativa* de **anticipación del desenlace**), puesto que la última estrofa, al carecer de marcas estructurales propias del género, debe considerarse una **proyección** del **desenlace** antes que una **coda**. En el *plano* del *discurso* hallamos asimismo una solitaria **fórmula narrativa** (“como les dijo su padre”), reveladora de cómo el contenido tradicional conduce a veces a la expresión igualmente tradicional, que no puede sin embargo competir con los más abundantes **clichés** ni sus pares los **refranes**, de doble presencia en el texto por su adecuación al propósito ejemplar de la figura del padre, que enuncia su advertencia a modo de máxima de Perogrullo (“porque la vida se acaba”), si bien tampoco el propio poeta se abstiene de dejar su sentencia tras la narración del crimen (“así matan los cobardes/ cuando los acosa el miedo”); por lo demás, el estilo exhibe la combinación habitual de rasgos tradicionales y vulgares, siendo destacable la inusitada abundancia de la **subordinación** sintáctica, aunque no llega a imponerse a la **yuxtaposición**; del otro lado de la balanza, la ausencia de *coda* propicia que, en aparente contradicción con el propósito propagandístico ejemplar, el *modo* de *representación* más subjetivo de las **intervenciones** del **narrador** quede reducido a unos pocos versos (p. e., los del refrán recién citado o la fórmula de anticipación), mientras que la tradicional combinación de los pasajes **diegéticos** y **miméticos** confieren a este cuento moral una narratividad de esencias corrideras clásicas, reflejada asimismo, a pesar de los refranes y clichés, en algunas expresiones harto populares, como, p. e., “cuando arribaron al baile,/a bailar se dirigieron”.

## LUIS AGUIRRE

[Luis y Julián, *La colección*, B3]

Voy a cantar un corrido / que traigo dentro del alma,  
es la historia de un amigo / que mataron a mansalva;  
valiente y muy decidido, / Luis Aguirre se llamaba.

*Luisito* se emborrachaba / cuando Francisco llegó,  
ya sabía que lo buscaba / para llevarlo a prisión:  
"Luisito, vengo a aprehenderte, / es una orden superior".

"Quítate de aquí, cachorro, / tienes mucho que aprender:  
a disparar un revólver / y a que te ame una mujer;  
apártate de mi vista, / yo no peleo *pa* perder".

"Luisito, tú ya lo sabes / que yo soy hombre de Ley,  
he venido a Matamoros / *pa* llevarte a Monterrey,  
y tú te vienes conmigo, / yo solo no he de volver".

Francisco que hace el intento / de su pistola sacar,  
pero ya estaba bien muerto / antes del fuego tocar;  
con un balazo en el pecho, / no se volvió a levantar.

Luis Aguirre se descuida, / su confianza lo perdió,  
con tres balas expansivas / junto a Francisco cayó;  
en su delirio decía: / "¿Quién fue el que me disparó?"

Murieron dos gallos finos, / no los volverán a ver,  
uno de la policía, / el otro contra la Ley,  
uno de Nuevo Laredo, / y el otro de Monterrey.

"Adiós, revólver plateado, / mucho aprecio te tenía,  
tenías mi nombre grabado / con letras de artesanía;  
teniéndote aquí a mi lado, / ni al Gobierno le temía."

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 4 estrofas Asonante / 4 Consonante; (3 estrofas ABABAB, de las cuales 2 Asonante / 1 Consonante). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 19/24. **1.2.2.** 33 Cnx: 27 (24 yux. / 3 coor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 3 Frml. (vv. 5, 37, 38). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (vv. 2, 18, 32, 44, 47-8).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 15 (31%); Mim.: 21 (44,5%); Int.-Nar.: 12 (25%).

**2.1.** X: Luis Aguirre; Y: Francisco.

**2.2.** **A.** FRM1(1-2)+7(3-4)+5a+b(5-6) **B. a)** X,MTV25a(7) > Y→X,MTV35c(8-12) > X→Y,MTV34(13-8) > Y→X,MTV35+34(19-24) > **b)** X⇔Y,MTV11 > **c)** X+Y,MTV13(25-36). **C.** FRM7+5b(37-42) II FRM9: X,MTV9a+1(43-48).

**3.1.** TP2+/-3b (cuento +/- elegía). **3.2.** IT: 6,75.

**4.1.** TM2b (sucesos—delito común). **4.2.** TMSb1+/-6 (valentía +/- fugitividad).

**5.** F: Propagandística + espectacular +/- noticiara.

**6.** Héroe, forajido: valentía, fanfarronería, derrota por exceso de confianza, veneración del arma (último pensamiento); Rival, policía: valentía, templanza, derrota y victoria.

---

Uno de los cuatro corridos fundacionales del arranque corridero de Garza, igual de célebre y versionado que los otros, siendo además, recuérdese, el preferido de *Chito* Cano, y también como los otros, a excepción de “Pistoleros famosos”, puramente ficticio a pesar de su apariencia noticiera, según confirma de nuevo el autor en sus *memorias*: “Luis Aguirre fue de los primeros corridos que hice. Leí algo, ya hace muchos años, de un policía de Monterrey que fue a Matamoros a traer un reo, y de ahí surgió la idea de hacer un corrido” [Hernández, 2003: 101]. Teniendo presente lo expuesto en el comentario anterior acerca del aura de veracidad del corrido, nótese ahora la enorme diferencia en términos de tradicionalidad entre uno y otro, que, no pudiendo deberse a la distinta opción del cuento y la crónica, ha de estribar en el tema; dicho de otro modo, el tratamiento de un tema de sucesos, como en la muestra precedente, parece empujar a los corrideros al estilo vulgar que constituye el modelo expresivo en dichos temas, mientras que para el del forajido o el valiente en general suele adoptarse el correspondiente estilo tradicional, con independencia de que se trate de una crónica o un cuento. Por ello, de vuelta en este corrido al medio del valiente, al desafío, la balacera y la muerte, retorna Garza a la expresión enraizada en el modelo poético del corrido, siendo esta pieza la de más alta puntuación en el **Índice de Tradicionalidad** del *corpus*, lo cual puede deberse también a que presenta la mayor extensión asimismo, 8 sextillas. La *estructura semántica* es a todas luces canónica, abriéndose el texto con un bloque de **presentación** que contiene 3 *fórmulas metanarrativas*, **incoativa**, **resumen argumental** y **nominación/caracterización** en sus dos vertientes, expresadas además mediante su forma más convencional, sobre todo la incoativa por ser tal forma especialmente fija (“voy a cantar un corrido”), mas también las otras dos, incluyendo el resumen el más frecuente de los verbos, “matar”, y consistiendo la caracterización en una **fórmula narrativa** corriente hoy día con el enunciado base “valiente y decidido”. La **coda** es biestrófica y alberga una **despedida** de personaje que ocupa la estrofa final, precedida de otra con reiteración del resumen, que alude aquí a los dos rivales y no sólo a Aguirre, y un amplio desarrollo de la caracterización formularia a base de paralelismos antitéticos, y que comprende de nuevo una **fórmula narrativa** que suele adosarse al **resumen** cuando éste anuncia una muerte (“no los volverán a ver”); los *bloques* enmarcan una **trama** de cinco estrofas articulada en una **secuencia** en la que los pasajes **diegéticos** y **miméticos** ocupan casi la misma cantidad de versos, si bien los segundos prevalecen en el conjunto del texto por enunciarse la despedida en boca del protagonista, y también, por supuesto, a las **intervenciones** del **narrador**, confinadas a la estrofa de presentación y a la primera de coda. En el *plano discursivo* al que nos hemos desplazado ya al hablar de los *modos de representación*, destaca naturalmente el uso de **fórmulas**, dándose, junto a las ya indicadas, la que expresa el resumen en la coda (“murieron dos gallos finos”), aunque se cambie el usual verbo *ser* por el narrativo *matar*, conforme a la función de síntesis; por su parte, la tradicionalidad de los demás recursos expresivos no se mide tanto atendiendo a su ausencia o su presencia, que es relativamente constante (salvo la de la ya casi olvidada cuarteta y la asonancia en los versos pares, a la que Garza se resiste aunque en este caso tenga algo más de fuerza), como a su grado, siendo en ese sentido notable el predominio absoluto de la **yuxtaposición** en la sintaxis y el ajuste de la unidad de sentido mínima al **doble octosilabo**, extremo tanto más destacable dada la mayor extensión textual; con todo, precisamente las fórmulas, el elemento más distintivo del discurso corridero, no gozan de esa preponderancia frente a los **clichés**, de los que se han identificado hasta 5, lo cual se debe tanto a la propensión culterana de Garza como, tal vez, a un hecho que he pasado por alto hasta ahora, a saber, que si el corrido está dedicado a un valiente, no se trata en puridad de una pieza épica sino de un pleito de cantina, por más que Garza lo presente como la tradicional lucha entre forajido y policía. En efecto, la tradicionalidad medida en ciertos parámetros no puede ocultar que la expresión de esta muestra es menos popular genuina que las de “Armando Martínez”, “La leyenda de *Chito* Cano” o el mismo “Era cabrón el viejo”, como puede apreciarse sobre todo en los intercambios verbales de

los rivales, de menor intensidad, y en la misma narración un tanto distante, que parece confirmarse en el apuntado detalle de que, en el resumen argumental de la coda, Aguirre no se distingue de su rival sino que tiene pareja relevancia (“murieron dos gallos finos”), aunque recobre luego el protagonismo en la estrofa final, donde por cierto se observa un florido desarrollo del motivo del arma típico del corrido actual, señaladamente en la obra de *Chalino* Sánchez. Por lo demás, en virtud de nuestro conocimiento de primera mano del trasfondo, la pieza se considera *tipológicamente* una combinación de **cuento** y **elegía**, primando el primero por la neta narratividad, más extraña a la segunda. El *tema*, en fin, es una vez más el de **sucesos** en su modalidad de **delito común**, al no explicitarse que Aguirre sea perseguido por narcotraficante ni atribuírsele una actividad excepcional que permitiría determinar el tema de *personaje*, mientras que el *asunto subyacente* es la invariable **valentía** –al que se subordina la **fugitividad** del protagonista–, lo cual permite reiterar, para acabar como se empezó, con lo más relevante, que si la expresión tradicional en el género se nutre del enfoque épico, la coincidencia en el tenor de los desafíos y la naturaleza de los actos del héroe con mayúsculas y el mero bravucón –como se presenta a Aguirre a pesar del aparente contenido de choque heroico entre un policía y un forajido– propicia que los corridos de sucesos se sustraigan a pérdida de expresividad tradicional, como es aquí el caso manifiesto.

## NOMÁS LAS MUJERES QUEDAN

[Los Cadetes de Linares, *Corridos famosos con...*, 2;  
VV. II., *Arriba Durango. 100% puros corridos*, 11 –Banda Sierra]

En un cañón de la sierra / hay un rancho en el olvido:  
se declararon la guerra / hombres que vivían tranquilos;  
nomás las mujeres quedan, / ellos murieron a tiros.

Del lado norte, los Pérez, / del lado sur, los García;  
por culpa de las mujeres / que unos y otros pretendían  
poco a poco se acabaron / aquellas dos dinastías.

Las mujeres muy hermosas / llegaban al matrimonio,  
pero ahora andan enlutadas / y es el triste testimonio  
que por esos andurriales / anduvo suelto el demonio.

Ya ni la milpa florece, / el campo está abandonado,  
ni la hierba mala crece / y [se] ha muerto todo el ganado,  
y el río, según parece, / también ya se está secando.

Nomás las mujeres quedan, / y el odio las va matando,  
en el [su] rostro siempre llevan / la huella que deja el llanto;  
de sus maridos se acuerdan / llorando en el camposanto.

Las mujeres muy hermosas / llegaban al matrimonio,  
pero ahora andan enlutadas / y es el triste testimonio  
que por esos andurriales / anduvo suelto el demonio.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** ABABAB (5 ½ estrofas Ason. / 4 Conson. / 3 defect.).

**1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 9/18. **1.2.2.** 20 Cnx: 16 (9 yux. / 7 coord.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (vv. 2, 9, 16+34, 18+36, 27-8).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (83%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 6 (17%).

**2.1.** X: los Pérez; Y: los García [o viceversa]; Z<sub>C</sub>: mujeres (pretendidas y viudas).

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X+Y→Z<sub>C</sub>, MTV3c > X⇔Y, MTV13(1-12) > Z<sub>C</sub>, MTV37(13-6) I MTV40 (17-8) > MTV8b→MTV13(19-24) II Z<sub>C</sub>, MTV37(25-30). **C.** Z<sub>C</sub>, MTV37(13-6) I MTV40 (31-6).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 2.

**4.1.** TM2a (sucesos - crimen pasional). **4.2.** Ø.

**5.** F: Espectacular + propagandística.

**6.** Héroes y rivales, intercambiables: conflicto violento y mortal por las mujeres, en clave de rivalidad entre clanes; las mujeres, causantes y víctimas a un tiempo.

---

Última muestra del *corpus* de Garza con tema de **sucesos**, de nuevo en la variedad de **crimen pasional**, que funcionalmente entraña la combinación de las intenciones **espectacular** y **propagandística**, tal vez con leve predominio de la primera por cifrar el autor la inferencia moral e ideológica en la descripción de una naturaleza decadente y el estado de abandono de las mujeres y el pueblo en clave casi apocalíptica, así como la ausencia de la *noticiara* por corresponder, evidentemente, al *tipo* del **cuento**, extremo confirmado una vez más por Garza: “Un día, dos ancianitos estaban ahí platicando [...] de dos familias que se exterminaron unos con otros acá por el municipio de China, Nuevo León. No me acuerdo, no sé que familias fueron. Y decían los viejitos:

- No, se acabaron unos con otros.

- Entonces, ¿nomás las mujeres quedan?

- Sí, nomás las puras viejas quedaron.

De ahí nació el corrido *Nomás las mujeres quedan* y la película *Tierra de Rencores*. Así es como han surgido las ideas de algunos corridos, de pláticas, me entero de alguna situación, me gusta, y le hago el corrido” [Hernández, 2003: 107].

La desolación descrita tiene cierta correspondencia en el *ámbito textual*, en cuyo plano *semántico-estructural* hay una completa sequía de *bloques*, *fórmulas metanarrativas* y, por supuesto, *secuencias*, en suma, de toda marca estructural que remita al molde genérico, a lo que se suma el padecimiento de estribillo. El panorama en la vertiente del *discurso* no es mucho más alentador, preservándose únicamente, de los rasgos paradigmáticos, el **octosílabo**, la *sintaxis* con predominio de la **yuxtaposición**, la **3ª persona** y la mayor presencia de la narración en sentido estricto (**diégesis**) frente a las **intervenciones** del **narrador**, cualidad esta última cuyo valor tradicional se ve mermado por la absoluta falta de diálogos (**mímesis**), todo lo cual arroja el **IT** más bajo del *corpus* del autor, y nos empuja a la reiteración del claro vínculo entre el tema de sucesos y el olvido del paradigma, olvido que se torna apoteósico si el compositor, como es aquí el caso, tiene suficiente formación y/o ambición literaria para gustarse en el manejo de los clichés –aunque sean populares– y la geometría de los hipérbatos, todo ello condimentado o salpicado de estribillos y rotulado con un *título* tras el cual no parece posible que se esconda un corrido, como de hecho sucede aquí en definitiva, aunque tal afirmación acerca de tan ínclita pieza sea un anatema para la comunidad corridera,

## PISTOLEROS FAMOSOS

[Los Cadetes de Linares, *Corridos famosos con...*, 1; 20 Grades Éxitos, A5]

Por las márgenes del río, / de Reynosa hasta Laredo,  
se acabaron los bandidos, / se acabaron los pateros,  
y así se están acabando / a todos los pistoleros.

Cayeron Dimas de León, / y en el ocho, Garza Cano,  
y los hermanos del Fierro / y uno que otro americano;  
a todos los más valientes / a traición los han matado.

Lucio cayó en Monterrey, / Silvano en el Río Grande,  
los mataron a mansalva / los *rinches*, que son cobardes:  
en los pueblitos del norte / siempre ha corrido la sangre.

Le tiraron a Ezequiel / por el año del cuarenta,  
José López, en Linares / sigue aumentando la cuenta,  
Arturo Garza Treviño / allá en el once sesenta.

Los pistoleros de fama / una ofensa no la olvidan,  
y se mueren en la raya, / no les importa la vida;  
los panteones son testigos, / es cierto, no son mentiras.

Así se están acabando / todos los más decididos;  
desde aquí se les recuerda / cantándoles sus corridos:  
murieron porque eran hombres, / no porque fueran bandidos.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 13/18. **1.2.2.** 16 Cnx: 15 (13 yux. / 2 coor.) / 1 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (vv. 18, 26, 27, 28, 29).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 18 (50%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 18 (50%).

**2.1.** X<sub>C</sub>: pistoleros famosos; X<sub>1</sub>: Dimas de León; X<sub>2</sub>: Garza Cano; X<sub>3</sub>: Hermanos del Fierro; X<sub>4</sub>: Lucio; X<sub>5</sub>: Silvano; X<sub>6</sub>: Ezequiel; X<sub>7</sub>: José López; X<sub>8</sub>: Arturo Garza Treviño; Y: los *rinches* [entre otros].

**2.2. A.** X<sub>C</sub>,MTV13(1-6). **B.** X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>+X<sub>3</sub>,MTV13(7-10) < X<sub>C</sub>,MTV13: MTV5(11-2) II Y→X<sub>4</sub>+X<sub>5</sub>,MTV13(13-6) I MTV8b: MTV13(17-8) II X<sub>6</sub>+X<sub>7</sub>+X<sub>8</sub>,MTV13(19-24). **C.** X<sub>C</sub>,MTV38b(25-6)+1(27-8): FRM3(29-30). II FRM7(31-2)+4a(33)+15(34)+11(34-6).

**3.1.** TP3b (elegía). **3.2.** IT: 5,25.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1+/-4 (valentía +/- identidad).

**5.** F: Propagandística +/- noticiera +/- espectacular.

**6.** Héroes, *pistoleros*: valentía, rectitud, venganza ante traición, muerte o derrota sólo por traición, hombría, en suma, valores y códigos de sociedad delictiva o comunidad marginal que la acoge, marcada por el signo de la violencia y la muerte; Rivaletas, *rinches*/ policías: cobardía, traición, victorias sólo por traición.

---

Uno de los corridos más populares de Julián Garza, pues “cuenta con más de cien interpretaciones por parte de otros grupos” [Berrones, 2006: 206], entre ellos Los Alegres de Terán, quienes, como se dijo en la introducción, titularon incluso un álbum de temas clásicos *Pistoleros famosos*, Los Cadetes de Linares, autores de la versión aquí transcrita, y hasta Rocío Durcal, según se apuntó también. El corrido, que, por supuesto, inspiró la preceptiva película (José Loza, 1980), pertenece a la terna de los mentados primigenios incluidos en este *corpus* analítico con “Las tres tumbas” y “Luis Aguirre”, y su acogida unánime la ilustra de nuevo Garza con una de sus populares anécdotas: “Un día andaba yo trapeando en la mañana el local –yo lo trapeaba y lo barría, la hacía de cantinero– y llega un viejito muy pintoresco y dice:

- Oye, muchacho, dame una cerveza y échale a la rocola un corrido que anda por ahí y mienta a todos los bandidos pinches de la frontera, hombre, uno que...

- Sí, ya sé cuál es.

Empezó a salir Pistoleros famosos, entonces, yo me vengo a la barra con él y me dice:

- Oye, qué pelado ése, el que compuso eso, hombre, para hilvanar a tanto cabrón y acomodarlos ahí en los versos. está cabrón ese hijo de su pinche madre.

- Sí, está cabrón.

Si le digo a ese pinche viejo que yo hice el corrido no me lo cree, mejor no le dije nada. Y así quedó” [Hernández, 2003: 96].

Y en efecto, la pieza debe en gran medida su fama al homenaje que brinda a toda la constelación de *valientes* de la frontera tamaulipeca y Nuevo León, la mayoría de ellos pistoleros de toda laya, como señala el título, y en todo caso hombres de armas que han trascendido a la opinión pública por algún hecho sangriento memorable o por su propia muerte en circunstancias violentas que devienen legendarias en el contexto ideológico y sociocultural donde prolifera nuestro género. Todos los mencionados, a excepción de José López, a quien no he podido identificar ni he hallado título alguno con su nombre, tienen corridos dedicados específicamente a su persona, algunos tan famosos como sus protagonistas, o sus compositores. En concreto, Dimas de León cuenta con un excelente y tradicional corrido homónimo, presente en hasta 4 álbumes de nuestra discografía (**Disc. 54., 95, 96, 205**, siendo el último una seria antología de puros clásicos, y los dos anteriores discos del conocido compositor e intérprete Beto Quintanilla), debido al notable corridero Ramiro Cavazos; Garza Cano no aparece en ningún título de la discografía, pero, fuera de ella, el compositor analizado en este estudio Juan Villarreal tiene un corrido dedicado a su memoria, “Generoso Garza Cano”, y recuérdese que, aunque no lo menciona y relata una ficción, Garza se inspira en él en su corrido “Asesino a sueldo”; los hermanos del Fierro son objeto de la elegía colectiva “Once tumbas”, del también estudiado aquí Reynaldo Martínez, interpretada con la mayor frecuencia por Ramón Ayala y sus Bravos del Norte y convertida en la célebre película *Dinastía de la muerte* (Raúl de Anda *et al.*, 1977), cuyo texto íntegro se transcribe tras el análisis y comentario a “Daniel del Fierro” de R. Martínez, uno de los hermanos cantado separadamente, claro está; el Ezequiel mencionado es Ezequiel Rodríguez, valiente cuyo corrido homónimo está presente en la discografía (**Disc. 182**); y Arturo Garza Treviño goza también de su propia y difundida elegía homónima, atribuida a Salomé Rentería en dos de los álbumes compilados (**Disc. 94 y 95**) de Beto Quintanilla donde lo canta, pero pieza clásica de los años cuarenta. Como se habrá observado, he omitido los nombres de pila Lucio y Silvano, tratándose sin duda en el primer caso del valiente de principios del siglo XX Lucio Vázquez, cuyo corrido se analizaba en la antología ilustrativa de la primera parte, y en el segundo, con toda probabilidad, del Silvano Guerra coprotagonista de “Los traficantes” de Paulino Vargas, recién analizado en su antología, a quien no presenta como pistolero famoso sino como traficante de heroína de poca monta cuyos compañeros mueren ahogados en el río Bravo en uno de sus cruces de frontera, y él mismo tiroteado a su regreso a México tras realizar la venta. Esta heterogeneidad del elenco, apreciable también en el hecho de que Garza Treviño, como el Lamberto Quintero del maestro Vargas, muriese en accidente de tráfico (el “once sesenta” del texto alude al kilómetro de la carretera



donde falleció) y no en el curso de una gesta memorable, sugiere cierta comercialidad de la muestra, pues Garza no sólo hace recuento reverencial de los héroes del tiempo contemporáneo, sino que incluye referencias intragenéricas, por así decirlo, trayendo a colación al histórico Lucio Vázquez, incluyendo al tal Silvano como guiño al padrino corridista Vargas (quien, recuérdese, tiene su propia elegía colectiva, el “Corrido de los Monge”, que es además familiar como la de los hermanos del Fierro de Reynaldo Martínez), y a Garza Treviño no por la significación de su muerte heroica sino por ser ya un héroe corridero acreditado. Mas si esta promiscuidad categórica puede ser objetable cuando se busca en el corrido una calidad de documento o testimonio histórico que no tiene sino a título conmemorativo, resulta en cambio estimulante para nuestra investigación literaria por constituir una singular variedad de la elegía que merece detenimiento.

Como se desprende del **IT** superior a los 5 puntos, la rigidez expresiva que pudiera derivarse de la necesidad de desplegar una larga enumeración ciñéndola al molde poético del género no repercute tan negativamente en la calidad tradicional de este tipo de textos; de hecho, esta es una de las pocas muestras en las que Garza renuncia por completo a rimar tanto los versos impares como los **pares**, y donde prima además la **asonancia**, como prevalece también de manera particularmente intensa la **sintaxis** a base de **yuxtaposiciones**, dándose una sola conexión con **subordinación**. Como de costumbre en el popular y por fortuna imperfecto corrido, estas virtudes tradicionales se ven contrarrestadas por otras flaquezas, como la ausencia de **fórmulas narrativas** y el *modo* de **representación mimético**, pero la percepción de conjunto y consecuente conclusión es que la enumeración, con su esencial monotonía de yuxtaposiciones, se adecua a los patrones poéticos de la tradición oral, extremo por lo demás apreciable ya desde el Catálogo de las Naves, sin ir más cerca. En el *plano semántico-estructural* repercute asimismo el discurso elegíaco múltiple, que impone a la fuerza la ausencia de secuencias y de todo recurso narrativo puro; sin embargo, la importancia que se concede en el corrido a los *bloques* estructurales permite a Garza recurrir a ellos para sustraerse al corsé enumerativo, en cuyo espacio puede además cifrar su adhesión al paradigma, particularmente en la **coda** biestrófica, donde, a diferencia de en la poco consistente **presentación**, inserta hasta 5 *fórmulas metanarrativas* convencionales: **veracidad** (“es cierto, no son mentiras”), **resumen** (“así se están acabando/todos los más decididos”), **memorabilidad** (“desde aquí se les recuerda”), **referencia genérica** (“cantándoles sus corridos”) y **moraleja** (“murieron porque eran hombres,/no porque fueran bandidos”). En el *ámbito metatextual*, al margen de la cuestión tipológica sobre la que orbita este comentario por la singularidad elegíaca, nótese que el *tema patente* es el de **personaje**, por la señalada heterogeneidad de oficios, y así de significación social de los homenajeados, y huelga decir que el *subyacente* es la **valentía**, si bien en este caso, dada la supeditación valorativa de cada héroe individual a un conjunto expresamente representativo en el texto de una ideología y un universo sociocultural, puede entenderse presente en subordinación el asunto latente de la **identidad**. En fin, y omitiendo en el terreno *contextual* la discusión reiterativa de los **valores** e **ideas** que difunde la muestra, cabe empero subrayar el profundo enraizamiento del género en la intrahistoria de las comunidades marginales donde florece, lo que nos lleva al *plano funcional*, donde predomina por lo antedicho y por supuesto el fin **propagandístico**, al que queda subordinada la intención **noticiera** a pesar de la profusión y precisión de los datos ofrecidos, que, de ser otros distintos o contener imprecisiones, en poco o nada alterarían el contenido y el mensaje ideológico que pretende ofrecerse, que es la esencia comunicativa y por tanto la función semiótica a sopesar; a su vez, la intención **espectacular** se subordina tanto a la propagandística como a la noticiera, ya que el esquema enumerativo y la apretada inserción de datos no dejan mucho espacio al adorno y el detalle impactante adicional a cada muerte brevemente comunicada.

El tipo elegíaco colectivo, en virtud de sus propiedades propagandísticas generales, i. e., de una divulgación ideológica a partir no de una figura individual ejemplar sino de un olimpo de héroes que representan una cultura y una forma de vida dadas, ha sido

transitado por diversos corridistas, encontrándose en nuestra discografía general al menos media docena de piezas de estas características, si bien en algunas no se especifican nombres, procediéndose a una exaltación nacionalista o regionalista de los valores ideológicos con remisión a la figura del valiente como crisol de dichos valores (así, p. e., “Valientes reconocidos” de Pedro Rivera –**Disc. 108 y 189**–, o “Recordando a los valientes”, de F. Barba y P. Mariscal –**Disc. 23**–); de entre los que sí constituyen elegías propiamente dichas, se transcriben y comentan brevemente a continuación las debidas a compositores estudiados en el presente estudio, criterio selectivo empleado como regla general para la inclusión de muestras adicionales con el fin de no alargar hasta la extenuación los comentarios; dichos compositores prominentes son Teodoro Bello y *Pepe* Cabrera.

**EL FIN DEL MUNDO** (Teodoro BELLO)  
[Los Tigres del Norte, *La Reina del Sur*, 14]

Félix Gallardo cayó / allá por Guadalajara,  
Rafa Caro en Costa Rica / y don *Neto* allá en Vallarta;  
por eso muchos platican / que acabaron con la mafia.

Mientras que el gringo exporte / amoniaco y acetona  
seguirán laboratorios / procesando allá en Colombia,  
en Perú y otros países / que también tienen su historia.

Una ola policíaca / de la Unión Americana  
vino a invadir mi país / y a las leyes mexicanas:  
se me *afiguran* los tiempos / cuando se vendió Santa Anna.

La muerte del Cardenal / se ha encerrado en un misterio:  
unos han culpado al *Chapo*, / otros dicen que fue el *Güero*;  
con su muerte se llevó / el secreto al cementerio.

Murió Amado Carrillo / y ninguno lo esperaba  
que muriera de esa forma, / esa vez que lo operaban;  
quería burlar a la Ley / con un cambio de la cara.

La presa ya lo anunció, / pues lo tiene comprobado:  
de los Arellano Félix / se termina su reinado;  
Benjamín está en la cárcel / y a su hermano lo mataron.

Que la mafia acabará, / de eso yo estoy muy seguro,  
pero no porque el Gobierno / se les haya puesto duro:  
seguro que acabará / cuando llegue el fin del mundo.

Como puede apreciarse, Bello construye esta elegía colectiva no en clave regional identitaria como hace Garza, sino con enfoque político nacional, o nacionalista, que es también identitario, centrándose directa y explícitamente en los héroes del narco de los últimos decenios, de manera que la carga ideológica no reposa en la figura sustancial del valiente sino en su dimensión pragmática y política en el contexto del narcotráfico, del cual hace una palmaria apología arremetiendo contra la hipocresía y complicidad necesaria de EE.UU. en la cuestión, y contra el gobierno mexicano, al que acusa de venderse al vecino del norte valiéndose de la referencia al General Santa Anna y el Tratado Guadalupe-Hidalgo de 1848, por el que México perdió casi la mitad de su territorio. Se trata pues de la usual vinculación del narco con la esencia rebelde del carácter mexicano, de su encomio mediante la agitación del sentimiento nacionalista frente a la maldad estadounidense y la traición del gobierno mexicano. El distinto tenor

ideológico repercute naturalmente en la dimensión poética, siendo el texto de Bello de carácter más expositivo, con un deje de décima apreciable en el recurso a la ironía, que traslada incluso al *título* desde una *coda* por completo valorativa y desprovista de toda marca estructural paradigmática, que encontramos empero en la trama merced a la presencia de la *fórmula metanarrativa* de *veracidad* empleada para atemperar el tono de apología; en el *plano estilístico*, vemos cómo el carácter expositivo desbarata un tanto la *sintaxis* canónica a la que Bello bien se ajusta en sus piezas narrativas, y explica la ausencia de *fórmulas de discurso* y la expresión más popular, persistente sólo en los destellos irónicos y reemplazada en general por frases más planas, algún cliché y la inclinación al hipérbaton y la subordinación.

### **DINASTÍA DE GRANDES** (Pepe CABRERA)

[Los Amables del Norte de Nacho Hernández, “*Dinastía de grandes*”, 6]

Sinaloa, tierra de hombres grandes, / recordamos a los que han caído,  
también las calles de Tierra Blanca / y el rugir de los cuernos de chivo;  
hoy los grupos norteños famosos / y las bandas cantan sus corridos.

Dieron muerte a Roberto Alvarado, / a Toño Arce y a Rubén Cabada,  
cayó Pedro Avilés y el *Culichí*, / Baltazar murió en una emboscada;  
Pedro Páez y Lamberto Quintero, / sus hazañas serán recordadas.

Muere en México Emilio Quintero, / en Baja California Luis Fuentes;  
en Jalisco cayó el “Cochiloco”, / bien grabado lo raigo en mi mente;  
todos fueron gallos muy jugados / y que no le temían a la muerte.

En la raya murió *Chico* Fuentes, / él choco el carro en una explosión;  
los tres gallos allá en Mazatlán, / en Las Quintas Inés Calderón;  
sus tres hijos y el *Ronco* en Nogales, / el *Rayito* en Tijuana cayó.

Dicen que murió Amado Carrillo, / el famoso *Señor de los Cielos*;  
llegó a ser hombre tan poderoso / que no pudo con él ni el Gobierno;  
se quedaron con ganas los gringos, / porque ya no podrán detenerlo.

Me disculpan si me faltan nombres, / no hay espacio y la lista es muy grande:  
todos fueron amigos sinceros, / pero no se dejaban de nadie,  
y murieron por sus ideales / y la tierra regaron con sangre.

Esta elegía colectiva de *Pepe* Cabrera se acerca a la de Garza en su calidad de canto a los héroes regionales, en este caso de Sinaloa, lo que supone un planteamiento más tradicional o folclórico en el sentido de constituir un producto enunciado desde la marginalidad y no desde el discurso dominante, aunque sea para rebatirlo, y coincide en cambio con la de Bello en su enfoque específico en el narcotráfico. Importa señalar que Cabrera se ha distinguido en la práctica elegíaca, siendo casi el principal referente de este subtipo genérico (junto con Garza, claro está, quien además es el precursor por la mayor antigüedad de “Pistoleros famosos”) gracias a la composición de su celeberrimo “La mafia muere”, popularizado por Los Tigres del Norte y analizado en el presente estudio en el breve capítulo dedicado al compositor sinaloense; de hecho, los versos 3º y 4º del presente texto remiten a dos populares versos de “La mafia muere”. Aunque no cabe aquí identificar y calificar a todos los homenajeados, algunos de harta fama y otros conocidos por el lector por protagonizar corridos ya analizados de P. Vargas, ni es preciso reiterar que todos sin excepción son sinaloenses, sí es de notar la mayor identificación de Cabrera con los personajes, ya que no sólo pondera su valor sino que convierte esa valentía aplicada al desempeño en el narcotráfico en “ideales”, y los tilda de “amigos sinceros”, casi *epíteto* del léxico corridero que *Chalino* Sánchez

recoge y emplea en muchos de sus panegíricos. Mas a pesar de que el trasfondo ideológico se presta a una expresión tradicional de tintes épicos o elegíacos, ya se ve que Cabrera, al igual que Bello y a diferencia de Garza, padece grandemente el corsé enumerativo a efectos poéticos, recurriendo a un *decasílabo* muy infrecuente en el género y en su propia obra y a un discurso entre lo expositivo y lo narrativo neutro, sin la compleja *sintaxis* culterana pero también sin expresividad popular, reconociéndose la pieza como corrido por algún guiño formulario, como el citado epíteto o la tradicional *fórmula adjetiva* “fueron gallos muy jugados”, además de por el *tema*, la estructuración en dos *bloques*, bien que heterodoxos, que ciñen una *trama*, y sin duda por la *fórmula metanarrativa* de referencia genérica (“hoy los grupos norteros famosos/y las bandas cantan sus corridos”), semejante a la que incluye Garza, “desde aquí se les recuerda/cantándoles sus corridos”.

## **PRESIDIO DE MAZATLÁN (LA FUGA DE SINALOA)**

[El As de la Sierra con Banda El Valle, *En vivo*, Vol. II, B2;  
Los Hermanos Quintana, *Corridos Prohibidos*, Vol. I., A4: “La fuga de Sinaloa”]

Presidio de Mazatlán, / a las tres de la mañana  
se fugó [escapó] de ese penal / un hombre de mucha fama;  
no lo han podido agarrar, / Rodrigo López se llama.

De merito Culiacán / lo llevaron [trajeron] esposado,  
los jueces de Mazatlán / exigían su traslado:  
su delito iba a pagar / donde estaba [fuera] reclamado.

Soñaba entre su delirio / ser libre como es el viento,  
el fugarse [escaparse] del presidio / se le vino al pensamiento;  
acostumbrado al peligro, / tenía que hacer el intento.

Armada de metralleta / llegó su esposa querida,  
dejando la camioneta / con la máquina encendida;  
al presidio [penal] entró resuelta: / iba a jugarse la vida.

Logró fugarse Rodrigo, / a la Justicia burló;  
un celador, que es su amigo, / también la mano le dio;  
atrás quedaba el presidio, / con su esposa se alejó.

“Sinaloa, linda tierra, / ya me despido cantando,  
ya me voy para la sierra / del Estado de Durango,  
porque la Ley dondequiera / ahorita me anda buscando”.

---

**1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** ABABAB (7 ½ estrofa Ason. / 5 Conson.). **1.1.3.** 6 Sext.

**1.2.1.** U2V: 14/18. **1.2.2.** 16 Cnx: 13 (13 yux. / 0 coor.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 2, 35-6). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (vv. 4, 14, 24).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 24 (67%); Mim.: 6 (16,5%); Int.-Nar.: 6 (16,5%).

**2.1.** X: Rodrigo López; Y: “la Justicia”; Allx<sub>1</sub>: esposa; Allx<sub>2</sub>: amigo.

**2.2. A.** FRM6a(1)+7(3,5)+5a(6)+5b(4). **B. a)** X,MTV20(7-12) > X,MTV1: MTV21 (13-8) > **b)** Allx,MTV9a+b(19-22)+1(23-4) > **c)** X+Allx,MTV21(25-6,29-30) < Allx<sub>2</sub>→X,MTV32a(27-8). **C.** FRM9(31-2): X,MTV21(33-6).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 5,75.

**4.1.** TM2b (sucesos–delito común).

**4.2.** TMs6+/8 (cautiverio-fugitividad + mujer valiente).

**5.** F: Espectacular +/- propagandística (+/--noticiara).

**6.** Héroe, preso: rebeldía (sueños de fuga), valentía (hábito de peligro), astucia, éxito; Rival, policía-vigilantes penitenciarios: ineficacia y fracaso (por fuga lograda); Allegada héroe, esposa: valentía, eficacia, contribución decisiva a fuga.

Corrido narrativo que corresponde al tipo de la **crónica**, no tanto por la presentación noticiara con especificación del nombre del héroe y los datos del hecho relatado, que podría ser facticia, como por la afirmación de Garza de que la pieza está totalmente apegada a los hechos” [Hernández, 2003: 107]. El tema **patente** es sin duda una vez más el de **sucesos** en su modalidad de **delito común**, y el **subyacente** sobre todo el de **cautiverio-fugitividad**, al que ha de añadirse empero el de **mujer valiente**, habida cuenta del papel protagonista que tiene la esposa del héroe en la fuga, de la cual es la artífice a tenor de lo narrado, lo que vuelve a poner de manifiesto la voluntad de Garza de alinearse con esta tendencia temática e ideológica floreciente en el corrido de hoy, casi el único valor expresado en este texto de despojada narratividad, por supuesto también atribuido al hombre “acostumbrado al peligro”, o sea, valiente, junto con la más abstracta apología del delito, cifrada en la celebración de la fuga del delincuente. Por ello, la **función propagandística** correspondiente se ha juzgado subordinada a la **espectacular**, aunque ya sabemos que aquélla, más que subordinarse, subyace a las demás siempre; la intención **noticiara**, por su parte, se estima subordinada a las otras dos, porque la afirmación de apego a los hechos de Garza apenas se refleja en el texto, donde la información se limita a la formularia de la presentación, que es simbólica. A pesar de la apariencia de corrido comercial de acción espectacular, el texto resulta considerablemente tradicional, como se refleja en un **IT** que alcanza los 6 puntos, especialmente en virtud de la **estructura semántica** preceptiva, que exhibe sendos y nítidos **bloques**, siendo el de **presentación** de expresión particularmente canónica, donde el autor despliega con solvante sintaxis 3 **fórmulas metanarrativas**, la de **ubicación** (la **datación** del 2º verso no es en rigor tal, pues en ella se consignan días, meses y años, mas no horas, dándose una sustitución de ese contenido por el horario en la conocida **fórmula narrativa** adverbial que se remonta al romance), la de **nominación/caracterización** del protagonista y la de **resumen argumental**; en la **coda** encontramos por su parte la **despedida** del personaje, en cuyo 2º verso se observa una curiosa fusión con la fórmula **conclusiva**, y así del héroe con el juglar, y, al igual que en el bloque inicial, una **fórmula narrativa** –solo hay dos en la muestra–, esta vez perteneciente al acervo moderno (“la Ley...me anda buscando) en lugar de al inventario clásico; entre ambos bloques se desarrolla una **trama** organizada, como corresponde al relato de acción, en una **secuencia** unitaria, que pierde no obstante empaque canónico, pasando ya al **plano del discurso**, por la ausencia de pasajes **miméticos** combinados con los **diegéticos**, que estarían del todo ausentes de no haberse puesto la despedida en boca del héroe. Aún así, excepto por la **rima** siempre distinta en Garza y la inamovible **sextilla**, los recursos estilísticos se pliegan razonablemente al canon genérico, siendo incluso escasa la prevalencia de los **clichés** sobre las fórmulas, lo cual no impide, y a pesar también del notable **IT**, una percepción general de estilo más bien vulgar, debido en buena medida al peso de una narración factual espectacular que no se sustenta en el léxico poético del género –ni puede hacerlo– y recurre en cambio al hipérbaton y otros mecanismos para ajustar el contenido a la prosodia.

## TEMIBLE CUERNO DE CHIVO

[El As de la Sierra, *Brindemos por el chaka*, 7;  
El Rey de la Sierra: *Mis primeros corridos*, A5 –sin atribución de autoría]

Estando en Aguascalientes / fui a visitar a un amigo,  
tuve en mis manos un arma / llamada *cuerno de chivo*;  
sus ráfagas son terribles, / no hay hombre que quede vivo.

El comandante Aguilera / sonriendo dice a Rodrigo:  
“Hoy es el día de tu santo, / será un hermoso motivo:  
yo vine a hacer un regalo, / te traigo un cuerno de chivo”.

Tiene el cañón decorado, / las cachas y el llamador,  
incrustaciones de plata / por todo su alrededor;  
es el arma que merece / un hombre que es de valor.

Ese artefacto de muerte / de China nos lo mandaron,  
dicen que allá en Zacatecas / tumbó catorce soldados;  
en las manos de un valiente, / no hay quien se quede parado.

Un arma de colección / por todos muy codiciada,  
por la punta del cañón / también es lanzagranadas;  
a tres bandidos mandó / a la región de la nada.

Temibles cuernos de chivos, / a cuántos no matarán,  
es el arma preferida / por todos en Culiacán;  
cantando ya se despiden, / amigos, Luis y Julián.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas consonante / 1 ABABAB Ason.).

**1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 14/18. **1.2.2.** 17 Cnx: 16 (16 yux. / 0 coor.) / 1 sub.

**1.3.1.** GLS: cuerno de chivo, llamador. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (vv. 10, 17-8, 25).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 26 (72%); Mim.: 4 (11%); Int.-Nar.: 6 (17%).

**2.1.** [X: Narrador]; Allx: amigo (Rodrigo); All-Allx: Comandante Aguilera.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** MTV9a(1-6) II All-Allx→Allx, MTV32a(7-12) II MTV9a(13-8) II MTV9a:MTV1+13(19-24). II MTV9a(25-30). **C.** MTV9a(31-4)+FRM9+12(35-6).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 4,5.

**4.1.** TM7b (objeto inanimado). **4.2.** TMsb1+4 (valentía + identidad).

**5.** F: Propagandística +/- espectacular.

**6.** Protagonista, sin caracterizar: testigo de regalo y experiencia del arma, verdadera protagonista y depositaria del contenido ideológico: vinculación uso de armas-valentía, cultura de la violencia y pasión por las armas, y asociación de éstas con el narcotráfico mediante la alusión a la predilección por el cuerno de chivo en Culiacán.

---

Singular corrido para culminar el estudio de Julián Garza, por tratarse del único en todo el *corpus* analítico, y aparentemente en la discografía, cuyo *tema patente* puede asignarse al de **objeto inanimado** propiamente dicho, lo cual comportaría en principio una ausencia de asunto *subyacente*, en la medida en que éstos se definen conforme a

los rasgos y circunstancias de los personajes humanos, no estando pues prevista su aplicación a un objeto, si bien el vínculo reiterado que se establece entre el *cuerno* y el valiente permite entender la **valentía** como atributo del arma y así como tema latente, en cuyo caso convendría tal vez, como se ha hecho en la notación descriptiva, incluir asimismo el tema de la **identidad**, que expresaría la cultura de la violencia y la pasión por las armas cantadas. El *tipo*, a pesar de la apariencia artificiosa del texto, es el del corrido-**crónica**, a menos que el recuerdo de Garza sea una ilusión inducida por su propio poema, en el que evoca una anécdota en casa de un amigo: “Otra ocasión, no sé por qué motivo, Rodrigo fue a festejar su cumpleaños en un rancho en las inmediaciones de Aguascalientes. [...] El comandante Aguilera, de la Policía Judicial, llegó a hacerle un regalo muy especial: un cuerno de chivo con ramificaciones de oro y plata, con diamantes incrustados en las cachas. Era un rifle único en el mundo, parece ser que un chino lo decoró de esa manera. Al tenerlo en mis manos me asombré de la artesanía y me propuse hacerle un corrido a ese rifle. De regreso, en el mismo autobús, me puse a rimar los versos y en la casa le puse la música. *Terrible cuerno de chivo* lleva por nombre este corrido, del cual también he hecho un argumento para cine” [Hernández, 2003: 168]. En el plano *funcional*, la intención semiótica prevalente es obviamente la **propagandística** del arma, y en el mismo grado la **espectacular** por las constantes referencias sensacionalistas al poder letal del *cuerno*. Volviendo al tema momentáneamente, importa señalar que su escasez en el género no obedece tanto a un interés menor por las armas en la comunidad corridera, claro está, como a la dificultad de convertir a un objeto en protagonista y mantenerse al tiempo dentro del paradigma poético, escollo que resuelve Garza oportunamente introduciéndolo en la anécdota narrativa, que es lo que permite hacer del objeto núcleo temático pertinente al género, y también que la muestra exceda los 4 puntos en el **IT**, cifra superior a la asignada a gran parte de los temas de sucesos. La dignidad tradicional se sustenta, en el plano *discursivo*, en el manejo canónico de los elementos *prosódicos* y *sintácticos* – excepto por la **sextilla**– y la proporción de presencia de los *modos de representación*, donde predomina la **diégesis** precisamente por la posibilidad analítica de asignar los pasajes expositivos sobre el arma a la descripción narrativa en sentido lato, sin que falte además la pequeña dosis de mimesis necesaria en el estilo narrativo del género; por lo demás, aunque los **clichés** se impongan a las ausentes **fórmulas narrativas** (si bien podría considerarse fórmula sui generis el verso “por todos muy codiciada”, que cobra consistencia formularia adjetiva cuando se aplica a un protagonista, extremo frecuente en los panegíricos en la forma “por todos muy apreciado”, o “respetado”, “conocido”, etc.) y haya en el retrato sensacional de la temible arma cierta vulgaridad expresiva inevitable, las remisiones al mundo valiente propician algún enunciado más popular, p. e. “a tres bandidos mandó/a la región de la nada”. En el plano *semántico-estructural* se da un mínimo *bloque* de **coda**, pero coda al fin, como la de algunos corridos decimonónicos, que contiene las *fórmulas metanarrativas* de **despedida** y **autoría**, la primera un tanto heterodoxa por figurar el gerundio “cantando”, que suele insertarse en una variante de la distinta fórmula *conclusiva* (“aquí terminan cantando”), y la segunda discutible en tanto que Luis y Julián son los intérpretes y no los autores, si bien, siendo Julián el compositor también, se considera presente; es más, gracias a la habilitación narrativa del personaje-objeto, cabría incluso concebir la estrofa final entera como una *coda* que contendría en sus cuatro primeros versos la fórmula de nominación/caracterización, lo cual no se ha hecho a efectos de cómputo del **IT**, como tampoco se ha contabilizado el posible **inicio in media res**, lo cual no impide que estas posibilidades analíticas, con los recursos expresivos y estructurales señalados, sean ilustrativos del interesante ejercicio de acoplamiento genérico que acomete aquí Julián Garza.



### 3.1.3. *Chalino* Sánchez

Rosalino *Chalino* Sánchez Félix (Las Flechas, Sinaloa, 1960 – Culiacán, 1992) es el corridista más célebre de los últimos decenios, debido a una vida y muerte legendarias, así como al impacto estético y sociocultural que supuso su irrupción en el panorama de la música popular mexicana, especialmente en California y Sinaloa. La bibliografía acerca del autor es pues más abundante que la existente sobre otros colegas coetáneos –a excepción de Julián Garza–, y de mayor utilidad científica, al disponerse de algunos textos periodísticos y académicos relevantes para el estudio de Sánchez y, por extensión, del corrido actual.<sup>1</sup> De otra parte, su presencia en la Red en forma de material sonoro y visual y de páginas *web* dedicadas a su persona es abrumadora y muy superior a la de cualquier otro compositor o intérprete.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La primera publicación se debe a S. Quiñones, quien en julio de 1998 escribió en *L.A. Weekly* un artículo donde aborda la vida, obra y carrera artística de *Chalino*, poniendo el énfasis en la revolución cultural operada por éste entre la juventud chicana de California. Sin embargo, un mes antes se celebró en la UCLA el Tercer Congreso Internacional del Corrido, organizado por G. Hernández, donde H. Simonett hizo una ponencia sobre el corridero, que, hasta donde sé, no ha sido publicada, si bien, en su excelente artículo académico posterior “Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L.A.” [2001], aunque no se ocupa sólo de Sánchez, le presta especial atención como precursor del cambio de tendencia señalado por Quiñones, pudiendo presumirse que ya en la ponencia atendía al fenómeno. Aunque no estoy sugiriendo un plagio (por más que el artículo de Quiñones se titulara “Sing Now, Die Later” y la ponencia de Simonett “He Lived Singing the Corrido, the Corrido Was His Death: Chalino Sánchez’s Lasting Legacy”), la considerable coincidencia de los contenidos exige al menos reconocer a Simonett el mérito de haber sido la primera, máxime porque, no habiendo accedido a su texto pionero, me he apoyado en el de Quiñones para este estudio, aludiendo a Simonett sólo en relación a la cuestión del corrido de encargo (del que Sánchez es para la estudiosa el máximo exponente, de todos modos), como hice en el epígrafe sobre el corrido en la industria musical, recuérdese. En todo caso, Simonett publicó una monografía sobre la música de banda sinaloense [2001] en cuyo octavo capítulo (pp. 226-54) retoma lo expuesto en el mencionado artículo del mismo año, mas añadiendo una parte sobre la vida y muerte de Chalino que bien pudiera corresponder al contenido de la ponencia. Por lo demás, Wald [2001] dedica un capítulo al autor, siguiendo a Quiñones pero aportando datos y perspectivas adicionales; en 2003, L. Lobato realiza el único estudio de enfoque filológico, “Chalino Sánchez: corridos de personaje”, si bien, más allá del manejo de un *corpus* y algunas perspicaces observaciones genealógicas, su interés se dirige a los aspectos ideológicos; en 2004, el periodista C. Güemes saca una serie de tres artículos en *La Jornada* sobre el corrido, titulando el primero “Chalino Sánchez, compositor y clásico del corrido mexicano”, si bien no hace aportaciones reseñables sobre el autor o el género; en fin, Ramírez-Pimienta dedica un capítulo de su monografía [2011] a “El mito del *Pelavacas*, Chalino Sánchez”, donde amplía con gran detalle cierta información biográfica.

<sup>2</sup> A pesar de que los criterios de búsqueda no son estadísticamente fiables, introducir el texto “Chalino Sánchez” en Google, p. e., da como resultado la abultada cifra de 1.300.000 páginas. Entre las dedicadas en exclusiva a Sánchez, destaca *elcompachalino.com*, cuyo autor incluye una biografía y discografía detalladas, la transcripción de todos los textos, e incluso distintas teorías sobre su asesinato. Lamentablemente, la abundancia de atribuciones erróneas de autoría a *Chalino* impide, como sucede con tantas otras páginas *web*, tener plena confianza en la información proporcionada.

El carácter indisociable de la vida y la obra de *Chalino* se aprecia ya en los títulos de los estudios mencionados en nota de Simonett y Quiñones, o en el del capítulo de Wald, “El valiente”<sup>3</sup>; en efecto, Sánchez es el único compositor estudiado que, al margen de las naturales exageraciones, encarna el prototipo del valiente exaltado en sus corridos y el género todo, pues se le atribuye ya un delito de sangre en la adolescencia, iba siempre armado, protagonizó un tiroteo sonado durante un concierto y murió asesinado por oscuras razones, pero sin duda relacionadas con su modo de vida. El inmenso ascendiente de *Chalino* obedece así ante todo a su figura legendaria, y también a su autenticidad, ya que aquélla no es en absoluto producto de una estrategia comercial consciente, sino de los avatares de un destino literario con ingredientes heroicos.

Sánchez nació en el rancho de Las Flechas, municipio de Culiacán, capital sinaloense, y creció en Sanalona, pueblo del mismo municipio<sup>4</sup>. Ambos lugares aparecen en buen número de sus corridos, como otros tantos situados en los alrededores de Culiacán, territorio esencial del autor y de sus personajes. De extracción muy humilde, con sólo tres años de escuela, trabajó en su infancia y juventud en las labores del campo, creciendo en el bravío mundo de hombres pendencieros armados. En este entorno se producirá el primer hecho decisivo de su vida; según se cuenta en toda semblanza biográfica, su hermana había sido violada por un bravucón local siendo el artista niño; a los quince años<sup>5</sup>, éste se encontró con el violador en un baile y le disparó sin mediar palabra, a lo que siguió un tiroteo con sus hermanos tras el que *Chalino* huyó y permaneció escondido unos días en la sierra. A diferencia del caso de Paulino Vargas, a quien, como se dijo, se atribuye sin fundamento una acción semejante para justificar su marcha del hogar, el hecho parece ser en esta ocasión cierto de acuerdo con varios testimonios, lo cual ha propiciado la vinculación simbólica de Sánchez con Pancho Villa, cuyo bautizo delictivo se debió al mismo motivo.

---

<sup>3</sup> En español en el original.

<sup>4</sup> La exactitud de este dato es incierta; si Wald y Lobato afirman que nació en Las Flechas, diversas biografías en Red señalan El Guayabo, otro rancho del municipio de Culiacán; la entrada de Wikipedia no lo menciona, pero indica que el autor “creció” en Las Flechas, lo cual corrobora él mismo en “Régulo Sánchez”, dedicado a un hermano: “En el rancho del Guayabo,/ ahí fue donde nació;/en Las Flechas, Sinaloa,/la gente lo conoció”. No obstante, dado que Las Flechas aparece con frecuencia en los textos, y con el fin de abreviar, se considerará rancho natal de los Sánchez, quienes, por lo demás, se mudaron pronto a Sanalona, pueblo al que *Chalino* alude como lugar de residencia en varios poemas compuestos a distintos hermanos.

<sup>5</sup> También en este punto existe incertidumbre, pues algunas biografías afirman que el suceso, y la consiguiente emigración a EE.UU., se produjeron cuando tenía 17 años.

Más allá de la hiperbólica asociación, es innegable que el compositor encarna el arquetipo del valiente serrano que con tanta pureza trasladará a sus versos y que, en el código moral de su comunidad, no es percibido en absoluto como un criminal, sino como hombre de honor con su necesario arrojo<sup>6</sup>.

Ante la amenaza de una venganza del clan enemigo, Chalino se marcha *de mojado* a casa de una tía en Los Ángeles, donde trabajará recolectando fruta y en diversos empleos mal pagados propios de su situación ilegal, si bien los alterna con una actividad delictiva ayudando a su hermano mayor Armando en el paso fronterizo de emigrantes de Tijuana a EE.UU. y traficando con droga a pequeña escala. Tras casi un decenio de supervivencia, el siguiente punto de inflexión sobreviene en 1984, cuando Armando es asesinado en Tijuana, hecho que le habría llevado a componer su primer corrido, “Armando Sánchez”, y que le deparó cierto prestigio en el mundo del hampa que frecuentaba con él<sup>7</sup>. Ese mismo año pasa ocho meses en la prisión de Tijuana por “delitos menores”, según Quiñones, durante los que cimentará dicho prestigio haciéndole corridos a distintos reos, a cambio de dinero, objetos de valor o favores, iniciando pues su labor artística en un peculiar contexto semiótico, el del *corrido de encargo*; si muchos corrideros componen ocasionalmente textos a petición del protagonista o los allegados de éste tras su muerte –recuérdese “Lamberto Quintero”, de Paulino Vargas–, para Sánchez constituye el *modus operandi* común, aspecto crucial en su obra sobre el que se volverá.

Quiñones [1998]<sup>8</sup> ha detallado la breve pero intensa carrera de Sánchez en el panorama angelino de la música popular mexicana valiéndose de entrevistas a productores, músicos y amigos del autor. El inicio fue casual, pues no estaba

---

<sup>6</sup> A este respecto, es ilustrativa la declaración de Pedro Rivera, producto de buena parte de la obra del autor: “Chalino, de todos los hombres que yo he conocido, era una de las personas más honestas y más derechas y nunca le tuvo miedo a nada ni a nadie. Fue un hombre de verdades, un hombre que nunca arreglaba las cosas con abogados, arreglaba inmediatamente el asunto con palabras y con acciones. Él era una persona muy justa”. Esta declaración se encuentra en el film documental *Chalino Sánchez, una vida de peligros* (2004, de H. Zakka), y la transcribe Ramírez-Pimienta [2011: 176].

<sup>7</sup> Ramírez-Pimienta dice que, en el citado documental, “Armando *El Güero* Sánchez, sobrino de Chalino e hijo de su difunto hermano, habla de varios corridos que Chalino le habría compuesto a su padre, incluido uno en vida” [2011: 163-4]. Se trata de “Los dos cabales”, que narra la balacera entre Armando y un vecino en 1974; como Chalino tenía entonces 14 años, debe de haberlo compuesto más adelante, no pudiendo saberse si antes o tras la muerte del hermano. En todo caso, el interesante texto se aborda más adelante.

<sup>8</sup> Dado que el artículo de Quiñones se ha consultado *en línea*, no puede indicarse un número de página para las citas; aunque lo publicó en 2001 en un libro recopilatorio de textos (véase la bibliografía) al que se podría remitir consignando la página, he preferido no hacerlo con el fin de evitar la confusión entre el año del texto original y el de publicación del libro posterior.

en su ánimo hacerse músico; sin embargo, puesto que sus clientes, de escasa formación y deseosos de propagar su nombre, no se contentaban con el texto escrito y comenzaron a solicitar grabaciones al autor, éste acudió al estudio del productor A. Parra en 1987 con el conjunto Los Cuatro de la Frontera, donde grabó 15 temas, incluido “Armando Sánchez”, y solicitó 15 copias en casete, una para el destinatario de cada corrido. Parra declara que “no se consideraba cantante. Sólo quería decir ‘he compuesto un corrido sobre ti. Aquí está tu casete’”<sup>9</sup>. A pesar de su inexperiencia y desinterés por las cuestiones técnicas, parece ser que *Chalino*, descontento con el trabajo del grupo, tomó las riendas de la grabación y acabó cantando sus corridos, lo que no dejaría de hacer desde entonces.

El estilo interpretativo de Sánchez es una de sus señas de identidad y pilar de su fama, a pesar de su voz desafinada y en exceso aguda. Pedro Rivera ha referido a Wald el rechazo de las cadenas de radio a emitir temas del artista por juzgar pésima su interpretación [2001: 74], y es obligada la cita del propio *Chalino*: “yo no canto, yo ladro”. La entusiasta y en apariencia inexplicable acogida del público la elucida Quiñones al señalar la ceguera de la industria afirmando que “la voz tosca, quejumbrosa y quebradiza de Chalino era un eco de las raíces rurales de los inmigrantes, y eso era lo último por lo que el *establishment* musical mexicano iba a apostar”, y citando a un directivo de la discográfica Musart, que a la postre se haría con los derechos de su obra: “La mayoría de la gente en L.A. son campesinos. Toda esa gente viene de pueblos, ranchos. No nos dimos cuenta. Lo veían como a un cantante del pueblo”<sup>10</sup>. De lo antedicho se colige, por un lado, que Sánchez debe su gloria como intérprete a las mismas claves que explican el entusiasmo por sus temas o su forma de vida, i. e., a la manera genuina de encarnar y cantar los valores del sinaloense rural; por otro, que dicho triunfo a escala masiva lo alcanza al margen y a pesar de los canales de distribución y promoción establecidos.

---

<sup>9</sup> Quiñones, 1998. Como anoté a propósito de Wald y otros casos, el compromiso metodológico de ofrecer las citas en el original resulta absurdo cuando, como sucede también aquí, las declaraciones se formularon sin duda en español, prescindiéndose pues del original en tales supuestos, criterio que no rige para el propio Quiñones, cuyo texto original es en inglés.

<sup>10</sup> “Rough, moaning, and reedy thin, Chalino’s voice was an echo of immigrant’s rural roots. And that was about the last thing the Mexican music establishment was going to go for”. Quiñones destaca además la fresca actitud de Sánchez sobre el escenario, lejos de la pose distante de las estrellas, pues permitía que el público subiera a bailar al estrado y atendía a sus peticiones musicales, actitud en todo caso común a los intérpretes populares, como ya se indicó.

Volviendo a este proceso, Parra relata a Quiñones que *Chalino* regresó a su estudio a los seis meses para grabar un segundo álbum con 15 temas, del que se hizo idéntico número de copias. Sin embargo, la enorme satisfacción de los clientes hizo que solicitaran más casetes para regalarlos a familiares y amigos; así, del tercer disco se hicieron 300 copias. Estos primeros álbumes no tenían carátula con información sobre la música o el artista, ni por supuesto título, pudiendo considerarse copias privadas, ya que no salieron a la venta. Ante el creciente éxito, Parra propuso al autor realizar grabaciones más profesionales, oferta que declinó, puesto que no buscaba la excelencia musical ni triunfar en la industria, sino simplemente prosperar vendiendo a sus paisanos cantos a medida, por los que llegó a cobrar 2.000 dólares. Con todo, la propagación de su buen hacer le permitió introducirse al menos en el circuito de modestas productoras y conciertos de música norteña de la ciudad; así, comenzó a grabar álbumes con diversos conjuntos que tenían ya su portada y los nombres de los corridos; las cintas se distribuían en supermercados, gasolineras y pequeños comercios, y sobre todo en los mercadillos populares, adonde, según es fama, acudía cargando el material en su coche para venderlo directamente.

En 1989 conoce a Pedro Rivera, pionero de la industria familiar de música popular mexicana, con cuya discográfica –Cintas Acuario– grabará la mayoría de sus álbumes desde entonces, adquiriendo mayor visibilidad, a tal punto que ese mismo año abandona los empleos manuales precarios para dedicarse en exclusiva a la música, y funda incluso su propia productora (Rosalino Records). Simultáneamente a la venta de discos comenzará a ofrecer conciertos, las más de las veces acompañado por Los Amables del Norte de *Nacho* Hernández, autor e intérprete también sinaloense, amigo y continuador de su estilo, cuyo conjunto menciona *Chalino* en varios corridos. A principios de 1990 ofrece su primera actuación en El Parral, un templo de la música norteña en Los Ángeles, que registra un lleno absoluto; en adelante, cantará con asiduidad en las principales salas de conciertos de la ciudad y el sur de California.

Recapitulando los tiempos de la carrera de Sánchez, la creación regular de corridos abarca 8 años, desde el arranque de 1984 hasta su muerte en 1992; la interpretación y grabación de sus textos se prolonga un lustro, pues comienza en 1987; y su renombre se forja sólo los 3 años previos a su asesinato, como sintetiza Quiñones: “Discretamente, a lo largo de 1989, 1990 y hasta 1991, el

áspero sonido de *Chalino* prendió entre los inmigrantes de Los Ángeles”<sup>11</sup>. Importa reiterar que la meteórica ascensión se produce al margen de los canales comerciales al uso, ya que, hasta el mismo año de su muerte, ninguna radio de California o Sinaloa emitió un solo tema suyo, difundándose entonces las pocas baladas y canciones que compuso o interpretó. En cambio, su fama creció a pie de calle, en mercadillos, conciertos y, singularmente, los equipos de sonido de los vehículos, como apunta el productor y promotor A. Orozco: “Eso fue lo que hizo a Chalino. En Tijuana, Guadalajara, Las Vegas, todos llevaban a Chalino puesto en el coche. Esa era su radio. Empezó aquí en Los Ángeles. La gente salía de aquí del Parral con sus equipos sonando a todo volumen” [Quiñones, 1998]. La cita puede no obstante llamar a engaño en cuanto al aspecto geográfico, pues, como indica Wald, Sánchez era, hasta el año final de 1992, “un fenómeno relativamente local, conocido sólo en el sur de California, la región fronteriza adyacente y Sinaloa”<sup>12</sup>.

El 24 de enero de 1992, en el salón Los Arcos de Coachella<sup>13</sup>, *Chalino* daba un concierto cuando un individuo subió al escenario y le disparó en el costado, agresión repelida por el artista con su pistola, que siempre llevaba fajada; la balacera involucró al público y causó un muerto y diez heridos (el agresor, Sánchez y Nacho Hernández entre ellos), siendo confusas las circunstancias y poco esclarecedores los testimonios y la investigación policial subsiguientes<sup>14</sup>. El suceso, recogido en prensa y televisión, lo catapultó definitivamente a la fama: sus discos se agotaron en pocos días, las radios *latinas* emitieron sus canciones, que no sus corridos, y ensalzaron su figura, y, tras una difícil convalecencia, ofreció las actuaciones más sonadas de su carrera. Quiñones señala empero una consecuencia negativa: acaso cobrando conciencia del peligroso cariz que tomaba su estrellato y reputación de tipo duro, se deshizo de una preciada colección de armas y vendió a la discográfica Musart los derechos sobre todos sus temas sin registrar por una cantidad que a la postre

---

<sup>11</sup> “Quietly, through 1989, 1990, and into 1991, Chalino’s rough sound ignited immigrant Los Angeles”. Nótese que Quiñones adopta una perspectiva chicana, pues habla de “inmigrantes”.

<sup>12</sup> “He was still a relatively local phenomenon, though, known only in Southern California, the immediately adjoining border region, and in Sinaloa” [2001: 74].

<sup>13</sup> Pequeña localidad del interior de California, en el desierto, cercana al conocido balneario de Palm Springs, a unos 175 Km. al este de Los Ángeles.

<sup>14</sup> Ramírez-Pimienta ha hecho la más exhaustiva investigación del suceso, consultando fuentes periodísticas y policiales, y entrevistando a algunos protagonistas y testigos [2011: 168-81].

se revelaría irrisoria<sup>15</sup>. Este paso decisivo muestra cierta prudencia de Sánchez, corrigiendo su imagen de temerario, y también que nunca vislumbró la trascendencia que alcanzaría.

La noche del 15 de mayo de 1992, tras actuar con Los Amables del Norte en el Salón Las Baganvilias de Culiacán en el primer concierto de una pequeña gira por Sinaloa, *Chalino* abandonó el local en compañía de dos hermanos, un primo y varias muchachas, según relata Quiñones. En una glorieta, fueron detenidos por dos vehículos todoterreno de los que descendió un grupo de hombres armados, quienes, identificándose como policías estatales, instaron a Sánchez a acompañarlos; tras una breve conversación, en la que se dice que éste ofreció dinero a los secuestradores y evitó que se llevaran también a un hermano pretextando que acababa de conocerlo, el artista accedió y partió con los supuestos agentes. A las 8 de la mañana, fue encontrado muerto en la cuneta de un camino rural 7 Km. al norte de Culiacán; tenía los ojos vendados, signos de haber sido maniatado, y dos disparos de bala en la nuca.

Como es natural, existen divergencias entre las varias versiones del suceso, sobre todo respecto a los acompañantes de Sánchez y otros detalles menores; sin embargo, es indudable que el crimen fue bien planificado y ejecutado por profesionales, ya fueran sicarios disfrazados de agentes, policías a sueldo del autor intelectual, o ambos a un tiempo; las tres opciones no sólo son posibles, sino habituales en los ajustes de cuentas en México. Igualmente común es el hecho de que no se haya esclarecido el asesinato ni hallado a los culpables. En suma, la muerte de *Chalino* es un perfecto ejemplo de *levantón* (secuestro sin intención de pedir rescate) y posterior *ejecución* impunes al más puro estilo sinaloense, lo cual constituye un ingrediente más de su irresistible mito.

Siendo la muerte legendaria, las distintas hipótesis sobre los motivos del crimen se deslizan al terreno de la leyenda. Wald [2001: 76-7] apunta que, si los investigadores serios se han limitado a constatar la incertidumbre, el pueblo se ha involucrado en el misterio, y relata con gracia que, durante su estancia en

---

<sup>15</sup> Es preciso retener que Sánchez se casó en 1984 con la también emigrante mexicana Marisela Vallejo. Tuvieron dos hijos, Adán, que seguiría los pasos de su padre pero fallecería en accidente de tráfico en México a los 20 años, y Cintia. Con el dinero que obtuvo de Musart, 115.000 dólares, Chalino compró una casa a su familia en Paramount, suburbio latino de L.A. Quiñones apunta que los derechos de autor en poder de Musart han generado a la compañía “varios millones de dólares”, y que, tras la muerte del artista, su esposa no percibió beneficio económico alguno. La otra parte sustancial de sus derechos pertenece a la familia Rivera.

Culiacán, preguntaba a todo interlocutor por la muerte de *Chalino*, habiendo observado que cada cual tenía de su propia teoría. A pesar del amplio abanico de sugerencias, el musicólogo acierta a sintetizar las 4 principales: a) ejecución en el contexto del narcotráfico; b) crimen pasional, muerte a manos de un *rival* amoroso; c) venganza por un litigio personal o familiar; d) represalia mortal de alguien agraviado por el contenido de alguno de los poemas del autor.

La 1ª hipótesis es la menos verosímil, pues los escarceos de Sánchez con el narcotráfico parecen haber sido ocasionales y anteriores a 1984; un grupo mafioso no habría esperado 8 años, ni a que el artista viajase a Culiacán, para cobrarse una deuda. La 2ª y 3ª son más creíbles, siendo un reputado mujeriego y reñidor; sin embargo, la factura profesional del asesinato y la colaboración policial revelan cierto poder del instigador, circunstancia que casa mal con la típica revancha por causas amorosas o personales en el contexto social al que pertenecía el autor. Las tres teorías, de otro lado, tienen difícil encaje con el lugar de los hechos, ya que, salvo omisión de los biógrafos, Sánchez llevaba años sin pisar Sinaloa, de modo que el presunto agravio hubo de cometerlo en California. La suposición se ve refrendada en las declaraciones de algunos allegados y su misma mujer, que han referido a Quiñones las reiteradas amenazas telefónicas recibidas tras la balacera de Coachella y su consiguiente temor ante el viaje de *Chalino* a México, del que intentaron disuadirlo. De ahí deriva la presunción de un vínculo entre la agresión de Coachella y el crimen, que ha conducido a la idea de que la primera fue un intento fallido y el segundo el resultado exitoso de una celada para atraerlo a Culiacán con el pretexto del concierto. Ramírez-Pimienta rebate convincentemente el nexo entre ambos sucesos y que la gira fuese designio de los criminales [2011: 185-6]; aun así, la fiabilidad de las fuentes de Quiñones permite concluir que la malquerencia se generó en Los Ángeles, y que ya había sido manifestada allí.

Dadas las pocas certezas, la 4ª hipótesis básica, que ve en el crimen la brutal respuesta al contenido de algún texto de Chalino, se antoja al fin la más plausible. La crudeza de ciertos versos, en los que ensalza al protagonista, habitualmente asesinado, amenazando e insultando al tiempo a sus agresores, es patente en varios corridos, p. e., “La muerte del *Pelavacas*” (“la traición que le jugaron/con el tiempo han de pagar;/en fin, todos alacranes,/otro les ha de picar”) o “*Lolo Ramos*” (“Dolores no presentía,/y menos de esa manera,/¡pero



qué cruel cobardía!”). Nacho Hernández refiere que Sánchez había tenido ya problemas con su franqueza, lo cual le hizo moderarse cuando empezó a ser conocido, tal vez demasiado tarde: “No quería problemas con nadie. Antes, grababa un corrido sobre alguien que había muerto y tomaba partido por la víctima. Insultaba al rival o al contrincante del tipo en la canción. Y a veces el otro tipo se enfadaba. Así que dejó de cantar que fulano, que había matado a mengano, era un cobarde” [Quiñones, 1998]. Puesto que la mayoría de sus relatos recogen hechos acaecidos en Sinaloa, es razonable pensar que pudo granjearse la inquina de un valiente o narco local tachado de traidor y cobarde en algún verso, sin suficiente interés o capacidad de actuación para resarcirse de la ofensa en Los Ángeles, pero con sobrados recursos para aprovechar el paso del artista por Culiacán.

Más allá del interés periodístico o histórico, subsidiarios en este estudio, el escrutinio de las posibles causas de la muerte de Sánchez y la predilección por la última hipótesis sirven al fin de abordar el tópico recurrente del asesinato de músicos a manos de narcotraficantes en el México actual. Desde el crimen de *Chalino*, los medios han interpretado toda muerte de un intérprete, sea o no compositor, cante o no corridos, en clave de venganza censora de algún capo o personaje poderoso. Sin embargo, hasta donde sé, el único corridista célebre fallecido prematuramente es *Beto* Quintanilla, quien murió de un infarto, lo cual no impidió la formulación de teorías rocambolescas. De entre los intérpretes, es cierto que han sido asesinados algunos asiduos al corrido (Valentín Elizalde o El Halcón de la Sierra, p. e.) y otros pertenecientes a la llamada *onda grupera*, corriente *pop-rock* de inspiración anglosajona mezclada con géneros folclóricos o populares mexicanos; en casi todos estos casos, la *ejecución* obedece antes a motivos privados que a los versos que hayan podido cantar o componer los artistas.<sup>16</sup> La muerte de Chalino se inscribe también en este contexto, pues, aun suponiendo que se debiera al contenido de algún corrido, el tratamiento íntimo de las historias cantadas remite el conflicto a lo personal. Dicho de otro modo, los asesinatos de músicos que han azotado México los últimos decenios no son equiparables a los de periodistas, ya que los primeros obedecen casi

---

<sup>16</sup> En parte de la entrevista a Julián Garza interviene el también compositor Luis Elizalde, que comenta varios asesinatos de músicos demostrando conocer el transfondo; de sus palabras se desprende que no existe relación entre los textos cantados y las muertes.

siempre a una venganza por haber quebrantado la víctima un código particular, mientras que los segundos son actos propagandísticos insertos en la lógica de la sociedad de masas y la información, destinados a sembrar el terror tanto entre los profesionales del gremio como entre la opinión pública en general.

La identificación de tan diferentes circunstancias debe mucho, claro está, a la concepción del corrido como relato verídico con fines informativos, cuando, salvo en los textos comerciales sensacionalistas, lo sucedido es mero punto de partida para construir una leyenda de efecto simbólico dirigida a una audiencia que conoce las claves para su interpretación. Por ello, un narco local puede ordenar matar a un músico si entiende que ha atentado contra su reputación en el círculo propio, compartido por ambos, del mismo modo que lo haría si contrae deudas o lo agravia negándose a tocar para él, pongamos por caso; en cambio, un capo como Ramón Arellano atentó contra un reportero tijuanense por denunciar sus fechorías, mas no se le ocurrió *ajusticiar* al autor Mario Quintero, p. e., por haber escrito un corrido en el que se ensalza al jefe de un cártel rival. En definitiva, los intérpretes asesinados, Sánchez incluido, no han muerto por revelar verdades incómodas para narcos poderosos, como sugieren las lecturas mediáticas, sino por diversas razones cuyo denominador común es cierto grado de implicación de la víctima con sus agresores en un contexto donde imperan la venganza y la violencia impunes.

La muerte de *Chalino* desató en Sinaloa y California una reacción tan aguda como inesperada de la que Quiñones ofrece un vívido relato: en Culiacán, miles de jóvenes circularon con su música a todo volumen y actitud agresiva, al extremo de que, según declaraciones de un vecino, resultó imposible dormir durante los tres días siguientes al crimen; en Los Ángeles, las adolescentes lloraban en las escuelas de los barrios chicanos, se sucedían los homenajes espontáneos, los jóvenes circulaban como sus pares sinaloenses con *Chalino* tronando en los estéreos de sus coches, las cadenas de radio emitían sin cesar sus baladas... El periodista proporciona un elocuente dato ilustrativo de esta *chalinomanía*: “Durante los meses que siguieron a su muerte, se compusieron y grabaron cerca de 150 corridos en su honor. Esto hace de Chalino Sánchez, según los etnomusicólogos, probablemente el protagonista de corrido sobre el que más se ha escrito en el siglo de historia del género, eclipsando incluso a

Pancho Villa”<sup>17</sup>. Al final del análisis y comentario de sus corridos, se transcriben seis de las elegías dedicadas a *Chalino* presentes en nuestra discografía.

Más allá de la emotiva respuesta inmediata, la figura y la obra de Sánchez constituyen el motor de una revolución cultural entre la juventud chicana de Los Ángeles, que se extiende por todo EE.UU. y repercute asimismo intensamente en México, fenómeno ilustrado por Quiñones en un pasaje que merece ser citarlo *in extenso* [1998]:

Se estaba produciendo una suerte de *sinaloaización* de la cultura mexicana de L.A. [...] Y si ser sinaloense –con sus implicaciones respecto al narcotráfico– se convirtió de repente en lo *guay*, más aún lo era ser del rancho sinaloense. Así surgió el *chalinazo*, un nuevo estilo de vestir con el que los chicos urbanos imitaban a los pueblerinos mexicanos. Acudían a los clubes vestidos con botas y sombrero vaqueros, cinturones de grandes hebillas y chamarras con trabillas de piel de algún animal exótico; luego se añadieron las cadenas de oro y las camisas de seda. El atuendo chic de narcotraficante. En manos de Chalino, la música folclórica mexicana se había convertido en una peligrosa música de baile urbana. Así logró que miles de jóvenes mexicoamericanos recuperasen la música del país de sus padres, de la que antes se avergonzaban por completo. Se produjo un renacimiento de las raíces mexicanas, impulsado sin embargo esta vez no por un grupito de profesores universitarios, intelectuales y artistas chicanos, sino por una amplia franja de la juventud de clase trabajadora.<sup>18</sup>

Si el análisis en profundidad de los aspectos sociológicos de este fenómeno excede los límites del presente estudio, su relevancia definitoria del contexto contemporáneo del corrido impone examinar ciertas cuestiones que guardan relación directa con el género y la significación de Sánchez en el mismo. En primer lugar, *Chalino* personifica el ya señalado desplazamiento del centro de producción e innovación al norte de la frontera, sobre todo a California y en particular a Los Ángeles, circunstancia a menudo desconocida en México por obvias razones nacionalistas, como apunta Ramírez-Pimienta [2011: 187] al

---

<sup>17</sup> “In the months following his death, close to 150 *corridos* were written and recorded about him. This makes Chalino Sánchez, according to ethnomusicologists, probably the most written about *corrido* subject in the century-old history of the genre, eclipsing even Pancho Villa”.

<sup>18</sup> “A kind of ‘Sinaloazation’ of L.A. Mexican culture was taking place. [...] And if being Sinaloan –with its drugs undertones– was suddenly cool, even more so was to be from the Sinaloan rancho. Thus emerged the ‘Chalinazo’, a new style of dress in which urban kids imitated Mexican hicks. At clubs they’d dress up in cowboy hats and boots, large belt buckles, and jackets with epaulets with the skin of some exotic animal; eventually gold chains and silk shirts were added. *Narcotraficante* chic. In Chalino’s hands, Mexican folk music had become dangerous urban dance music. When he achieved that, he brought thousands of Mexican-American kids back to their parents’ country music, of which they’d been thoroughly ashamed. A Mexican-roots renaissance took place, though this time undertaken not by a small group of Chicano college professors, intellectuals, and artists but by a large swath of working-class youth”.

comentar las reacciones de la prensa local de Sinaloa al asesinato del autor: “La percepción sinaloense era que al momento de su muerte Chalino continuaba viviendo en México. [...] Se apuntaba que el éxito de Chalino había llegado *incluso* a Estados Unidos. La verdad es que Chalino se había formado como compositor y cantante en la Unión Americana, sin discusión alguna. El proceso había sido el opuesto al comúnmente aceptado: Chalino cantaba desde California y su fama había llegado *incluso* a México”.

Este hecho incontestable no implica empero que Sánchez fuera producto de la cultura chicana, como afirma Quiñones en el único punto de su artículo del que discrepo: “Su obra fue literalmente mexicana y americana. Mostró la importancia de la diáspora –sobre todo de Los Ángeles– en la configuración de la cultura mexicana contemporánea. Y aunque sus creaciones son mexicanas, su historia es esencialmente americana, nacida de las oportunidades, de la ilusión renovada en las posibilidades de la vida en cuya busca han venido a los Estados Unidos tantos campesinos mexicanos”<sup>19</sup>. El entusiasmo de este estadounidense de origen mexicano ante la transformación sociocultural de L.A. es muy comprensible, como también que suscriba el dogma del *sueño americano*; sin embargo, desde una perspectiva más universal, parece legítimo afirmar que quien emigra en pos de mejor vida y logra su objetivo no se convierte siempre en representante ni valedor de la idiosincrasia del país de acogida, máxime si éste, por más que se promoció como la tierra prometida, no facilita en absoluto una verdadera integración. El caso de *Chalino* es buena prueba de ello, pues, aparte de que huyó a EE.UU. para salvar su vida y no por motivos económicos, ni siquiera llegó a aprender inglés, se mantuvo siempre en los confines del gueto, y el horizonte de sus posibilidades se limitó a los trabajos miserables reservados al emigrante, destino que eludió recurriendo primero al delito y abriéndose paso luego como artista de forma absolutamente marginal, ajeno a las inexistentes oportunidades que le ofrecía la industria del entretenimiento establecida. Otro tanto cabe decir de su obra, cuyo contenido ideológico jamás remite a la condición chicana, pues no hay en un sus versos

---

<sup>19</sup> “His creation was literally Mexican and American. It showed the importance of the diaspora – primarily Los Angeles– in shaping contemporary Mexican culture. And though his creation was Mexican, his story is quintessentially American, one born of the opportunities, the reimagining of life’s possibilities, that so many Mexican campesinos have come to the United States in search of”.

reflexión alguna sobre la identidad mexicana al *otro lado*; Sánchez canta a hombres y hechos rurales mexicanos, casi siempre sinaloenses, siendo EE.UU. tan sólo el escenario de algún suceso o lugar de residencia circunstancial de los protagonistas. La percepción de Quiñones obedece a la identificación de los rasgos de su público con el mismo *Chalino*, ya que, como señala el periodista, dicho público se compone sobre todo de jóvenes proletarios chicanos que, por el influjo del corridista, pasan de la integración cultural y lingüística a depositar su identidad en el rescate de sus raíces. Ahora bien, lo que en ellos supone un proceso de refoclorización es en Sánchez expresión intuitiva y sensible de los valores de su entorno, que en modo alguno es el del emigrante asentado en EE.UU. dispuesto a asimilar su forma de vida, sino el del mexicano rural apegado a las costumbres y reglas de su comunidad, sea cual sea el lado de la frontera que le haya tocado en suerte para sobrevivir.

Idéntico desajuste entre emisor y receptor se aprecia en el ámbito musical. Como detalla Quiñones, tras la muerte de *Chalino* surge una miríada de imitadores, la mayoría jóvenes sinaloenses que cantan con la misma voz, visten igual y reproducen incluso su forma de hablar y sus gestos; algunos adoptan nombres como *El Chalinillo* o, en un exceso barroco, *La sombra de Chalino*. Saúl Viera, *El Gavilancillo*, perteneciente a la primera hornada de seguidores, refiere al periodista sus impresiones sobre Sánchez: “Al principio, cuando salió Chalino, no le gustaba de verdad a nadie. Yo mismo decía, ‘¿de dónde diablos habéis sacado a este tipo?’. Pero luego, cuando te fijas en lo que está diciendo, empieza a gustarte. Es como la música de gánsteres, habla de gente muerta a tiros, de batallas con la policía, de plantar mariguana”. En esta misma línea, junto al tropel de imitadores prolifera la edición independiente de discos, e incluso colecciones de álbumes, que contienen el tipo de corridos que Viera atribuye sin fundamento a Sánchez, es decir, el narcocorrido explícito o *duro*, caracterizado por la exaltación del tráfico y con frecuencia del consumo, así como por la expresión de la identidad mexicana a través del conflicto sociocultural con los *gringos* desde la perspectiva del traficante radicado en EE.UU., o del emigrante que lo admira<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Estos discos los produjeron las pequeñas compañías marginales aludidas, en especial las de la familia Rivera, incluyéndose en nuestra discografía buen número de ellos. Los títulos son *Puros corridos malandrines*, *Puro corrido fregón*, *Corridos perrones*, etc. [fregón y perrón son

Aunque los impulsores de esta tendencia tienen por referente a *Chalino*, éste no practica tal variedad, pues casi nunca menciona el narcotráfico, y nunca el consumo, asimilando si acaso la identidad patria al valiente rural y los valores que encarna. Retomando el inventario temático, y por extensión ideológico, con el que *El Gavilancillo* caracteriza los corridos de Sánchez, cabe señalar que la única coincidencia entre dicho inventario y los poemas del autor está en la aparición de “gente muerta a tiros”, y aun ésta es menos abundante de lo común en el género, como se verá; por lo demás, en uno solo de sus textos alude al cultivo de una planta que no especifica, y la presencia de la policía en calidad de rival del héroe es asimismo discreta<sup>21</sup>. Naturalmente, existen otros muchos aspectos susceptibles de cotejo, que se abordan más adelante en el escrutinio de los temas e ideas de *Chalino*; lo antedicho es sólo un ejemplo de la gran distancia que media entre sus textos y los narcocorridos que florecieron en su estela, lo cual lleva a reconsiderar la paternidad del autor respecto de la famosa variedad chicana contemporánea, pudiendo concluirse que se trata, a lo sumo, de una inspiración: los jóvenes músicos mexicanos de Los Ángeles, cuyo referente hasta el advenimiento de Sánchez era el *rap* en inglés,<sup>22</sup> quedaron fascinados con la estética y ética del valiente sinaloense, que asumieron adaptándolas no obstante a su propio contexto para crear la especie urbana, provocadora y moderna del narcocorrido.

---

voces coloquiales que denotan calidad, pudiendo traducirse por *cojonudo*; aquí tienen además el matiz de *temible*, *malote*]. Aparte de los textos, la estética de las portadas es igualmente provocadora; en ellas aparecen los intérpretes blandiendo metralletas y fusiles de asalto junto a potentes vehículos, y/o portando los clásicos maletines negros del mafioso; excepcionalmente, se muestran bolsas o *rayas* de cocaína dispuestas para el consumo; en ocasiones, acompañan a los fotografiados mujeres despampanantes, que otras veces los sustituyen, apareciendo sólo ellas reclinadas en el coche fuertemente armadas. Esta portadas son semejantes a las de los discos de los raperos, y distintas de las de *Chalino*, que aparece en efecto alguna vez con su pistola fajada y/o junto a un vehículo, pero en una pose natural sin asomo de provocación.

<sup>21</sup> Simonett [2001: 325], al comparar los genuinos corridos *de encargo* cuyo máximo exponente es *Chalino* con los comerciales, señala que en los primeros el rival del héroe narcotraficante no es tanto la policía como el colega traidor, pues la cuestión de fondo es el código de honor; en los segundos, que buscan el efecto espectacular del choque armado, prima en cambio el relato del enfrentamiento con la autoridad.

<sup>22</sup> La conexión entre el narcocorrido y el *rap* se da también especialmente en Los Ángeles, ya que es allí donde, a mediados de los años ochenta, surge el célebre *gangsta rap* [*gangsta* es representación gráfica de la pronunciación afroamericana de *gangster*, que no remite a los clásicos mafiosos de los treinta, sino a los pandilleros y delincuentes de los barrios marginales], en cuyos textos (y portadas de los discos, como acaba de verse) se exalta el tráfico y consumo de drogas y la violencia armada antisistema. Todos los estudiosos del narcocorrido, Simonett con particular rigor académico, así como numerosos periodistas posteriormente, subrayan la conexión, siendo usual vincular a *Chalino* con el rapero Tupac Shakur, también asesinado. El estudio comparativo de ambos subgéneros populares constituye una línea de investigación literaria de sumo interés que se encuentra todavía en estado embrionario.

La recepción de la obra de *Chalino* en Sinaloa se revela en cambio más ajustada a su esencia tradicional. En el capítulo dedicado a los seguidores del autor, que bautiza con el simpático nombre de *chalinitos*, Wald se centra en la figura de *El As de la Sierra*, el más exitoso a ambos lados de la frontera, de quien me ocupo brevemente al comentar 2 piezas suyas incluidas en el *corpus* analítico, presencia testimonial debida a razones de espacio, y no del interés de su figura. Por ello, sorprende que Quiñones ni siquiera lo mencione al trazar el panorama de los *chalinitos*, a los que por cierto rebautiza como *chalinillos* en un artículo [2004] posterior al suyo inicial y al libro de Wald; la omisión puede deberse al señalado *angelinocentrismo* del periodista chicano, que contrasta con la perspectiva mexicana que adopta el norteamericano anglosajón Wald, lo que le lleva a retratar la modesta pero dinámica industria local sinaloense. En cualquier caso, baste con anticipar aquí que El As representa la facilidad con que los jóvenes músicos y autores sinaloenses encajan el estilo y el contenido propios de *Chalino*, dado que, a diferencia de sus pares chicanos, no precisan adaptarlos a su entorno, que es el natural suyo y de su mentor<sup>23</sup>.

Otro aspecto crucial de la herencia de Sánchez, que permite examinar el volumen de su producción y la siempre delicada cuestión de la autoría, reside en el hecho de que, a su muerte, tanto la poderosa discográfica Musart como Cintas Acuario y otros sellos de Rivera, que se reparten la práctica totalidad de sus derechos, se apresuraron a editar no sólo múltiples recopilaciones, sino también buen número de discos donde se mezclaban pistas sonoras originales con otras pertenecientes a grabaciones de cantantes que jamás coincidieron en un estudio con él, fingiendo colaboraciones y hasta duetos<sup>24</sup>. Esta lamentable práctica es *vox populi* en el mundo del corrido, al punto de que muchas reseñas biográficas y discográficas *en línea* ofrecen una lista de los álbumes grabados verdaderamente por *Chalino* en vida y/o precisan los pocos grupos de los que se hizo acompañar. Aunque tampoco estas fuentes son del todo fiables,

---

<sup>23</sup> Ilustrando la revalorización de lo serrano que propicia *Chalino*, Ramírez-Pimienta señala con agudeza que “de la misma manera que en los setenta y ochenta el *apellido* preferido de la gran mayoría de grupos norteños era precisamente ‘del Norte’ (Tigres del Norte, Huracanes del Norte, Rieleros del Norte, etc.), el apelativo preferido a partir de los noventa parece ser ‘de la Sierra’. Surgen así El As de la Sierra, El Halcón de la Sierra, K-Paz de la Sierra, Los Alteños de la Sierra, Los Alegres de la Sierra, Los Brujos de la Sierra, Los Diferentes de la Sierra y muchos otros serranos más” [2011: 188].

<sup>24</sup> Quiñones precisa que Musart confeccionó 10 y Acuario 12 de estas aberraciones.

resultando imposible determinar la cifra exacta, el cálculo más común sitúa la producción del autor en 17 discos originales<sup>25</sup>.

Si tal es la situación en el material ámbito discográfico, sometido a mayor control aun en el caso de las productoras marginales, es fácil imaginarse la confusión reinante respecto a la autoría, que es tendencia general en el corrido y la música popular. En Internet, se asume que todo tema cantado por *Chalino* es obra suya, incluso en las páginas especializadas, como la mencionada de J. Rizo, *elcompachalino.com*, la más exhaustiva; en ella, aunque Rizo advierte que cantó corridos de otros compositores, los incluye luego, junto a varios más de distintos autores, no pocos clásicos y hasta una canción del propio *Chalino*, en la lista de transcripciones de corridos que le atribuye. La dificultad se agrava al constatar que en algunos álbumes de otros intérpretes de nuestra discografía se le reconocen también erróneamente numerosos temas, y, claro está, por la menguada confianza que puede depositarse incluso en las ediciones de Musart y Acuario posteriores a su muerte, las únicas accesibles desde hace años.

De los estudiosos de referencia, sólo Ramírez-Pimienta [2011: 162] ofrece un número total de corridos de Sánchez, 172, mas basándose sin duda en la página de Rizo, a la que remite varias veces, lo cual obliga a rebajar el cálculo muy considerablemente<sup>26</sup>. Lobato, por su lado, parte de un *corpus* general de 69 textos, si bien no afirma que se trate de la obra completa; dado que su discografía se limita a las ediciones de Acuario, deben añadirse los editados por Musart. Considerando estas dos cifras como extremos, puede aventurarse que *Chalino* compuso cerca de 100 corridos, o, más precisamente, que grabó tal cantidad de su autoría.

---

<sup>25</sup> Dado que ninguna fuente ofrece una lista completa, no puede saberse si se incluyen las primeras grabaciones con A. Parra. Sea como fuere, teniendo presente éstas y que existe a buen seguro algún disco editado por pequeñas compañías desconocidas, puede decirse que Sánchez grabó con Musart, Cintas Acuario y otros sellos de Pedro Rivera, Discos Linda (del propietario de El Parral, A. Orozco) y su propia productora, RR. En cuanto a los grupos acompañantes, además del inicial y fallido Los Cuatro de la Frontera, se asegura que grabó nada más con Los Guamuchileños, vinculados a Orozco y Discos Linda, las bandas Santa Cruz y La Costeña, habituales de los álbumes de Acuario, y por supuesto Los Amables del Norte. Por último, de las colaboraciones atribuidas, Rizo (*elcompachalino.com*) juzga sólo “posibles” las de Graciela Beltrán, Pedro y *Lupillo* Rivera.

<sup>26</sup> De los 170 textos que transcribe Rizo, 45 son corridos clásicos, de otros autores coetáneos (P. Vargas y N. Hernández sobre todo) o bien temas que, en los discos originales de los que proceden, no se le atribuye siquiera la autoría a Sánchez. Si esto último se ha comprobado por disponerse de algunos de ellos en la discografía, es razonable inferir que lo mismo sucederá con aquéllos a los que no se ha tenido acceso, de modo que la cifra de atribuciones inexactas podría ascender, como mínimo, al doble de la señalada, máxime si, como sucede en todos los álbumes, se incluyen siempre temas que no son corridos y piezas de distintos compositores.



En nuestra discografía general hay 32 corridos atribuidos a Sánchez, siendo la atribución discutible en 4 casos, aunque se encuentran otros 4 sin atribuir que, en virtud de su mención en fuentes fiables, han de presumirse suyos. Así, la selección de sus 20 textos se ha realizado aproximadamente sobre la base de un tercio del total; puesto que se cuenta con algunas de las antologías más *serias* de Musart y Acuario, puede afirmarse que la selección incluye la mayoría de sus composiciones emblemáticas<sup>27</sup>; de otro lado, gracias a la inmensa tarea acometida por Rizo, se dispone del texto transcrito de todos los corridos que no están incluidos en los títulos de la discografía, de suerte que, tanto en esta introducción como en los comentarios particulares, se remite a los relevantes para el estudio del autor.

Al margen de la dimensión cuantitativa, la determinación de la autoría de los textos disponibles en la discografía atribuidos a Sánchez ha podido realizarse con mayor certeza de lo habitual, debido a que es el corridista contemporáneo que exhibe el estilo propio más definido y reconocible, como podrá constatarse. Esto ha permitido, por ejemplo, descartar un corrido como “Rigoberto Campos”, considerado por doquier tema de *Chalino* al estar dedicado a este célebre narcotraficante para quien, según se rumorea, trabajó de chófer un tiempo; ahora bien, si en lugar de a la incierta vinculación biográfica se atiende al texto con conocimiento de las formas y contenidos inconfundibles del autor, resulta evidente que no es composición suya.

Antes de sistematizar los rasgos literarios de la obra de *Chalino* y proceder a su comprobación en los textos seleccionados, es preciso abordar una última cuestión contextual, decisiva empero para caracterizar dicha obra en muchos de sus aspectos; me refiero a los *corridos de encargo*, ya abordados en el epígrafe de “industria musical y corrido” pero sobre los que, por su estrecho vínculo con el quehacer poético del compositor, es preciso volver, de nuevo de la mano de Simonett. Estos no son por supuesto una novedad, existiendo casi desde los inicios del género; tradicionalmente, la composición era encargada por amigos o familiares de una persona fallecida, casi siempre en un hecho de

---

<sup>27</sup> Dada la escasa diferencia entre la cantidad de corridos seleccionados y los susceptibles de selección, ésta no ha presentado dificultades, habiéndose priorizado, aparte de los 2 textos presentes en más de un álbum, los incluidos en la principal antología de Musart, *Colección de Oro*, los que Lobato incorpora a su *corpus*, y los interpretados por cantantes o destacados autores distintos de *Chalino*.

armas, y su contenido consistía en el relato de la muerte u otras gestas del finado en clave épica, si bien, con mucha menor frecuencia, se encomendaban durante la Revolución textos que cantaban las hazañas de algún caudillo todavía con vida. Lo particular del caso de Sánchez reside en que el grueso de sus panegíricos de encargo no se compone de elegías, sino de elogios a hombres vivos casi carentes de narración factual, predominando la descripción laudatoria del personaje<sup>28</sup>.

La ausencia de épica narrativa ha llevado a Wald a calificar este tipo de textos “corridos de amistad” [2001: 72], mientras que Lobato [2004] los llama “corridos de personaje”. El término “de amistad” es un tanto contradictorio con el hecho de la transacción comercial; además, aunque en ocasiones Sánchez se declara amigo del héroe, no es la tendencia predominante; así, es preferible reservar tal denominación para el *tema subyacente* de la *amistad* en los textos que, teniendo el narcotráfico por asunto principal, lo subordinan al relato de una relación entre dos personajes donde no prima el conflicto sino la camaradería, como sucede en el tema pionero de esta clase, “Los dos plebes”, de Francisco Quintero. La propuesta de Lobato resulta más afinada, habiéndose asumido en nuestro método para designar la categoría *temática* del *personaje* de actividad indefinida, o ajena a los grandes temas definidos. Mas la mecánica del encargo no repercute sólo en el tema; desde el punto de vista *tipológico*, estos corridos son *panegíricos*, los más en la variedad del *elogio*, y, *funcionalmente*, son *propagandísticos*. Así, debe tenerse presente que el fenómeno, por su propia naturaleza, atañe a la semiótica o la sociología en tanto que objeto de estudio; si sus repercusiones en el terreno literario son obvias, son asimismo múltiples y

---

<sup>28</sup> Cuando se habla de los corridos de encargo de *Chalino*, se alude por lo común al tipo descriptivo; no obstante, aun siendo éste mayoritario, compuso asimismo por encargo buen número de elegías con componente narrativo, como se comprobará. Por lo demás, es preciso reiterar que Sánchez ni es el primero en darse a esta práctica ni el artífice de su traslado formal al género en nuestro tiempo, debiendo atribuirse en principio a *Pepe* Cabrera, como ya se ha indicado. Pero digo “en principio” porque, dado el entorno cuasi folclórico en que se produce el encargo, atribuir una prelación en términos de originalidad a un autor individual es desconocer el funcionamiento semiótico –y literario– de estos textos, además de una temeridad, puesto que tampoco puede afirmarse a ciencia cierta que no existan otros autores desconocidos en los que se haya podido inspirar Cabrera; por eso mismo, lo relevante aquí, y lo que hace a mi juicio lícito centrarse en *Chalino* Sánchez para estudiar la materialización literaria del encargo en el género *corrido*, es la intensidad, coherencia y calidad con las que el autor compone las piezas, dignificando el encargo y el género redivivo en su expresión más tradicional, y actualizada a un tiempo. Con todo, reconociendo al menos a Cabrera la prelación cronológica en el periodo estudiado, al proporcionar los ejemplos de la obra de *Chalino* –no tanto relativos al encargo en sí como al patrón del panegírico, anotaré las propuestas de Cabrera que considero pioneras merced a mi conocimiento por fuerza limitado del inmenso e inaccesible acervo del corrido.

se manifiestan en distintos niveles del análisis textual, no existiendo pues una traducción directa del hecho del encargo en la terminología o el esquema descriptivos del método analítico adoptado.

La transición del encargo fundado en las gestas del difunto al compuesto previo pago con independencia de los méritos del protagonista, que formula por cierto sutilmente el mismo *Chalino* en la presentación de un poema (“todo aquel hombre formal/se merece su corrido”)<sup>29</sup>, ha propiciado que muchos estudiosos inscriban la creación y difusión de estos textos en un marco comercial, como hace Lobato al vincularlos con el corrido deudor del romance de ciego, obra de trovadores profesionales [2004: 89-90]. Sin embargo, el fin lucrativo que anima a Sánchez no supone su inserción en la industria musical moderna, ya que, como señala Simonett, estos corridos “no iban dirigidos inicialmente a personas ajenas a su círculo ni a una audiencia masiva” [2001: 324]; es más, al caracterizarlos, la estudiosa los contrapone a los comerciales [2001: 325]:

Los corridos destinados al público general suelen ser obra de compositores profesionales y reflejan la “visión externa”; refieren sucesos ya publicados en prensa y difundidos por radio y TV, o narran episodios ficticios de la agitada vida de duros mafiosos, usualmente en boca de los mismos capos de la droga, que se burlan de las fuerzas del orden y alardean de su poder, riqueza y astucia. Los personajes presentados en estos narcocorridos son prototipos del narco, mitificados y convertidos en artículo de consumo. Los corridos de encargo, por su parte, está dedicados a un individuo concreto y revelan datos personales. Suele componerlos algún allegado –un amigo o conocido, un cantante o líder de banda local–, íntimamente familiarizado con la subcultura del narco, que basa su composición en información de primera mano proporcionada por sus clientes.<sup>30</sup>

De acuerdo con esta dicotomía, importa reiterar que, desde la perspectiva de las relaciones entre emisor y receptor, y del contexto difusor, las creaciones por encargo están más próximas al folclor que a la cultura de masas; su percepción

---

<sup>29</sup> “Chepe Herrán”, citado en Lobato [2004: 93]. Texto completo en *elcompachalino.com*.

<sup>30</sup> “Corridos aimed at the general public are usually composed by a professional song writer and reflect the ‘outside view’; they retell happenings already published in newspapers and spread by radio and TV, or they narrate fictitious episodes from the adventurous lives of tough Mafiosos, usually in the voice of the drug lords themselves who scoff at the law force and brag about their power, wealth, and cleverness. The protagonists presented in these narcocorridos are prototypes of the narco, mystified and made into a marketable commodity. Commissioned corridos, on the other hand, are composed for a specific, named individual and reveal certain personal data. Usually they are made by insiders –a friend or acquaintance, a local singer or band leader- who are intimately familiar with the narco subculture, and who base their compositions on first-hand information provided by their customers”. Simonett ofrece muchos otros matices en su comparación, como el aludido del distinto tipo de enemigo en los diferentes modelos; mas es preciso señalar que reconoce asimismo numerosas concomitancias.

de productos comerciales propios de esta última se explica, a mi juicio, por la coincidencia de la función social y comunicativa que se da en uno y otro tipo de corrido, pues, a pesar de lo que pareciera desprenderse de la distinción hecha por Simonett, los héroes de los panegíricos son también, como los de los textos ficticios vulgares, puros estereotipos, que gozan de reconocido prestigio entre la audiencia receptora, sea cual sea su escala. Así, cuando Lobato califica certeramente a los homenajeados como “hombres *de a pie*” que “buscan formar parte de ese ámbito mítico que han conformado los corridos aunque en el mundo concreto no pertenezcan a él” [2004: 88], está describiendo el mecanismo semiótico de conformación de arquetipos común a todo texto épico o propagandístico; pero lo singular de estas composiciones al portador reside no tanto en dicho mecanismo como en la personal recepción del modelo fijado para darle forma, y sobre todo en que, siendo el modelo resultante extraño a la norma estética en el momento de su irrupción, recibe una formidable acogida del público subyugado por dicha norma.

Si los panegíricos de Sánchez presentan la particularidad de fundar el elogio en el carácter del héroe antes que en sus gestas, esto no supone alejarse de la tradición del corrido heroico, pues confecciona sus catálogos descriptivos a partir de recursos convencionales del género, como indica de nuevo Simonett: “Mientras que estos corridos están llenos de alusiones y recuerdos para los clientes, a los extraños pueden parecerles triviales, aburridos y repetitivos. [...] El carácter sencillo y repetitivo de estas composiciones, no obstante, es lo que las vincula precisamente con la tradición secular del corrido” [2001: 324-5]<sup>31</sup>. El enraizamiento tradicional es plenamente consciente, como se comprueba en la observación de Lobato de que “Chalino hace una importante distinción entre los corridos que tienen el propósito de exaltar a un personaje y los corridos de tragedias”, ilustrada con la cita de “José Heredia” [2004: 91-2] que ya se adujo en el capítulo definitorio de la primera parte, pero que se repite aquí, dada su lejanía: “Para acortar la distancia/me voy por esta vereda,/me voy cantando unos versos,/es corrido, no es tragedia,/para decir las verdades/de ese joven José Heredia”. Mas de la cita se desprende también que Sánchez se adhiere al

---

<sup>31</sup> “While these corridos are full of significant allusions and memories for the customers, outsiders might regard them as trivial, dull and repetitious. [...] The simple and repetitious character of these compositions, however, is exactly what links them to the century-old corrido tradition”.

paradigma con firme criterio propio, lo cual le permite introducir elementos semánticos y estilísticos de su cosecha que encajan en el modelo al tiempo que lo transforman, haciéndolo suyo; aunque se abundará en este fenómeno, valga como ejemplo pertinente el enunciado de la motivación del cliente que el poeta convierte en fórmula al reiterarla en varios textos, p. e., “en vida quiere el corrido para poder escucharlo”. Así, la hechura tradicional pero actualizada de los elogios de encargo de Chalino propicia no sólo su aceptación en el seno de la comunidad más o menos cerrada a la que están destinados, sino también su sorprende éxito en el mercado, ya que el modelo heroico que construye es lo bastante eficaz como para impactar en una amplia audiencia.

El contenido de los textos de Sánchez, como su vida y concepción del mundo, se articula en torno al valor supremo de la *valentía*. Esta aparece denotada, en calidad de *motivo*, en 15 de los textos analizados, bien mediante el adjetivo “valiente” o algún sinónimo (recio, bravo, decidido), bien encarnada en sustantivos que, a pesar de su base metonímica o metafórica, se consideran en la práctica una denotación, tal es su fijeza (“ser hombre”, o “gallo”); dado que en las muestras restantes la noción se halla connotada, puede concluirse que no hay un sólo corrido en su antología carente de valentía, conclusión extensible a toda la obra del autor, salvo rara excepción. Por otra parte, en el corpus constituye *tema subyacente* en 17 casos, lo cual implica que en un 85% de los textos no sólo se hace presente, sino que goza de suficiente relevancia para convertirse en asunto de fondo; considerando además que el *tema patente* es en 13 ocasiones el de *personaje*, cuya falta de desarrollo narrativo propicia el traslado de la esencia del contenido a la caracterización del héroe y al tema latente, la importancia cualitativa es asimismo manifiesta.

La impronta descriptiva de muchos corridos de *Chalino* incide en la manera de connotar la valentía; si en las piezas narrativas se infiere de una acción convencionalmente aceptada como signo de bravura, en sus panegíricos se indica de dos modos adicionales, a saber, la descripción consuetudinaria de la conducta del héroe (“cuando lo llaman a pleito, nunca se pone amarillo”, “jamás se ha rajado”)<sup>32</sup> y la advertencia del narrador, a menudo amenazante, del

---

<sup>32</sup> Con el fin de aligerar el aparato de notas y evitar una lectura entrecortada, los versos sueltos citados no se ubican en sus textos correspondientes siempre y cuando éstos formen parte del

riesgo que supone tener un pleito con él (“no lo vayan a calar, yo sé bien lo que les digo”, “por las malas no lo busquen, por algo yo se lo digo”)<sup>33</sup>. En el aviso se halla implícito el motivo *destreza-experiencia*, que connota la valentía además de denotar su propio núcleo semántico, como sucede con el motivo *templanza-modestia*, dándose en 6 y 7 textos del *corpus* respectivamente. Ejemplos del primero son las variantes del enunciado convertido en *fórmula* “al que le ponía su mano, siempre dejaba su marca” o “al que le ponía la mano, parado no lo dejaba”; el segundo se observa p. e. en “nunca busca pleito a nadie”, que antecede al citado “pero jamás se ha rajado”, evidenciando el vínculo entre los dos valores, templanza y valentía, o “él nunca ha ofendido a nadie” y otros enunciados similares. Esta imbricación semántica genera una dualidad en el uso de “valiente”, que ora conserva el significado básico (“valiente y decidido”), ora equivale a “fanfarrón”, p. e. en los versos “no es valiente, no es cobarde,/ todo el tiempo lo ha mostrado:/las veces que se ha ofrecido/de ninguno se ha dejado”, en los que la valentía negada no puede entenderse en su acepción primaria, que viene indicada en el último de ellos<sup>34</sup>.

Dos motivos siguen en número de apariciones a la ubicua valentía: *rectitud-lealtad*, que aparece en 13 muestras, y *bondad/amistad/amor*, presente en 12, jerarquía reveladora de la importancia del panegírico encargado en el que se identifica al protagonista con virtudes pacíficas, si bien es cierto que, en todo el género, el héroe es siempre *derecho* además de osado, con marcado sentido de la justicia y respetuoso de las reglas comunitarias. La asociación de rectitud y valentía se debe a que parte de dichas normas regulan el enfrentamiento armado, y a que éste se produce a menudo en aplicación y defensa de las mismas, precisamente; el vínculo entre ambos valores es obvio, p. e., en “Jorge García”<sup>35</sup> (“Jorge es un hombre derecho,/nadie lo debe dudar”), o en los versos

---

*corpus* analítico, señalándose siempre la procedencia en caso contrario. Mas esta ágil decisión se ve contrarrestada por el compromiso recién anotado de remitir comparativamente a la obra de Pepe Cabrera, en concreto a un corrido compuesto en 1971, “Rubén Cabada”, que tampoco se identificará a menos que la cita provenga de otra pieza. Empezando ya por los versos recién citados de *Chalino*, véanse estos del corrido de Cabrera: “y siempre que se le ofrece,/nunca se sabe rajar”.

<sup>33</sup> Cabrera dice “por querer hacerle un mal,/muchos se han equivocado”, y también “pero con él por las buenas/todo se puede arreglar,/pero que nadie le ofenda,/porque le puede pesar”.

<sup>34</sup> Lobato, que llama también la atención sobre este hecho [2004: 104-5], proporciona otros dos ejemplos, extraídos de “Germán y Santitos” y “Jorge Cazares” respectivamente: “Con ser valientes no sueñan, mas no les gusta dejarse” y “no es valiente ni dejado”.

<sup>35</sup> Corrido presente en nuestra discografía pero excluido de la selección.

con aire de duelo antiguo “siempre pelea frente a frente,/la espalda es pa’ él ventajoso”. La *lealtad*, vertiente de este mismo motivo, se enuncia y comprueba igualmente en el marco del conflicto, pues la encarnan en su grado máximo los amigos del héroe dispuestos al sumo sacrificio (“tiene amigos a montones;/ muchos por él dan la vida,/ya se ha visto en ocasiones”) o sicarios auténticos (“siempre carga un pistolero/que lo cuida en todos lados/dispuesto a perder la vida”); si plantear la lealtad y valentía en términos de vida o muerte es común en el corrido, *Chalino* aplica este enfoque sobre todo a la lealtad, noción que expresa incluso mediante el inusual diálogo: “Lo acompaña su compadre,/ Eyuyuri se apellida,/y con orgullo lo dice:/“Yo por usted doy la vida./Usted me ha hecho favores/de éstos que nunca se olvidan”<sup>36</sup>.

Virtud capital atesorada por los héroes de Sánchez es también la *bondad*, en los varios sentidos que engloba este motivo. La *amistad* es el más frecuente, tildándose a menudo al protagonista de “amigo”, y acaba de verse cómo la lealtad es atributo no sólo del pistolero, sino además del buen amigo; de hecho, en la tipificación de los *temas subyacentes*, se han fusionado ambas nociones en la clase *amistad-lealtad*, la más reiterada en el *corpus* –5 apariciones– tras la valentía. El *amor* por la *familia* es también de abundante y diversa expresión, común en las despedidas (“adiós, mi padre y mi madre/y mis hermanas queridas”) y otros pasajes descriptivos del héroe (“hoy radica en Sanalona/con su familia querida;/él, con su esposa y su hijita,/disfruta mucho la vida”). En este rubro se incluye la *bondad* para con el *prójimo*, ligada a la solidaridad (“su gente siempre lo busca/porque saben con certeza/que, si lo buscan los pobres,/ de ellos nunca se avergüenza”), a la modestia y rectitud (“a gentes ricas y pobres trata igual y no se afrenta”)<sup>37</sup>, o a ésta y los otros matices de la propia bondad, cuya mención suele aglutinar los motivos que denotan una conducta respetuosa de las normas, como ejemplifica la siguiente estrofa: “De Durango salió pobre,/pero honrado y muy sincero;/a su esposa y a sus hijos/hoy no les falta el dinero:/les da cariño y estudio,/los cuida con mucho esmero”<sup>38</sup>. El sustrato solidario perceptible en la expresión de la bondad hace de ésta el valor

<sup>36</sup> Cabrera tiene esta estrofa en “Rubén Cabada”: “Delfino y Beto lo cuidan,/son sus fieles compañeros,/y con orgullo lo dicen:/“Somos amigos sinceros,/y el día que se le ofrezca,/por mi patrón moriremos”.

<sup>37</sup> Así Cabrera: “y a gentes ricas y pobres,/a todos sabe tratar”.

<sup>38</sup> Y Cabrera de nuevo: “Tiene amigos que lo aprecian,/sus hijos y su mujer,/si se trata de dinero,/tiene con que responder”.

más alejado de la valentía y su estela violenta, si bien *Chalino* se encarga de advertir al público que lo cortés no quita lo valiente en más de una ocasión, p. e.: “por las buenas muy sincero,/como un diablo de enemigo”<sup>39</sup>.

Los siguientes motivos por orden de ocurrencia, ambos con 11 apariciones, son el *arma*<sup>40</sup> y la *respetabilidad*, que completan el meollo ideológico de los corridos de Sánchez. El *arma* es el objeto caracterizador por excelencia del héroe, cuyo coraje se comprueba en la balacera. A pesar de gozar de gran poder simbólico desde los primeros corridos, hasta la época contemporánea su mención suele circunscribirse a la fórmula discursiva de mayor solera, “con su pistola en la mano”, y sus muchas variantes, con alguna excepción célebre como la ya citada del clásico “Mariano Reséndez” “no me queda más amparo/que Dios y mi Carabina”; la constitución del arma en motivo que sirve para describir al propio personaje, y su renovada expresión formularia más allá de la instrumental clásica, alcanza en *Chalino* una intensidad singular. Aparte de concretar la clase y calibre, éste presenta el arma de tres modos distintos, que pueden ser complementarios. El primero cabe calificarlo de *existencial*, ya que resalta la relación personal del héroe con su pistola en términos de confianza y lealtad, incluso trascendentes, como en el recién citado “Mariano Reséndez”: “Carga una 45,/sea de noche o sea de día;/aparte de en Dios eterno,/nomás en ella confía”. En el segundo se incide en el aspecto *funcional*: “Siempre anda muy bien armado/con escuadra y portadores,/su cuadril siempre relumbra,/la quiere *pa* los traidores”. La cita encierra además la tercera forma de desarrollar el motivo, netamente descriptiva: “su pistola americana/en las cachas trae su nombre,/la bandera mexicana”. En cualquier caso, el arma se hace en Sánchez motivo y fórmula, objeto poético y símbolo de la valentía y la *vida recia*.

Los valores esenciales señalados, a menudo vinculados por integrarse en el núcleo virtuoso del héroe, comportan su *respetabilidad*, que se adquiere, cómo no, por la valentía (“a este hombre de vida recia,/respetado y decidido”, “con esta 45,/yo voy a hacer respetarme”), mas también la templanza (“a Sánchez

---

<sup>39</sup> En “Rubén Cabada”: “que como amigo, es amigo,/como enemigo, pesado [temible]”.

<sup>40</sup> El motivo (MTV9), recuérdese, es polifacético, siendo su denominación general *perrechos* del personaje, que engloba *armas*, *vehículo*, *atuendo* y *tecnologías*; mas el *arma* aparece en 10 de las 11 ocurrencias del motivo, el *vehículo* en 3, el *atuendo* en 1 y las *tecnologías* en ninguna (se dan combinaciones y repeticiones en un mismo texto, claro está), de lo cual se infiere, aparte de la supremacía de las armas, la escasa presencia del vehículo en *Chalino*, compañero fiel en el narcocorrido como sucesor del caballo, por lo común casi tan relevante como el arma.



Félix respetan/porque con nadie se mete”) o el trato bondadoso y justo (“lo cuidan y lo respetan/por el modo que ha tenido”). Si se recuerda que el motivo se define por el binomio *respetabilidad-grandeza*, y que sus variedades son *poder*, *riqueza* y *fama*, podrá apreciarse que la concepción de *Chalino* difiere de estos matices semánticos, cuya definición refleja la idea dominante en el género, más comercial. En efecto, el autor apenas explicita que el héroe sea poderoso o posea riquezas en un tono exhibicionista, como sucede en muchos autorretratos de narcotraficantes actuales; si le atribuye poder, se debe a su audaz destreza en la lucha, y no a su posición jerárquica en una estructura determinada; si tiene dinero, y aunque ello implique naturalmente poseer buenos vehículos y *pasearse* a gusto de parranda, lo principal es que lo reparte entre los suyos y es solidario con los pobres; la fama, por su parte, suele circunscribirse a la comunidad rural de donde es originario, si acaso al Estado de Sinaloa, a menos que radique en EE.UU., en cuyo caso se menciona tanto su residencia como su origen. En suma, los héroes de Sánchez son casi siempre marginales, respetados por encarnar las virtudes tradicionales y no tanto por sus logros materiales según la moderna lógica capitalista.

La marginalidad regional propia del folclor se aprecia en todo su esplendor en el aspecto geográfico. El motivo de los *lugares* del personaje, ya sea el subtipo de *procedencia* o de *territorio*, o ambos, aparece en 10 muestras del *corpus*, siendo el más frecuente tras los motivos estelares ya abordados; la cifra es sin embargo engañosa, ya que, debido al carácter descriptivo de la mayoría de los temas, *Chalino* acostumbra a trocar en la *presentación* la *fórmula metanarrativa* de *datación/ubicación* del suceso por otra equivalente relativa al *nacimiento* del personaje; así, sólo 2 corridos analizados carecen de alusión espacial, mientras que en los restantes los *lugares* gozan de una presencia destacada y decisiva para la caracterización del protagonista. Por ello, resulta llamativo que sólo en 5 se mencione EE.UU., y en 1 como mera ubicación de un suceso; aunque pueda añadirse una referencia a que el protagonista es “conocido en México y extranjero”, la proyección internacional de los personajes es sin duda modesta, además de subsidiaria, puesto que en todos los textos se subraya al tiempo su origen. Este es en 3 casos el estado de Durango, si bien en 2 se trata de pueblos serranos próximos a Sinaloa, y en el otro se subraya que el héroe vive en Culiacán; lo mismo sucede con el único

donde procede de Michoacán, pues su coche tiene matrícula de Sinaloa, indicativa de la residencia. De los 15 textos en los que es sinaloense, en 12 es nacido en localidades del municipio de Culiacán, y en los otros 3 de municipios aledaños. Así, la práctica totalidad de los corridos del *corpus* –y la obra de Sánchez– ubican la procedencia o el territorio del héroe, o el lugar del suceso, en pequeños pueblos y ranchos del valle de Culiacán cercanos a la capital, o situados al este de la misma en la sierra, dato que refleja el universo rural del autor y su casi absoluto desapego a la condición chicana, a pesar de haber pasado toda su vida adulta y haberse convertido en artista en California.

El motivo denominado *parranda*, que engloba los gustos y placeres de los personajes e incluye los subtipos *bebida-embriaguez*, *música* y *mujeres*, se encuentra asimismo en 10 textos, revistiendo cierta importancia en la formación del prototipo del héroe. El aspecto dionisiaco de la bebida no se da en los graves poemas analizados del compositor, ni por supuesto el consumo de estupefacientes, siquiera remotamente sugerido; tan sólo se hallan 3 alusiones costumbristas al hecho de *tomar*, 2 vinculadas a la aludida fórmula incipiente “en vida quiere el corrido”, y por tanto a la música. Ésta, en cambio, aparece en 7 corridos en calidad de gusto (“le gusta que lo acompañe/siempre un conjunto norteño”), en forma de petición a un grupo (“que me toquen Los Amables/con la música de viento”), como rasgo identitario (“nacido allá en Chapotán,/después vivió en la Agua Blanca,/y entre pura gente brava,/entre escuadras y la banda”), e incluso convertida en última voluntad (“les pido de corazón/con música me despidan”); a estas referencias deben añadirse las pertinentes a las *fórmulas* estructurales de *incoación recitativa*, *conclusión* y *referencia genérica*, cuya gran abundancia revela la verdadera dimensión del aspecto musical, en el que el propio género ocupa un lugar privilegiado.

El papel de la mujer en la obra de Sánchez es el habitual que le asigna la cultura machista de la que se nutre el autor, como demuestra su presencia en este núcleo semántico de la parranda, en el que se percibe como simple objeto de placer (“las mujeres y la banda siempre han sido su pasión”). Mas el poeta le dedica mayor atención de la habitual en el corrido, lo cual refleja su carácter mujeriego, que traslada a sus personajes empleando el equívoco calificativo de “enamorado”. En este contexto, destacan las alusiones a la inveterada práctica

de *llevarse* a una mujer<sup>41</sup> (“la tambora sinaloense,/las mujeres le han gustado;/Javier se ha llevado varias/porque es muy enamorado”); aunque el rapto no suele perpetrarse contra la voluntad de ella, sino ante la oposición del padre o hermanos a la relación en ejercicio del arcaico tutelaje, la persistencia de una concepción instrumental es obvia en la cita, donde la práctica se enmarca en el retrato del parrandero<sup>42</sup>. Sin embargo, *Chalino* no adopta la visión del macho castigador, atribuyendo más bien a sus personajes la condición del seductor galante, como se aprecia en múltiples ejemplos: “le gusta ser muy amable *pa* que lo quieran las hembras”; “enamorado y ni modo: les platica muy bonito, les cumple de todo a todo”. Acaso con el fin de reforzar esta imagen, es frecuente la inversión de los papeles tradicionales, afirmando el poeta al caracterizar a su héroe que “las mujeres lo persiguen” o “lo procuran”; la razón del asedio que aporta a continuación, “porque es un hombre especial”, apunta a afirmar que los amoríos no están condicionados por la posición de fuerza del hombre ni el interés económico de la mujer.

El siguiente motivo por número de ocurrencias en el *corpus* es la muerte, presente en 9 muestras, cifra que puede parecer baja habida cuenta de su omnipresencia en los contenidos del género, pero que en Sánchez es menos constante por la abundancia de elogios en vida de personajes. En todo caso, cuando se da es en su dimensión factual, sin implicaciones existenciales, como se observa en las formulaciones de la valentía y la lealtad, en las que el rasero es la vida –que se rifa o se da por un compadre–. Esta postura no implica empero la ausencia de crudeza, de hecho reforzada por la indiferencia con la que se refieren los sucesos violentos (“su cuerpo en puros pedazos/por el cerro lo encontraron”), ni impide que el motivo emparentado de la *agresión* se halle en 7 muestras, como no podía ser de otra manera en la cosmovisión tradicional de Sánchez y su canto a la “vida recia”, que, naturalmente, trasciende en otro motivo que aparece también 7 veces, el de *desafío/amenaza*, y en varios más que, si con menor presencia cuantitativa, integran cualitativamente el sustrato ideológico fundamental del corridero.

---

<sup>41</sup> En el corrido que se dedica a sí mismo (transcrito tras el comentario a “Armando Sánchez”), *Chalino* dirá “la que no quiere a la buena, a la fuerza se ha llevado”, contradiciendo nuestra afirmación subsiguiente.

<sup>42</sup> Cabrera opta en cambio en “Rubén Cabada” por la combinación de mujeres y embriaguez: “Mujeres tiene a montones,/le gusta mucho tomar”.

Uno de ellos es el de *indefensión* –5 ocurrencias–, glosa al desenlace mortal de aparente función narrativa que sirve no obstante para justificar la derrota del héroe y preservar su reputación de valiente y diestro en la lucha: “Eran muchos para él solo,/él comenzó a disparar:/se llevó uno por delante,/era imposible escapar,/casi lo hicieron pedazos,/ya no les pudo tirar”. Si en este ejemplo la indefensión se debe a la inferioridad numérica, la razón más habitual es el ataque por sorpresa de los rivales, lo cual permite a Sánchez, como se ha ilustrado, tacharlos de traidores y cobardes; en el *corpus*, la *cobardía* aparece denotada sólo 3 veces, y la *traición*, como motivo factual, 5, pero abundan las recriminaciones subjetivas y, sobre todo, el *tema subyacente vileza-traición* se da en 7 corridos, siendo, con el opuesto de la *amistad-lealtad*, el más frecuente tras la valentía, lo cual refleja su relevancia más allá de lo argumental, ilustrada por Simonett al razonar su señalada observación de que el verdadero rival del héroe es el traidor, antes que el policía: “Aunque los agentes de la ley están en el bando opuesto, se les considera francos y bravíos, mientras que a los traidores de dentro del grupo se les juzga indignos porque ni respetan ni se adhieren al sistema moral local, del que también forman parte”<sup>43</sup>.

La reacción a las agresiones y crímenes traicioneros es, por supuesto, la *venganza*, considerada un acto de justicia comunitaria, cuya ley natural exige rectitud y solidaridad de grupo. Su ocurrencia en tanto que motivo resulta baja, al aparecer sólo en 5 muestras, y su constitución en tema subyacente se da en 1 nada más; obviamente, como acto de represalia a otra acción previa, sus posibilidades de abundar en un *corpus* donde predomina la descripción son escasas, pero, aún así, aparece en una cuarta parte de las muestras, y su común ubicación en las codas, donde funge como núcleo semántico de la moraleja o una advertencia, su variada expresión, sea en boca del personaje (“Salomé Félix les dice:/busco al jefe y mandadero”), inserta en el relato (“Amador siguió adelante/buscando a los criminales/para cobrarles la deuda”) o la admonición del propio narrador (“la traición que le jugaron/con el tiempo han de pagar”), dan cuenta de la relevancia otorgada por *Chalino* a la venganza en sus corridos, y por consiguiente en sus principios éticos.

---

<sup>43</sup> “Even though the men of law stand on the opposite side, they are considered forthright and brave, while in-group traitors are regarded dishonorable because they neither respect nor adhere to the local moral system, of which they are also a part” (2001:325).

En fin, y al margen del esencial núcleo conflictivo, la *religiosidad* es otro valor atribuido a los personajes, motivo presente en 5 de los textos examinados. La pureza folclórica del autor propicia aquí cierta sobriedad que contrasta con la impronta supersticiosa o la emotividad barroca presente en muchos corridos. Puesto que el universo de *Chalino* se inspira y emana de Culiacán, es, p. e., muy significativo que no haya dedicado un solo verso al famoso santo popular Jesús Malverde, cuya capilla es uno de los lugares famosos de la ciudad y símbolo del fervor piadoso de los narcotraficantes; en el mismo sentido cabe interpretar la ausencia de leyendas y misterios, o de alusiones a la intervención del diablo en ciertos sucesos. La religiosidad en Sánchez es por tanto sencilla y natural, siendo Dios referente de la Justicia suprema en quien el héroe deposita la fe<sup>44</sup>, y el cielo su destino tras la muerte, nociones expresadas empero sin solemnidad, como revela el excepcional trato familiar e íntimo con que alude en ocasiones a la divinidad (“yo ya me voy con diosito”, “diosito se lo llevó”).

Los valores señalados de acuerdo con los motivos y temas subyacentes detectados en las muestras, que conforman el espectro ideológico de Sánchez, presentan una compleja relación con el otro gran ámbito del contenido, el *temático (patente)*, debido en primer lugar a la cuestión del narcotráfico. Todos los estudiosos asumen que los textos de *Chalino* son narcocorridos, o, más precisamente, que remiten al universo del narcotráfico, como sintetiza Lobato: “Sus creaciones reflejan personajes y situaciones que delimitan, quizá sin plena conciencia, el mundo literario del narcotráfico en el corrido” [2004: 88]. Pero la alusión al grado de conciencia revela que el encasillamiento de su obra en el narcocorrido obedece a una lectura contextual de sus textos, pues un autor, por popular e intuitivo que sea, podrá desconocer las implicaciones sociales de sus versos, mas no el asunto de su pieza. Dicho de otro modo, la determinación del tema debería acometerse atendiendo al contenido textual, a los elementos semánticos manifiestos, correspondiendo el examen del contexto a un orden distinto del análisis. La objetivación temática es compleja, puesto que comporta la evaluación cuantitativa de los contenidos denotados y su posterior selección no exenta de subjetividad, a lo que se suma la relevancia fluctuante de la

---

<sup>44</sup> Recuérdense los versos en los que la confianza del héroe en la pistola tiene sólo parangón con la depositada en “Dios eterno”, al que se atribuye, con idéntico epíteto, la bondad justiciara en el corrido dedicado a “Chuy Luna”, “que siempre que se ha ofrecido/le da la mano al caído; por eso es que Dios eterno/siempre lo ha favorecido” [Lobato, 2004: 108].

connotación, que puede albergar los significados primarios en los textos alegóricos y metafóricos; precisamente, el empleo de un lenguaje cifrado para hablar del narcotráfico es común en el corrido actual, y no sólo a escala léxica, existiendo célebres piezas cuyo argumento general es por completo metafórico. Sin embargo, los corridos de Sánchez son de un sobrio realismo exento de dobles sentidos, y nunca fábulas ni parábolas, siendo innecesario, en principio, acudir a la interpretación del contexto para sintetizar el tema.

La complejidad resurge empero ante los panegíricos, de difícil clasificación temática por carecer de relato convencional y presentar personajes de incierto oficio, portadores de una serie de valores cuya síntesis en un tema puede resultar un tanto abstracta. En el método analítico, a estas piezas descriptivas sin desarrollo argumental se les ha asignado el *tema del personaje*, siempre y cuando no se especifique su actividad más allá de la conducta en términos éticos, y dicha actividad sea excepcional y no se ajuste a la común del héroe corridero. Este criterio obliga a prestar especial atención a la connotación, a los indicios que permitan ubicar al personaje en la sociedad, lo cual lleva a redirigir dicha atención al narcotráfico, que bien podría ser el entorno de cierto número de los prototipos confeccionados por Sánchez. No obstante, ha de evitarse la identificación automática del héroe con el traficante, ya que el valiente es una figura tan corriente como añeja: no basta pues con que vaya siempre armado o haya protagonizado feroces balaceras, habituales de antiguo en las rencillas familiares y vecinales, en bailes y cantinas, y ni siquiera que se diga de él que “siempre carga un pistolero” o que “se pasea por Las Vegas, Washington y Colorado”, por más que sea razonable deducir de ellas que el personaje forma parte de una estructura con poder y recursos, la cual sólo puede dedicarse al contrabando en el contexto actual en el que compone el autor. Por tanto, y sin perjuicio de que en los comentarios se mencionen los indicios que permiten inferir la condición de narco del personaje cantado, técnicamente, sólo se ha atribuido 1 muestra al *tema patente del narcotráfico*, “Don José Castro”, donde el héroe lucha con el ejército para defender su plantación no especificada, ya que, si quien “carga un pistolero” puede ser en rigor un empresario, un político, cualquier persona con poder en la peligrosa y armada sociedad mexicana, el conflicto de un agricultor con fuerzas militares significa con toda certeza que su cosecha es de marihuana u opio, y así que estamos ante el *tema patente* del

narcotráfico, en su variedad de *narcoproducción*. Así, debe afirmarse que la presencia de este tema en la obra de *Chalino* es la más discreta de entre los autores estudiados, lo cual no es óbice para que su estilo y el potencial simbólico de los personajes a los que canta hayan influido enormemente en la configuración del narcocorrido de hoy. En cuanto a los demás temas, 4 de los contemplados en el método no se dan en los textos del *corpus* ni de la obra consultada de Sánchez (*político, lúdico, emigración, personaje inanimado*); el abanico se limita pues al *tema patente* de *sucesos* (5 ocurrencias, tratándose en 4 de la variedad de *delito común* y en 1 de la de *crimen pasional*) y al de *personaje*, asunto de 14 de las muestras<sup>45</sup>.

Al igual que en el plano temático, la gama *tipológica* de las muestras del *corpus* es reducida. De un lado, la existencia cierta de los hombres cantados y la inclinación realista comportan la ausencia del tipo del *cuento*, y por supuesto del *autorretrato*, que supone la creación de estereotipos humanos con enfoque subjetivo y artificioso ajeno a los principios estéticos y semióticos del autor; de otro, a pesar del talante valorativo del discurso caracterizador, sus versos rara vez expresan opiniones o ideas generales, y nunca con entidad suficiente para que pueda asignarse alguna composición, siquiera a título subsidiario, a los tipos de la *apología* o la *invectiva*. Así, los corridos del *corpus* constituyen una *crónica* en 8 ocasiones, siendo 2 puras y 6 combinadas, 5 con el tipo de la *elegía* (en 1 caso en plano de igualdad, en 1 con predominio de la crónica y en 3 de la elegía) y 1 con el *elogio*, que es preponderante; un *elogio* en 12 (en 11 de manera pura y en 1 combinado como acaba de indicarse); y una *elegía* en 6, en 1 de forma pura y en 5 combinada con la crónica del modo señalado. Esta distribución tipológica pone de relieve que, a pesar de la insistencia en el carácter descriptivo de los poemas de Sánchez, el componente narrativo se encuentra presente en no pocas piezas, tendencia advertida ya por Wald al

---

<sup>45</sup> Por ello, la inmensa mayoría de sus *títulos* portan el nombre del personaje, las más de las veces el propio y el apellido, o el apodo y el apellido, o nada más el apodo, en cuyo caso suele anteponer “corrido de”, y esto aun en los casos en que predomina la narración de hechos. De los textos del *corpus*, sólo 2 incluyen, además del nombre, una referencia al suceso (“La fuga de Salomé” y “La muerte del Pelavacas”), mientras que en 1 se suma al apellido un sustantivo calificativo y, opción insólita, una interpelación (“Adiós, hermanos Quintero”). En los 37 temas estudiados por Lobato, sólo en 1 se añade al apellido un sustantivo (“Dinastía de los Ochoa”), patrón extensible al resto de piezas consultadas de Sánchez, entre las que se halla nada más “homenaje a” en 1 caso y el oficio antepuesto al apellido en otro (“Cabo Saucedo”). Esta forma clásica de titular contribuye, entre tantos otros elementos, a las altísimas puntuaciones en el IT de las muestras, ya que, recuérdese, a los títulos tradicionales se les asignan 0,5 puntos.

abordar los corridos de encargo, que “rara vez constituían gestas memorables. Chalino grabó buen número de ellos, y su éxito legitimó el estilo, pero también grabó cantidad de corridos trágicos, y éstos son los que sus fans tienden a recordar” [2001: 72]<sup>46</sup>. Mas la cuestión no estriba tanto en el contraste entre dos tipos textuales como en la mixtura de los modos descriptivo y diegético: como acaba de verse, sólo 2 textos analizados constituyen crónicas puras en las que la figura del héroe carece de relevancia suficiente, lo cual significa que, incluso en las “tragedias” a las que alude Wald, su caracterización adquiere amplio desarrollo; buen ejemplo de ello es “La muerte del Pelavacas”, tal vez la pieza más célebre de Sánchez, donde, a pesar del título *narrativo*, tan sólo 3 de sus 7 estrofas son de predominio narrativo, y aun 2 refieren hechos biográficos cuya función es antes caracterizadora que cronística. En el polo opuesto, si 11 muestras se han considerado elogios puros, no por ello adolecen de alusiones narrativas puntuales, que pueden ser de diversa clase, desde gestas del héroe pasadas hasta actividades cotidianas incluidas con fines descriptivos; de otro lado, dado que, de los 18 *panegíricos*, 6 pertenecen a la variedad de la *elegía*, que alberga por naturaleza pasajes narrativos aunque suele prevalecer la caracterización del personaje, dándose incluso 2 muestras, como he indicado, en las que la crónica se impone e iguala con la elegía, respectivamente. En definitiva, invirtiendo los términos de la afirmación de Wald, fue el estilo de *Chalino*, su capacidad para forjar estereotipos literarios y éticos de personajes, lo que propició su éxito, que no se funda entonces en la opción panegírica o la narrativa, sino en la inserción en ambas de formas y valores tradicionales al tiempo actualizados, que hallan su acomodo perfecto entre la audiencia del corrido contemporáneo.

Como se dijo en la introducción al método analítico y se ha reiterado en los estudios precedentes, la descripción cuantitativa no reviste demasiada utilidad en el plano *funcional*, por la constancia de la función *propagandística* y la asidua convivencia de dos o más designios comunicativos. Pero dado que la determinación de la presencia de una función en una pieza se lleva a cabo mensurando la extensión textual que le pueda corresponder, las cifras acaban

---

<sup>46</sup> “were rarely memorable epics. Chalino recorded quite a few of them, and his success legitimized the style, but he also recorded plenty of murder ballads, and these are what his fans tend to remember”.



arrojando alguna sorpresa. En la antología de *Chalino*, p. e., resulta llamativa la ausencia de la *propagandística* en 1 muestra, no sólo por su constancia casi infalible en el género sino porque, en un compositor de marcada inclinación panegírica, es aún más rara, debiéndose a que en la pieza en cuestión, que es además una elegía –combinada con la crónica–, se narra la muerte de un hombre sin ensalzarlo, limitándose el autor a mostrar pesar, contenido que ha de asignarse a la función *espectacular*. Por lo demás, la *noticiera* está presente en 12 muestras, siempre combinada con otras en diverso grado, ya que, en el único texto donde podría darse en solitario, se observa como acabo de indicar la *espectacular*, que aparece por su parte en 6 corridos analizados, siempre subordinada salvo en la excepcional muestra falta de proselitismo, donde tiene tanta importancia como la *noticiera*. En fin, la función *reprobatoria* se encuentra combinada en 2 muestras, ambas elegías donde la noticia de la muerte y la loa del finado se combinan con un reproche feroz a los asesinos que se extiende lo suficiente en el texto como para entender presente esta función menor.

La poética de *Chalino* Sánchez es la más clásica de los autores estudiados, en virtud del recurso reiterado y meditado a recursos expresivos y estructurales paradigmáticos del género, singularmente del formulismo, pudiendo afirmarse que sus textos se componen en gran medida de puras fórmulas. La adscripción del compositor al canon del corrido se refleja con suma elocuencia en el *índice de tradicionalidad* (IT), cuya media es la más elevada (6,8), con diferencia, de todas las que arrojan los *corpus* individuales del analítico general. Más allá del promedio, cabe añadir, a modo de desglose ilustrativo, que no hay una sola muestra que baje de los 5 puntos, mientras que 10 de ellas alcanzan o superan los 7 puntos, dándose una incluso con 9.

El *plano semántico-estructural* es tal vez donde la tradicionalidad de *Chalino* se hace más notable, habida cuenta de que, si en el discurso los autores contemporáneos se valen a menudo de los recursos canónicos, la estructura suele alejarse del modelo clásico debido a la ausencia o dilución de los *bloques* y la renuncia al formulismo estructural. En cambio, de los corridos analizados de Sánchez, 19 contienen tanto el bloque inicial como el final, dándose pues una sola excepción (“Corrido del *Gallito*”). El clasicismo de *Chalino* destaca aún más en este sentido si se tiene en cuenta que, al analizar los textos de otros

compositores, se ha considerado con criterio laxo la presencia de los bloques, siendo algunos un mero amago de apertura o cierre del poema, en ocasiones imbricado con la trama; en los del malogrado corridero, por el contrario, se aprecian sólo 2 *presentaciones* y 2 *codas* heterodoxas cuya presencia efectiva es susceptible de discusión. La ortodoxia de los bloques se sustenta, además de en su nítida separación del segmento central del texto, en el uso de las *fórmulas metanarrativas* correspondientes, que examino a continuación con detenimiento; a modo de panorámica, cabe anticipar que, en las muestras del *corpus* se ha contabilizado un total de 96, lo que supone el alto promedio de casi 5 por texto (4,8), dándose además todas –quince– las contempladas en el inventario, presentando todas las muestras al menos 2 de ellas, y llegándose a observar hasta 10 en un solo corrido.

La *presentación* alberga el mayor número de *fórmulas*, contándose algunas entre las más utilizadas. La *nominación-caracterización* del personaje se da en 18 textos, conforme al predominio del panegírico, la atención prioritaria a la figura del héroe incluso en las piezas de desarrollo narrativo y la inclusión de su nombre en todos los títulos sin excepción; ejemplo sintético es “Voy a cantar unos versos/para que conozcan bien/a un hombre muy apreciado,/lleva por nombre Javier”. En esta cuarteta se halla asimismo la fórmula *incoativa*, que ocupa el segundo lugar en términos de ocurrencia (13 apariciones) y se plasma de diversos modos aparte del clásico “voy a cantar un corrido” y sus variantes nominales “historia” o “versos”, haciéndose referencia al contenido del texto (“Con sabor a Sinaloa/es el corrido que hoy canto”), las circunstancias de la interpretación (“Para cantar el corrido,/voy a afinar mi acordeón”; “Para hablar de José Inés/voy a quitarme el sombrero”) y otros aspectos, trocándose incluso de manera simbólica el emisor (“Por el filo de la sierra/bonitos se ven los pinos, /con su silbido le cantan/el corrido a un gallo fino”) o el destinatario (“Carretera de Nogales,/a ti te voy a cantar”). La tercera fórmula más frecuente del bloque es la de *datación-ubicación* (8 textos: en 3 se incluye sólo la datación, en 3 la ubicación y en 2 ambas), dato en principio sorprendente habida cuenta de que su empleo suele asociarse a los corridos típicamente narrativos en los que se fecha y localiza el suceso relatado; en el caso de *Chalino*, como se anticipó, además de este uso convencional (“En la Unión Americana,/ochenta y nueve pasado,/por las manos de un cobarde/cayó Juan asesinado”), la información

puede remitir al nacimiento del héroe en lugar de al hecho, lo cual constituye una de las innovaciones (“El Estado de Durango /de estos versos es testigo,/el rancho de Chapotán/miró nacer a un amigo”) del corrido actual, practicada en especial por Sánchez y Pepe Cabrera, pudiendo ser tal vez una aportación de la *escuela sinaloense*. La presentación contiene aún en los textos del *corpus* otras fórmulas de considerable ocurrencia que, si suelen darse en el bloque inicial, pueden situarse también en el final y, rara vez, en la trama. El *resumen argumental* es la más frecuente (7 textos), apareciendo a menudo combinada con la *datación-ubicación*, como se aprecia en la penúltima cita; su abundante utilización puede resultar igualmente sorprendente por la reputación descriptiva del corridero, mas debe recordarse que buena parte de sus panegíricos son elegías, donde el anuncio de la muerte del héroe es preceptivo al inicio; por lo demás, el resumen se localiza en la coda en algunos casos, p. e., “mataron a un gallo fino/del estado de Durango”. Las proposiciones fijas que expresan la *veracidad* del relato y la *memorabilidad* de los hechos o del héroe, a menudo situadas en la trama –en el género–, se dan en 7 y 5 textos respectivamente. La primera refleja la intención o la apariencia noticiera, siendo de variada realización y ubicación en *Chalino*: bloque inicial (“Voy a cantarles, señores,/ una historia verdadera”), final (“ya les conté la verdad”), o trama (“Estado de Nayarit,/tú eres mi mejor testigo,/que a balazos se agarró/con un pesado enemigo”); de hecho, la fórmula se localiza en 2 casos en la presentación, en 3 en la coda y en 2 en el desarrollo narrativo; la última cita, de otro lado, ilustra una variedad expresiva peculiar consistente en afirmar la veracidad poniendo a alguien por testigo, usualmente el lugar de los hechos, de la que el poeta se vale en hasta 3 ocasiones. La fórmula de *memorabilidad*, recuérdese, consta de 2 clases, la expresión de lo *memorable propiamente dicho* (“El rancho Laguna Seca/lo vio nacer, no lo olvido”) y el *trágico recuerdo* (“Ha muerto un muchacho noble,/muchacha gente lo lloramos”); en el *corpus*, la primera variante se da en 1 muestra, la segunda en 2, y en otras 2 están ambas presentes (“Al recordar a un amigo/con pesar voy a cantarle:/su nombre Juan Samaniego,/ jamás se podrá olvidarle”); así como la afirmación de *veracidad* responde al fin noticiario, la enunciación de lo *memorable* denota una intención propagandística de la figura del héroe. Por último, la presentación puede incluir la fórmula de *llamada de atención* al público, que es la menos usada (2 temas) en el *corpus*

junto con la de *incertidumbre*, y de manera mermada en términos expresivos, ya que en un caso el enunciado se limita a la interpelación (“Voy a cantarles, señores”), sin que haya llamada de atención en sentido estricto, y en el otro, aunque pueda surtir el efecto de atraerse el interés del público, se trata más bien de una declaración de intenciones (“no quiero ofender a nadie/con lo que dice el corrido”) del narrador.

La *coda* constituye el otro pilar del tradicionalismo de Sánchez en el plano estructural; a pesar de que, cuantitativamente, suele albergar menor cantidad de elementos formularios, acaba de verse cómo algunos de los asignados en principio al bloque inicial se sitúan en el final, a los cuales se suman los propios de éste, que, por su ubicación privilegiada en el remate del poema, son tal vez más eficaces para el reconocimiento del clasicismo por parte del público. El de mayor ocurrencia es la *despedida*, expresada en 10 textos de diversa manera, sea convencionalmente por el narrador (“con cariño me despido/cantándole a un gran amigo”), por éste en nombre del personaje (“se despide *El Pitayón*/con su tejana de lado”) o en boca del mismo, cuyas despedidas adoptan, además de la típica (“Adiós, mi padre y mi madre/y mis hermanas queridas”), formas singulares, como el paso de la 3ª a la 1ª persona (“Se despide Rigo Coria/con un abrazo sincero:/si yo me les adelanto,/en el cielo los espero”) o la fusión con el narrador: “Ya me despido de todos,/con ustedes voy contento;/es muy bonito el corrido,/por eso es que se los cuento”. Estos versos comprenden también la fórmula de *referencia genérica*, que no está vinculada por fuerza a un bloque, y a la que *Chalino* recurre en 3 textos analizados, insertándola en 2 en el motivo de fijeza expresiva de *vida prestada* referido al disfrute del corrido (“en vida quiere el corrido”), situado en la presentación; la modernidad que entraña referirse al mismo género explica acaso el limitado uso que hace de ella el compositor<sup>47</sup>. La despedida se expresa a menudo junto con las fórmulas de *conclusión* y de *apóstrofe*, presentes ambas en 4 corridos; ejemplos de combinación son “ya me voy, ya me despido, ya terminé de cantarles” y “Vuela, vuela, palomita,/antes de que se haga tarde,/di que Mariano murió/en una forma cobarde./Adiós todos mis amigos,/mis hermanos y mis padres”; casos de utilización independiente son p. e. “ya le canté su corrido/al compa Eleazar

---

<sup>47</sup> Recuérdese que esta fórmula se considera presente cuando se da al margen de las de incoación recitativa o conclusión (“voy a cantar un corrido”, “aquí termina el corrido”).

Quintero” y “vuela, vuela, palomita,/con destino a El Espinal”; además, existe alguna muestra interesante de utilización singular del apóstrofe, p. e. “ranchito de Carboneras,/carretera a Sanalona,/se va Fidel Bustamante”, donde se habla a un lugar al que no se confía un mensaje sino que se le *informa* de la partida del protagonista. Por último, en el entramado conclusivo puede darse asimismo la fórmula de *autoría*, si bien no es el caso en Sánchez, quien la emplea en 1 único corrido –lo que la convierte en la menos usada– sin incluir su nombre y en el bloque inicial (“estos versos los compuse”).

La fórmula de *moraleja-mensaje* es la segunda en importancia de la coda, apareciendo en 8 textos analizados. Aunque se encuentra por lo común ligada al apóstrofe, que suele generar la enunciación de un mensaje, y de hecho lo está en 1 caso (“Vuela, vuela, palomita,/con destino a El Espinal,/cuéntales a los García/que Amador es muy cabal,/que en vísperas nadie muere /si no está el día final”), *Chalino* la combina también con la fórmula de conclusión (“Así se acaba el corrido/de Javier Torres, mi amigo:/por las malas no lo busquen,/por algo yo se lo digo”), opción singular, pues su engarce natural se produce con el resumen; por lo demás, lo habitual es que ocupe un espacio independiente en el bloque final, abarcando con frecuencia una estrofa<sup>48</sup>. La hechura y contenido son variados, encontrándose la moraleja o refrán de uso acreditado, como en el primer pasaje citado; el consejo al hilo de la historia relatada, que se torna ejemplo (“pongan cuidado, señores,/por esos caminos reales”); la advertencia o amenaza al público, siempre relativa a las consecuencias de una posible agresión al héroe, como la expresada en la segunda cita del párrafo; el anuncio de venganza, ilustrado ya a propósito del motivo (“la traición que le jugaron/con el tiempo han de pagar”), que es también una amenaza, mas no preventiva ante un hecho futurible, sino reactiva a una fechoría cometida; o la reflexión más o menos objetiva sobre lo relatado, sin implicación del narrador ni moralina (“Le hizo falta su pistola/ para poder defenderse,/y no lo trajeran solo/a su tierra sinaloense”).

La riqueza formularia y el consiguiente clasicismo de los bloques parecieran contrastar con una *trama* menos tradicional. Sin embargo, 4 textos del *corpus* contienen una secuencia narrativa completa, cifra elevada teniendo en cuenta

---

<sup>48</sup> En el “Corrido del Gallito”, precisamente el único carente de bloques estructurales, se ha considerado presente la moraleja en el segmento de desarrollo narrativo (véase el comentario).

que sólo hay 2 crónicas *puras*; a este dato se añade la ocurrencia de las *fórmulas* propias de la trama de *anticipación del desenlace* y de *incertidumbre* (3 y 2 apariciones, respectivamente). *Chalino* emplea la primera para recalcar la indefensión del héroe al ser sorprendido (“el cuatro [trampa] estaba formado/entre el matón y su hermana”) o su valentía al afrontar un destino fatal cierto (“el compa Layo sabía/que de aquella no volvía”), mas en todos los casos sirve también al desarrollo narrativo; la expresión de incertidumbre es por su parte recurso habitual en las piezas cronísticas a las que se desea imprimir un aire de investigación periodística o policial (“del malhechor no sabemos,/mucho menos la razón”; “el motivo de su muerte/no se ha podido aclarar”). El peso del componente narrativo no supone empero que Sánchez privilegie el relato de acción al modo de los modernos corridos de pulso cinematográfico, pues, como se apreciará en las muestras, resulta menos afinado cuando se aplica a referir hechos puros; su fuerza narrativa reside en la eficaz disposición de alusiones fácticas puntuales en una trama de estructura paradigmática desarrollada a base de fórmulas de igual abolengo genérico.

El *estilo* de *Chalino* constituye el otro aspecto esencial de su original y al tiempo clásica personalidad literaria. Como en la estructura, la tradicionalidad no es absoluta, ni puede serlo, pero el apego al canon y su activa recepción hacen que el compositor destaque entre sus pares contemporáneos también en este terreno. La *prosodia* es tal vez el ámbito del discurso donde el influjo de la modernidad se hace más patente, ya que, si el *metro* es *octosílabo* en todos los textos (en su *corpus* general hay un corrido donde se combinan decasílabos y octosílabos), la *rima* consonante impera en 14 (en 2 hay igual número de estrofas rimadas en consonancia y asonancia, y en 4 prevalece esta última), tendencia por lo demás general en el estadio actual del género. Otro tanto sucede en el apartado de la *distribución estrófica*, constando 15 muestras de sextillas frente a 2 distribuidas en cuartetos y 3 donde se combinan ambas con mayoría de cuartetos, si bien tales datos convierten a Sánchez en el segundo autor más convencional en este aspecto, sólo por detrás de Paulino Vargas. El promedio de *extensión* de los corridos examinados es de 37,5 versos, poco más de 6 sextillas, lo que hace de *Chalino* uno de los más escuetos entre los estudiados, por más que las diferencias en este punto sean mínimas.

La *sintaxis* refleja una esforzada adhesión al modelo folclórico. En todos los textos analizados se aprecia un abrumador predominio del ajuste de la *unidad de sentido* al *doble octosílabo*, escaseando el vulgar encabalgamiento; en 2 muestras dicho ajuste se da en el 100% de los –dobles– versos, y en otras 11 supera el 80%. Los datos son aún más contundentes, si cabe, en la vertiente sintáctica propiamente dicha, pues las frases *yuxtapuestas* y *coordinadas* no sólo prevalecen en términos de presencia porcentual frente a las *subordinadas* en todos los textos, sino que en 11 de ellos superan el 80% y en 5 el 90%. Esta supremacía cuantitativa tiene su correlato cualitativo en el constante y afinado empleo de recursos discursivos marcados por el signo de la repetición (“la estatura no hace al hombre,/al hombre lo hacen los hechos,/aquí les traigo el corrido/de uno más de los derechos:/se la rifa con cualquiera,/nomás que le hablen derecho”) y sus mecanismos derivados, como las series acumulativas de índole descriptiva (“todito el mundo lo aprecia,/lo respetan y lo estiman/por su valor y nobleza”) o narrativa (“se trabaron a balazos,/las armas habían hablado,/ahí quedaron sin vida,/los cuatro habían atinado;/un soldado estaba muerto,/un teniente agonizando”), la antítesis (“amanece por Nevada/oscorece en Arizona”), el paralelismo distributivo (“por la Baja California/dejaste grandes recuerdos,/por Sinaloa y California/siempre te recordaremos”), etcétera.

La voz narrativa y la proporción de uso de los *modos de representación* se pliegan asimismo al molde del género. A diferencia de lo que es habitual en el corrido contemporáneo, sobre todo el de narcotráfico centrado en un personaje, Sánchez no compone pieza alguna cuya perspectiva sea la de la 1ª persona, lo cual conlleva a su vez la ausencia de la variedad tipológica del autorretrato; la nítida distinción de anclaje folclórico entre el narrador y el protagonista tiene su mejor ejemplo en el hecho de que incluso el corrido que se dedica a sí mismo (“Corrido de Rosalino”) se narra en 3ª persona. La combinación de los modos *diegético* y *mimético* de representación prevalece asimismo frente a las *intervenciones del narrador*, siendo en las muestras del *corpus* el promedio porcentual de empleo del primero, en números redondos, del 67,5%, del 8% en el caso del mimético y del 24,5% para el subjetivo; esta última cantidad debe además matizarse, en la medida en que el grueso de las intervenciones del narrador corresponden a las propias de los bloques, cuya expresión formularia las despoja del carácter subjetivo moderno con que suele identificarse esta

opción representativa. Por supuesto, el poeta se dirige al público con relativa frecuencia, e intercala de tanto en tanto alguna reflexión en la trama (“*pa* todo el que vive recio/se encuentra lista una fosa”; “porque en el mundo tirano/se cosecha lo que siembras”), pero la sobriedad narrativa general conjura el tipo de discurso reflexivo abundante en el corrido actual. Pero es preciso recordar que lo verdaderamente tradicional en este aspecto es la combinación más o menos equilibrada de diégesis y mímesis, rasgo que apenas se observa en *Chalino* por el predominio descriptivo dentro de dicha narratividad lata, que corresponde al modo diegético, de modo que en este punto no puede tenerse al autor por particularmente canónico, antes al contrario.

El clasicismo estilístico de Sánchez, así como su capacidad innovadora, se cimientan por último, y sobre todo, en el manejo del lenguaje, no tanto en el sentido léxico o relativo al registro, sin duda de gran viveza y adecuado a su audiencia específica, como en el de la expresión formularia de los contenidos, del vocabulario poético convencional y específico del género. La abundancia de *fórmulas discursivas* o *narrativas* empleadas por Sánchez es sin lugar a dudas extraordinaria en el panorama contemporáneo, pues están presentes en todas las muestras del *corpus* y ascienden a la cifra total de 63, lo que supone un promedio de 3,15 por texto; a modo de contraste, recuérdese que Vargas, tenido por referencia de compositor tradicional, emplea poco más de la mitad (34, media de 1,7 por texto), y 6 temas de su selección adolecen por completo de ellas. Más sorprendente aún es la comparación cuantitativa con los *clichés*, que suman 62 (promedio de 3,1 por texto), superioridad formularia ciertamente inaudita. No obstante, Vargas se vale p. e. de 49 clichés en su *corpus*, y de 2 refranes frente a los 7 que introduce *Chalino* en el suyo, datos que ilustran el formulismo del autor sinaloense en todas sus vertientes, ya que el uso de refranes y clichés, expresiones fijas arraigadas en el habla popular, es también más prolijo que el de sus colegas coetáneos; de hecho, la leve supremacía de las fórmulas respecto a los clichés bien puede deberse a que algunos de estos últimos han sido adoptados por *Chalino* para la construcción formularia de sus panegíricos, habiéndolos incorporado al léxico poético del corrido a base de su empleo recurrente para expresar determinados motivos. Mas precisamente es esto lo ilustrativo de su tradicionalidad poética, en tanto que, recuérdese, lo característico del folclor es la construcción del discurso mediante repeticiones



formularias, de lo que resulta el distintivo hecho de que casi todo enunciado está cargado de significación paradigmática. Por ello, en el breve recuento de fórmulas que sigue, lo esencial no es si éstas son acuñación original del autor, ni si son en el fondo o eran previamente clichés —existiendo desde luego dudas de atribución a unas u otros—, sino el formulismo como principio fundamental de la construcción del discurso poético, que convierte a *Chalino* Sánchez en el corridero más tradicional de los estudiados, junto con *Pepe* Cabrera, aunque, si puede reconocerse a éste una mayor antigüedad al respecto, lo cierto es que Sánchez se ha aplicado a esta elaboración tradicional con mayor prolijidad e intensidad, aparte de que, como sabemos desde Jakobson, ni las fuentes ni la originalidad son relevantes para ponderar la poesía tradicional, no pudiéndose por ello asegurar que no haya otros corrideros coetáneos o antiguos de los que Cabrera haya tomado las fórmulas con las que influye después en Chalino, que influye a su vez en numerosos corridistas contemporáneos y, sobre todo, da un extraordinario impulso a la revitalización del género con anclaje en la tradición.

Sánchez se vale por supuesto en sus corridos de numerosas fórmulas de larga data y pertenencia al acervo genérico, destacando las *adverbiales* en sus varios tipos: *instrumentales*, donde opta más bien por la de construcción verbal (“trae una 45”), aunque también propone una fusión con la más tradicional (“su 38 especial/la traía siempre a la mano”); *modales* (“con su tejana de un lado”, “con un abrazo sincero”, “sonriéndose muy triunfante”), las dos primeras por cierto en versos complementarios al complejo formulario de despedida y la última al de introducción al discurso directo; *espaciales* (“con destino a El Espinal”), ésta complementaria del apóstrofe; *temporales* (“a las diez de la mañana”, “como a las doce del día”, “antes de que se haga tarde”), la última también adosada al apóstrofe; o *causales* (“como era fin de semana”). Abundan asimismo las *atributivas* (“son hombres reconocidos”, “es un amigo sincero”), adoptando algunas la forma del epíteto épico (“por todos muy conocido”, “por los valientes temido”, “respetado y decidido”) y otras el enunciado en primera persona (“soy su amigo verdadero”), si bien, como se apreciará, la sustitución del relato épico por el panegírico suprime el tenor desafiante que la caracteriza. Entre las de tipo *verbal* encontramos asimismo varias de corte clásico, como la del recuento de los disparos (“tres tiros le disparó”), la expresiva de la balacera (“a balazos se agarró”) o de la derrota o muerte (“me tocó el ochenta y cuatro”).

En cambio, las *exclamativas* son menos comunes, no dándose las clásicas religiosas, aunque sí, p. e., “no me volverán a ver”, y por supuesto las que expresan el contenido de fórmulas estructurales (“es muy triste recordar”).

Entre las fórmulas inspiradas en enunciados tradicionales pero con alguna variación que las actualiza, pueden señalarse “con la banda por un lado”, desarrollo de las modales complementarias de los complejos de despedida o introducción al discurso directo; la vinculada en cierto modo a ésta, evolución de la enunciación de última voluntad del tema romanceril del *hijo desobediente*, “no me entierren en sagrado”, que evoluciona primero a la petición de música en el sepelio (“les pido de corazón/con música me despidan”) para convertirse en nueva indicación del gusto por la música, y en concreto del corrido, en la que llegan a integrarse nombres de conjuntos o de corridos predilectos del personaje (“que me toquen Los Amables/con la música de viento”, “que me canten Los Amables”); la que busca destacar el marco rural de lo relatado, y alberga el circunstancial de lugar fijo “por el filo de la sierra” seguido de una mención a los pinos, que en los textos del *corpus* de Sánchez se encuentra en los versos iniciales de un corrido (“Por el filo de la sierra/bonitos se ven los pinos”), mientras que, p. e., en otro de Paulino Vargas ya analizado se observa en la coda (“por el filo de la sierra /los pinos se oyen llorar”); y, por supuesto, la instrumental que actualiza a la añaja del caballo (“en su Bronco nuevecito”, “en una Ram colorada/con placas de Sinaloa”), esta última con una extensión muy común en nuestro tiempo, entre otras.

La fórmulas *novedosas*, cuyo empleo reiterado no he podido acreditar en las decenas de corridos consultados anteriores a 1970, lo cual no excluye, debe insistirse, la posibilidad de que existan precedentes y constituyan por lo tanto *recreaciones* en lugar de innovaciones, no cabe atribuir las a Sánchez en todos los casos, ya que, si en algunos la acuñación parece ser obra suya y se encuentra más allá de su *corpus* en textos deudores de su estilo, esto es, en los corridos centrados en un personaje, en otros casos el uso recurrente que permite establecer el carácter formulario se comprueba en la obra de clásicos contemporáneos, como Paulino Vargas; dicho de otro modo, tal y como viene reiterándose, la opción operativa de examinar el estado actual del género a partir del trabajo de sus principales compositores no debe hacernos olvidar que la innovación se da en el marco de un diálogo con la tradición y la comunidad

creadora y consumidora que la recibe y actualiza. Importa también señalar que, siendo la reiteración el criterio básico para determinar la existencia de una fórmula dada, topamos con un escollo metodológico, pues el *corpus* manejado al efecto es exiguo y las referencias a otros textos que refrenden el estatuto formulario no son susceptibles de cuantificación objetiva, al no integrarse en un muestrario limitado a partir del cual puedan extraerse datos porcentuales de presencia; así, se examinan a continuación las fórmulas estimadas *novedosas* aportándose ejemplos encontrados en otros corridos de *Chalino* –presentes en la discografía– o de colegas contemporáneos cuando su ocurrencia en los de su *corpus* analítico sea escasa.

a) La más utilizada (8 veces en 7 muestras) tiene función semántica adjetiva, empleándose para denotar una virtud del héroe –valentía, destreza, rectitud–, y constituye una oración completa, o más bien dos, principal y subordinada, que abarcan dos versos y exhiben pues cierta apertura en el significante; la frase subordinada suele ser temporal, regida por relativos como “cuando” o “cada vez”, y la principal indica la constancia, en sentido positivo o negativo, de la conducta observada. Varios ejemplos se han proporcionado ya al abordar los motivos, p. e. “al que le ponía su mano,/siempre dejaba su marca”, expresión de la fiera destreza del héroe empleada de manera muy similar en 4 corridos, o “cuando lo llaman a pleito,/nunca se pone amarillo”, a las que pueden añadirse “las veces que se ha ofrecido,/de ninguno se ha dejado”, “cuantas veces ha peleado,/ha tenido la razón”, o la variante también citada en la que no se da subordinación temporal sino coordinación adversativa: “nunca busca pleito a nadie,/pero jamás se ha rajado”.

b) En 4 muestras el autor expresa la condición invencible mediante la fórmula coloquial “con él no han podido”, en referencia a los enemigos del héroe, si bien en una ocasión la condición invicta se aplica a un arma, la clásica carabina 30-30: “con la Treinta no podían”.

c) La misma condición invicta se enuncia en 4 muestras poniendo énfasis en la ubicuidad desafiante del héroe, que “se pasea dondequiera”, como en “Pacas de a kilo”, de T. Bello (“por el negocio que tengo,/dondequiera me paseo”). *Chalino* la usa en un texto de modo ortodoxo (“dondequiera se paseaban”), en el corrido dedicado a sí mismo (“dondequiera se paseaba”), en otro cambiando el verbo usual por un sinónimo (“transita por dondequiera”), y en otro trocando

la actividad (“dondequiera lo comenta”); además, en un caso el pronombre no es de lugar sino personal, aunque la similitud tanto formal como semántica invitan a incluir la variante en este tipo formulario: “se la rifa con cualquiera”.

d) Igualmente formularia es la ya señalada advertencia del narrador de que el personaje es bondadoso (“sincero”) mas no por ello menos valiente y temible, expresada en yuxtaposición adversativa, ya sea explícita (“por las buenas, muy sincero,/como un diablo de enemigo”) o implícitamente (“como amigo muy sincero”), o bien en la variante que apostilla la advertencia con una declaración subjetiva del conocimiento cabal del narrador al respecto, como en el corrido donde primero se afirma tan sólo la bondad del héroe (“y es un amigo sincero”) para, unos versos más abajo, añadirse: “por las malas no lo busquen, por algo yo se lo digo”. La fijeza y recurrencia de este último verso, presente en otras 2 muestras del *corpus* (en 1 de manera idéntica, en otra: “no lo vayan a calar, yo sé bien lo que les digo”) y muy abundante en las piezas contemporáneas, unida a la diversa enunciación del que lo antecede, plantean la duda de si ha de juzgarse fórmula independiente de la expresión adversativa de la bondad y destreza feroz del héroe.

e) Otra fórmula de propósito descriptivo, pero de realización narrativa elíptica, es la afirmación o el hecho de “dar la vida por alguien”, signo de lealtad que es por supuesto un cliché en la cultura general, mas cobra en Sánchez, y en los corridos donde la exaltación de tal virtud es contenido primordial, carácter formulario, al incluirse en el elenco de rasgos enunciados con frecuente fijeza. En el *corpus* aparece 3 veces (“muchos por él dan la vida”, “yo por usted doy la vida”, “dispuesto a perder la vida”), y lo encontramos también en otro tema citado por Lobato [2004: 107]: “por un amigo sincero se anima a perder la vida”.

f) La cobardía del rival se expresa a través de la calificación modal de sus actos mediante el sintagma estable “en una forma cobarde”, presente en 3 textos del *corpus* en forma idéntica y muy común en el corrido de hoy. Aunque la fórmula pueda parecer clásica, la siempre subrayada cobardía del enemigo se enuncia con notable apertura en el significante en los temas tradicionales, mientras que esta alternativa fija es constante en la actualidad.

g) Al abordar la cuestión de los corridos de encargo se ha citado ya la original fórmula cuyo enunciado básico es “en vida quiere el corrido”, que cuenta con 2 apariciones en la antología y ha tenido naturalmente eco entre los seguidores

de *Chalino* que componen temas a instancias de amigos o clientes; *El As de la Sierra* la desarrolla en una estrofa en “*Chuy Urías*”: ““Son bonitos los corridos,/ es cierto, no son mentiras,/pero siempre es mas bonito/si los escuchas en vida’,/así lo dice sonriendo/mi compa Jesús Urías”; aunque aquí se trata de la 3ª estrofa, lo habitual es hallarla en la presentación, inserta en la fórmula de incoación recitativa. Además de con dicha ubicación, aparece vinculada con los motivos *vida prestada* y *parranda*, como se aprecia respectivamente en los ejemplos del *corpus* observando los versos que suceden a la expresión fija (“en vida quiere el corrido/para poder disfrutarlo” y “quiere escucharlo con vida/tomando un trago de vino”); si tal vínculo y la relativa estabilidad del enunciado de los motivos sugieren la posible inclusión en el catálogo formulario, la idea debe descartarse, al menos en el primer caso, puesto que la expresión del motivo y su misma esencia semántica constituyen sin duda un cliché, de infinita ocurrencia no ya en el corrido sino en todas las manifestaciones culturales mexicanas populares, que encontramos en un tema de Sánchez al margen de su antología, “Mario Peralta” [Lobato, 2004: 113]: “le gusta gozar la vida/ que le brinda los placeres,/ porque ni huaraches llevas/en el día en que te mueres”; en cuanto al motivo de la parranda, puede aparecer con sus diversos matices en cualquier parte del poema, siendo ocasional la confluencia con la fórmula que nos ocupa; dada su riqueza semántica, la mera presencia reiterada en los textos es insuficiente para atribuir a su expresión carácter formulario, salvo en ciertos casos, como el señalado de la petición de música (que me toquen...); con todo, en sus panegíricos *Chalino* dedica con frecuencia algún verso a los gustos y pasiones del héroe, que tal vez no sean en rigor formularios pero sí presentan cierto grado de recurrencia y semejanza que los aproximan a la fórmula discursiva, además de pertenecer por derecho propio a la gran fórmula esquemática que constituye el retrato reglado del personaje; sólo los ejemplos en los textos del *corpus* son abundantes: “la tambora sinaloense, las mujeres le han gustado”; “las mujeres y la banda siempre han sido su pasión”; “le gusta que lo acompañe siempre un conjunto nortño”, etc.

h) La fórmula estructural de veracidad se enuncia algunas veces mediante otra narrativa en el corrido actual, consistente en la invocación del narrador a un lugar al que pone de testigo; si *Chalino* dice “Estado de Nayarit, tú vas a ser mi testigo”, recuérdese que Vargas propone a su vez “Clínica Santa María, tú vas

a ser mi testigo”, p. e. Esta noción se expresa en otros textos con el manejo de los mismos elementos, el lugar y su papel testimonial, mas siendo dicho lugar unas “cruces”, a las que el autor no se dirige personificándolas, de suerte que la alternativa podría considerarse fórmula distinta en lugar de variante, máxime si se tiene en cuenta la diferencia de matiz semántico, ya que en el primer caso se alude al lugar de los hechos y en el segundo al resultado del suceso con fines probatorios de la destreza mortífera del personaje; la expresión concreta de Sánchez en la única muestra de la antología es “hay unas cruces clavadas/ que me sirven de testigo”, mientras que Reynaldo Martínez opta por “hay un panteón que es testigo/ en la frontera del norte” en su tema “Las once tumbas”. Como se observa en los ejemplos, la forma no es demasiado estable, lo cual, sumado a su contenido común, aproxima este elemento al cliché.

i) En el *corpus* se observan 2 fórmulas que, si aparecen una sola vez, se dan en otros textos actuales, lo que atestigua su carácter formulario y, en el primer caso, el ascendiente de Sánchez sobre el corrido contemporáneo; se trata de la calificativa del héroe “es mediano de estatura”, que reproducirá Bello en su célebre “Pacas de a kilo”, debiéndose tal vez a él la propagación, mas no su acuñación; p. e., se halla también en “Gente de Guzmán” (“el que comanda la sierra/y es mediano de estatura”), de Roberto Tapia, uno de los *discípulos* sinaloenses de Chalino más fértiles e inspirados. La segunda, igualmente descriptiva pero referida a un estado de ánimo y no al carácter del personaje, es “iba contento”, de la que se vale también Vargas en “Ya mataron a Manuel” (“se sabe que iban contentos”) y que, más allá del contenido denotado, connota que el héroe está desprevenido ante la agresión que se le avecina.

j) Al abordar las presentaciones de *Chalino*, se mencionaba una expresión de relativa fijeza que acompaña a la fórmula metanarrativa incoativa, o a una variedad de la misma que resulta modificada por esta narrativa, lo cual la convierte en complementaria, pero de una fórmula estructural que no suele configurar un complejo; se trata de “voy a afinar mi acordeón”, o –en un texto no incluido en la antología analítica, aunque ésta puede tal vez darse en textos antiguos– “voy a quitarme el sombrero”.

k) En varios textos contemporáneos se da una expresión relativamente fija que denota el territorio del héroe, y que a veces sirve a un tiempo para expresar el desafío con el verbo “pasearse”, como en la fórmula incluida más arriba ligada

al adverbio “dondequiera”; p. e., en “El Centenario” Mario Quintero canta “en un Corvette se pasea tranquilo/por Tijuana y por Guadalajara,/por Los Ángeles y San Francisco,/y también por Las Vegas, Nevada”. Sánchez emplea la fórmula en 2 muestras, si bien de manera heterodoxa en ambas: “Por la Baja California/dejaste grandes recuerdos,/por Sinaloa y California/siempre te recordaremos” y “amanece por Nevada,/oscurece en Arizona”.

l) En fin, en esta lista no del todo exhaustiva puede incluirse una fórmula que denota la bondad solidaria o rectitud del héroe, que en Chalino reza “a gentes ricas y pobres/trata igual y no se afrenta” o “a gentes ricas y pobres/de igual forma les responde”, y que encontramos asimismo en el tantas veces citado “Rubén Cabada” de Cabrera: “y a gentes ricas y pobres,/a todos sabe tratar”.

En breve, *Chalino* Sánchez es el corridero de mayor inspiración folclórica del tiempo contemporáneo, en virtud del diestro manejo de los recursos expresivos convencionales y, singularmente, de su elaborado formulismo, manifiesto en todos los planos de análisis literario: el estilístico, donde abundan los sintagmas lexicalizados propios del lenguaje poético del género, así como los clichés del habla popular; el compositivo, donde destaca el uso recurrente de los bloques de presentación y coda, estructuras fijas que enmarcan la trama y albergan elementos de plasmación también formularia; el tipológico, dada la confección de panegíricos que constituyen también un catálogo fijo y reiterado de motivos caracterizadores del héroe o sus circunstancias; y el del contenido, temática e ideológicamente, pues el asunto suele ser la figura del propio héroe convertido en arquetipo, y los valores que encarna conforman un elenco ético establecido convencionalmente, en el que resaltan la valentía y la pertenencia al universo rural y popular del norte de México, en especial de su natal Sinaloa.

El sustrato genuino de Sánchez no implica un desconocimiento del canon, pues, como se ha ilustrado, incorpora a los textos apuntes reflexivos, e incluso normativos, sobre el corrido, y ya sabemos que se convirtió en intérprete por el afán de grabar sus corridos al modo que juzgaba tradicional<sup>49</sup>. Mas el apego consciente a dicha tradición no supone la recepción meramente imitativa del

---

<sup>49</sup> Ramírez-Pimienta [2011: 166-7] recoge unas declaraciones de Pedro Rivera que ilustran su sólido criterio, apreciable en su aversión al saxofón en los conjuntos norteños, instrumento que califica de “pito chueco”, lo cual le lleva a desdeñar incluso a Los Tigres del Norte (“a mí Los Tigres del Norte no me sacan ni un peso para desayunar, porque no me gusta la música de saxofón”, le habría dicho al mismo Rivera).

modelo, sino una personal interpretación que le lleva a introducir mecanismos expresivos, tendencias temáticas y aun subtipos genéricos de cuño propio. Si la mixtura de lo clásico y lo moderno es inherente a un estadio evolucionado del género, dándose en todos los autores, en este caso resulta extraordinaria, ya que, a diferencia de la mayoría de sus colegas, que se valen de elementos canónicos para dotar de prestigio a piezas de predominio vulgar destinadas a un público masivo, *Chalino* entabla un meditado diálogo con la tradición sin concesiones a los esquemas comerciales al uso, mas sin incurrir tampoco en el anacronismo, es decir, partiendo de su circunstancia moderna.

Por ello, sus textos adquieren rango convencional en el seno del paradigma genérico, actualizándolo en buen grado, lo cual hace de su obra un elemento clave para el estudio literario del corrido contemporáneo. Pero dicha obra y su creador constituyen además todo un fenómeno comercial que, más allá de su interés semiótico y sociológico, testimonian la vigencia del género entre las manifestaciones artísticas populares de hoy. Sólo así se explica que *Chalino* Sánchez, cuyo mérito estriba en su capacidad de prestigiar las formas y valores tradicionales, haya logrado semejante éxito en la industria musical de masas y ejercido un influjo sin parangón sobre las generaciones sucesivas de creadores y consumidores de corridos.



## Corridos analizados de *Chalino* Sánchez

1. Adiós, hermanos Quintero
2. Agustín Nava
3. Amador García
4. *Chame* Félix
5. *Coquío* Castro
6. Corrido del *Gallito*
7. Don José Castro
8. El coyonqueño
9. El *Pitallón*
10. Eladio Félix
11. Eleazar Quintero
12. Javier *Torrez*
13. Juan Ayón
14. Juan Samaniego
15. La muerte del *Pelavacas*
16. *Lolo* Ramos
17. Mariano Félix
18. Prajedes Félix
19. *Rigo* Coria
20. Régulo Sánchez<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Se invierte excepcionalmente el orden alfabético entre los dos últimos corridos porque “Régulo Sánchez” lo dedica *Chalino* a su hermano mayor, de manera que, tras su comentario, se aprovecha para transcribir no sólo otros corridos que le compuso sino también uno dedicado a sí mismo, además de varias elegías sobre su muerte de otros autores que encajan en este espacio familiar y personal y constituyen un redondo colofón al estudio del corridero.

## ADIÓS, HERMANOS QUINTERO

[Chalino Sánchez, *Corridos de los Félix y los Quintero*, 9.]

El año setenta y seis / fue cuando prendió la mecha  
de aquellos valientes bravos / de ese rancho de Las Flechas;  
Mueren el ochenta y cuatro, / julio quince fue la fecha.

Jaime Quintero, el primero / en caer acribillado;  
lo siguió Manuel, su hermano, / por el *Cabochi* apodado;  
unos de una camioneta / a los dos los han matado.

En aquel pleito atrasado / las cosas se han *estanciado*:  
Cuando *Lolo* cayó muerto / y *Rigo* quedó baleado,  
los Quintero aquella vez / con ellos habían peleado.

La cosa estaba olvidada, / ni se acordaban ya de eso,  
pero *Rigo* se vengó, / él y el mentado *Memo*,  
un criminal de primera / quien vive su vida preso.

Los agarraron sin armas; / al parecer, ya sabían  
dondequiera se paseaban / como que nada debían;  
ya les habían avisado, / pero ellos no lo creían.

El rancho se está acabando, / el panteón se está agrandando,  
año por año es lo mismo / en esos meses de mayo:  
uno o dos o tres que dejan / viudas y madres llorando.

De aquellos valientes bravos / me despido sin consuelo:  
Adiós, rancho de Las Flechas, / adiós, hermanos Quintero,  
ya olvídense de venganzas, / que es ave de mal agüero.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (3 estrofas Consonante). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 14/21. **1.2.2.** 23 Cnx: 18 (16 yux. / 2 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** *estanciado* no tiene significado coloquial convencional; tal vez signifique *estancado*, en el sentido de *viciado*, *enconado*; Recuérdese que *panteón* es en México *cementerio*, y que en Las Flechas nació o se crió *Chalino*.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 27). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 23, 36, 42).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 36 (85,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 6 (14,5%).

**2.1.** X<sub>1</sub>: Jaime Quintero; X<sub>2</sub>: Manuel Quintero; Y<sub>1</sub>: *Rigo*; Y<sub>2</sub>: *Memo*; Y<sub>3</sub>: *Lolo*; [Ally: “unos de una camioneta” = Y<sub>1+2</sub>?]; All<sub>x</sub>: consejeros de los hermanos.

**2.2.** **A.** FRM5b(3-4)+7(5)+6a(5-6) **B.** Ally/Y<sub>1+2</sub>→X<sub>1+2</sub>,MTV12+13(7-12) < X<sub>1+2</sub>⇔ Y<sub>1+3</sub>,MTV11 > Y<sub>3</sub>,MTV13(15-8) > Y<sub>1+2</sub>,MTV38b(21-2); Y<sub>2</sub>,MTV29(23-4) > X<sub>1+2</sub>, MTV31(25)+28(27-8) < Allx→X<sub>1+2</sub>,MTV35a(29) > X<sub>1+2</sub>,MTV28(30). **C.** MTV13 (31-2) > MTV37(35-6) II FRM9(37-40)+11(41-2).

**3.1.** TP3b+1 (elegía + crónica). **3.2.** IT: 7.

**4.1.** TM2b (sucesos – delito común). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1+3 (valentía + venganza).

**5.** F: noticiara + propagandística.

**6.** Héroes, pistoleros: Valentía, destreza (en 1ª balacera), indefensión, arrogancia por desoír consejos / inconsciencia. Rivales, pistoleros: ineficacia (por derrota 1ª), eficacia (por venganza 2ª), maldad (Memo), venganza. Ejemplo moral de lo pernicioso que es la venganza, apelando el narrador a no practicarla.

Corrido de considerable clasicismo en virtud del uso de algunos recursos estilísticos preceptivos y la presencia de *bloques estructurales* ricos en *fórmulas*, que ostenta sin embargo un carácter narrativo moderno por su falta de linealidad secuencial, dándose una curiosa inserción del relato de los antecedentes en el principal del asesinato y, lo que es aún más insólito, fechándose también dicho antecedente en la **presentación**, la cual contiene las *fórmulas metanarrativas* de **caracterización**, **resumen** y **datación**. Se trata de una **crónica elegíaca**, o más bien de una **elegía** con suficientes pasajes narrativos propiamente dichos –y no sólo alusivos, como suele suceder en la *elegía*–, habiéndose por ello anotado en primer lugar el TP3b, aunque sin subordinar a éste el TP1. La *función* es **propagandística** (además de **noticiera**, claro está), patente en la 6ª estrofa, primera de la **coda** biestrófica, en la **moraleja** formularia final, por cierto acompañada en la última estrofa de una **despedida** que exhibe la forma de la del *personaje* pero la enuncia excepcionalmente por el narrador, y en diversos apuntes de éste que van preparando la enunciación del mensaje-moraleja, un tanto extraño a la concepción tradicional del universo sociocultural en el que se inserta el corrido, donde la venganza es Ley, si bien la llamada a la medida se da en ocasiones cuando, como sucede aquí, el pleito enfrenta a *valientes*. A juzgar por los detalles del contexto, resulta obvio que los miembros de los bandos opuestos son delincuentes de algún tipo, probablemente narcotraficantes, y en todo caso, como casi siempre en los textos de Sánchez, los protagonistas son valientes sinaloenses conocidos a escala local, y también amigos o allegados del poeta, oriundo del mismo rancho del que proceden los Quintero; de hecho, el álbum de la discografía donde se halla este tema se titula *Corridos de los Félix y los Quintero* (recuérdese que su segundo apellido es Félix), y en este *corpus* hay otra pieza dedicada a un “Eleazar Quintero”; la identificación de los personajes a efectos descriptivos plantea de otro lado una pequeña duda, a saber, si los rivales ejecutan la venganza o sólo la encargan, hipótesis contemplada por el verso “unos de una camioneta”; así, se ha designado a éstos *allegados del rival* (Ally) y ofrecido la alternativa de la autoría de la ejecución en la descripción. En el *plano* del *discurso* predominan los elementos tradicionales (*verso*, *rima*, *voz*, *sintaxis*, *modos de representación*), destacando un porcentaje de presencia de la **diégesis** del 85%, si bien la ausencia de mimesis aleja a la pieza de la narratividad tradicional, lo que es por lo demás común en la *elegía* por el carácter alusivo de la narración, y la repetición del verso “de aquellos valientes bravos”, si bien encontramos en cambio la moderna **sextilla** y la primacía del **cliché** sobre la **fórmula narrativa**; el registro, por su parte, es conversacional y popular, aunque la profusión formularia corrige la impresión de vulgaridad. En fin, debe subrayarse la excepcionalidad del *título*, cuya interpelación a los protagonistas es poco común en el género y única en el autor, por más que el nombre figure también, como en todos y cada uno de sus corridos.

## AGUSTÍN NAVA

[Chalino Sánchez y Francisco Ruiz, s. t., A2.]

Para un hombre de Durango / he compuesto este corrido,  
para Agustín Nava Núñez, / en Los Remedios nacido;  
hoy radica en California / de los Estados Unidos.

De Durango salió pobre / pero honrado y muy sincero,  
a su esposa y a sus hijos / hoy no les falta el dinero:  
les da cariño y estudio, / los cuida con mucho esmero.

En Los Ángeles radica, / de la vida ha disfrutado,  
se pasea por Las Vegas, / Washington y Colorado,  
tomando con sus amigos / con la banda por un lado.

Agustín es muy querido / por sus compadres *Ayones*,  
por parte de los *Garcías* / tiene amigos a montones;  
muchos por él dan la vida, / ya se ha visto en ocasiones.

Nunca busca pleito a nadie / pero jamás se ha rajado,  
cuanta vez se le ha ofrecido / siempre parejo ha jalado;  
no demuestra cobardía / aunque lo tengan rodeado.

Ya les conté la verdad; / no se les vaya a ocurrir  
hacerle un daño a Agustín / o ya no podrán vivir:  
tiene amigos muy violentos / que no temen al morir.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (1 estrofa Ason.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 12/18. **1.2.2.** 21 Cnx: 18 (15 yux. / 3 cor.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: jalar parejo. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 5 Frml. (v. 15-6, 18, 26, 27-8). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 7-8, 12, 22, 23).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 24 (66,6%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 12 (33,3%).

**2.1.** X: Agustín Nava; Allx<sub>1</sub>: esposa e hijos; Allx<sub>2</sub>: *Ayones*; Allx<sub>3</sub>: *Garcías*.

**2.2. A.** FRM1+5(1-6) **B.** X,MTV7(7)+3+2(8) > X→Allx<sub>1</sub>,MTV3b(9-12)II X,MTV8b(13,15-6)+41(14)+25a+c(17-8) II Allx<sub>2</sub>→X,MTV3a(19-20) > Allx<sub>3</sub>,↔X,MTV3a(21-2) > MTV2(23-4) II X,MTV4(25)+1(26-30). **C.** FRM3+8(31)+11: MTV34(32-6).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 7,5.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1 (valentía).

**5.** F: Propagandística.

**6.** Héroe, *valiente*/ocupación incierta: humildad-pobreza, rectitud, bondad (sinceridad, amor por familia, amistades), parranda (bebida+música), templanza, valentía, lealtad, destreza. Los amigos muestran asimismo lealtad extrema. El texto culmina con una advertencia amenazante típica del valiente, o de sus corridos.

---

Primer corrido-**elogio** típico de Sánchez de los incluidos en el *corpus*; mientras que el texto anterior, por su condición elegíaca, presenta algún pasaje narrativo, en este caso se da una completa ausencia de ellos, de modo que no puede considerarse presente el subtipo cronístico siquiera en subordinación. La pureza del *panegírico* se traslada al plano *funcional*, donde se constata tan sólo una intención **propagandística**, en el entendido de que, aunque se aporte información acerca del protagonista, forma parte del elogio personal y carece de propósito informativo en sentido estricto. Como se ha reiterado, la determinación del *tema* de esta clase de corridos carentes de acción se acomete en función de la explicitud acerca de la ocupación del personaje; en este caso, se detectan dos indicios sobre su actividad, el campante y festivo paseo por medio EE.UU., que connota riqueza a buen seguro mal habida, y la condición de pistolero; aunque en el entorno donde compone el autor la combinación de ambos datos lleva a la conclusión inmediata de que se trata de un narcotraficante, a efectos analíticos sería inexacto considerar el texto un narcocorrido, que es siempre tema *patente*; por ello, éste es aquí el de **personaje** (TM5), al que *subyace*, eso sí, el de la **valentía**, cuyo *motivo* se despliega expresamente en toda una estrofa y se deduce de otros núcleos semánticos, como la **amistad** y la **lealtad**, al ser inconcebible que se aprecie a un cobarde al extremo de dar la vida por él. Como se ha consignado en el plano *ideológico*, además de los valores mencionados, correspondientes a los tres primeros *motivos* genéricos, Agustín Nava atesora también la **templanza**, la **destreza** y la **respetabilidad**, a las que se suman la **necesidad**, es decir, el estado de *pobreza* inicial y el afán de **progreso**, y la **parranda**, en sus variedades de gusto por la **embriaguez** y la **música**, para completar casi el pleno de motivos susceptibles de caracterizar al héroe. En esta abundante serie, el amplio motivo de la **bondad** presenta diversos matices que van de la **amistad** entre hombres al **amor** por la **familia**, pasando por la solidaridad que denota el giro coloquial “jalar parejo” (“arrimar el hombro”: véase el glosario). Por lo demás, en el ámbito del contenido son asimismo destacables la peculiar incidencia en aspectos biográficos, como el lugar de nacimiento y los orígenes humildes, apunte que sirve para mostrar el progreso del protagonista; el trazado formulario (“se pasea por...”) de su **territorio**, que abarca el suroeste de EE.UU. (California, Colorado, Las Vegas –Nevada–) e incluye de paso la capital (a menos que se refiera al Estado, el más norteño de la costa oeste) para subrayar su movilidad y cercanía al poder; y la advertencia amenazadora con la que remata el poema, de inusitada explicitud y franca mención de la violencia. El tratamiento *estructural* del contenido responde sin duda al patrón clásico del género, exhibiendo el texto unos *bloques inicial* y *final* abundantes en *fórmulas metanarrativas*, dándose 5 (**incoativa**, **resumen**, **veracidad**, **conclusiva** y **moraleja-mensaje**), si bien la coda se aleja de la tradición estilística por el flagrante encabalgamiento y el registro más bien vulgar. Si a ello se añade que las **fórmulas narrativas** empleadas son típicas del tiempo contemporáneo, alguna casi recién reconvertida distintivamente por *Chalino* desde el **cliché**, como “cuanta vez se le ha ofrecido, siempre parejo ha jalado”, de relativa fijación debido a su extensión, o “muchos por él dan la vida”, es razonable concluir que “Agustín Nava” se cuenta entre sus primeras composiciones, cuando está en proceso de asentar su estilo propio y el manejo de una sintaxis de sobria sencillez folclórica. Con todo, su intuición tradicional lo lleva a valerse ya de abundantes recursos expresivos convencionales que contribuyen, junto con las muy abundantes *fórmulas* de ambos tipos (hasta 5 de cada uno) y los *bloques*, a uno de los **IT** más altos de su *corpus*.

## AMADOR GARCÍA

[*Chalino* Sánchez con Los Amables del Norte, s. t., B5.]

Voy a cantar un corrido / de un joven muy decidido,  
varios quieren verlo muerto / o que siga en el presidio:  
Amador García Landero, / por los valientes temido.

Le mataron a su padre / en una forma cobarde;  
Amador siguió adelante / buscando a los criminales  
para cobrarles la deuda / a esos falsos federales.

Los contrarios han querido / apartarlo de este mundo;  
pistoleros y bandidos / con Amador no han podido:  
todo aquél que se le acerca, / siempre los deja tendidos.

Tiene amistades muy buenas / porque sabe respetar,  
le toca mucho la banda / o este grupo musical,  
las mujeres lo procuran / porque es un hombre especial.

Nunca carga pistoleros / porque no quiere testigos,  
sólo una 45, / también un cuerno de chivo,  
ráfago y lleno de balas / para tumbar enemigos.

Vuela, vuela, palomita, / con destino a El Espinal,  
cuéntales a los García / que Amador es muy cabal,  
que en vísperas nadie muere / si no está el día final.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Consonante). **1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 16/18. **1.2.2.** 18 Cnx: 12 (11 yux. / 1 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: cuerno de chivo. **1.3.1.1.** *ráfago* no es término coloquial acreditado, sino neologismo de *Chalino* (véase comentario); El Espinal es un pequeño pueblo a unos 60 Km. al sur de Culiacán.

**1.3.2.** 4 Frml. (v. 8, 16, 17-8, 25+27-8). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 35) / 1 Clch. (v. 24).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 24 (66,6%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 12 (33,3%).

**2.1.** X: Amador; Y<sub>1</sub>: criminales (asesinos del padre); Y<sub>c</sub>: contrarios; Allx: padre.

**2.2. A.** FRM1(1)+5(2-6) **B.** Y<sub>1</sub>→All<sub>x</sub>,MTV13(7-8) > X→Y<sub>1</sub>,MTV21+38b(9-12) II Y<sub>c</sub>→X,MTV12(13-4) > Y<sub>c</sub>,⇒X,MTV30⇒MTV19a(15-6) I X,MTV5(17-8) II X,MTV3a+2(19-20)+25b(21-2)+3c(23)+6(24) II X,MTV1+21(25-6)+9a(27-30). **C.** FRM10(31-2)+11(33-6).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 7,5.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMsb1 (valentía).

**5.** F: Propagandística +/- noticiara.

**6.** Héroe, delincuente inespecífico: valentía, lealtad, bondad (amigos, mujeres), destreza (por éxito en lucha, manejo de armas), precaución, cautiverio, venganza, violencia (por tumbar enemigos). Rival, también delincuentes: cobardía-traición (por asesinato del padre con agravante de disfraz), ineficacia ("con él no han podido").

---

Corrido-**elogio** cuyo protagonista viene caracterizado con 5 de los 6 primeros *motivos*, los *descriptivos* de índole positiva, con diversos matices, a los que se añaden la **precaución** y la **venganza**, que, a diferencia de en “Adiós, hermanos Quintero”, es aquí inexcusable por responder al vil asesinato del padre. Buena parte dichos *motivos* confluyen en el rasgo supremo de la **valentía**, que constituye el *tema subyacente*; en cuanto al *patente*, puede aventurarse que el protagonista es narcotraficante, debido a su imponente arsenal y a que los asesinos del padre utilizaran uniformes policiales, recurso habitual de los narcos lejos del alcance de un ratero común o un mero valiente rural, pero no trasladarse en rigor a la descripción técnica, en la que el tema ha de ser el de **personaje**. Tratándose de un *elogio*, la *función* es **propagandística**, si bien, a diferencia de en el corrido anterior, puede considerarse presente la *función noticiera* por los datos incorporados en los *bloques* inicial y final, y por la solitaria estrofa (2ª) de carácter diegético. Dichos *bloques* son ciertamente tradicionales, incorporando ambos algunas de las *fórmulas* de mayor solera, como, p. e., la **incoativa** en la **presentación** (“voy a cantar un corrido”) y la de **apóstrofe** en la **coda**, (“vuela, vuela, palomita”), y compensan un tanto la ausencia de narratividad. Pero el *estilo* es acaso el aspecto más interesante, por cuanto representa la simbiosis de apego a la tradición y reelaboración personal característica de *Chalino*. El lenguaje formulario específico del género se manifiesta tanto en las señaladas *fórmulas metanarrativas* como en las **narrativas**; en la descripción analítica se han indicado 4, de las cuales sólo 1 pertenece sin duda al inventario tradicional, por cierto expresada de modo heterodoxo al aparecer fragmentada debido a que la antecede el verbo que la rige pero en negativo, cuyo enunciado base es *traer/cargar* + *arma*; las demás han ingresado por lexicalización al acervo formulario en fecha reciente, las más probablemente a través de *Chalino* o *Pepe* Cabrera, lo cual pone de manifiesto que Sánchez no sólo bebe de la tradición, sino que contribuye también a actualizarla: la *modal* “en una forma cobarde”, la verbal “con Amador no han podido”, indicativa del carácter invencible del héroe, y la de doble verso y notable apertura en el significante “todo aquél que se le acerca,/siempre los deja tendidos”, que encontraremos con diverso enunciado en otras piezas del autor; de otra parte, podría añadirse alguna otra, p. e., la que enuncia el motivo de *rectitud*, “porque sabe respetar”, más próxima al **cliché** pero de paulatina incorporación al elenco formulario; “le toca mucho la banda”, que señala el *gusto* por la *música* (MTV25b), pero cuya expresión codificada suele ser la petición del protagonista (“que me toquen con la banda”) o el uso del sintagma adverbial “con la banda por un lado”, como en “Agustín Nava”; o la complementaria al *apóstrofe* “con destino a El Espinal”, desestimada por no incluir el preceptivo verbo de movimiento y la referencia bucólica. Por supuesto, el autor se nutre también del habla popular, apreciable en el **cliché** “porque es un hombre especial” y otras frases hechas, pero incluso en tales casos tiende a la fijeza expresiva, inclinación evidente en el **refrán** con que remata el texto; mas en el mismo refrán se observa que Sánchez aporta asimismo su toque poético personal, y también, p. e., en la curiosa acuñación del adjetivo **ráfago**, que designa la condición ametralladora del *cuerno de chivo*, por doquier celebrado en el género, como ya hemos tenido ocasión de comprobar en sendos corridos de Vargas y Garza, sobre todo en el de éste último, recuérdese, por cuanto protagoniza verdaderamente la pieza.

## CHAME FÉLIX

[Chalino Sánchez, *Corridos de los Félix y los Quintero*, 3.]

Bramaba un cuerno de chivo / allá en el salón Los Lalos,  
cayó *Chame* malherido, / su amigo quiso matarlo;  
se revolvió como hormiga / cuando quiso rematarlo.

*Chame*, muy buena persona / y muy de buen corazón,  
como andaba bien armado / no esperaba esa traición:  
bien hace el león en juzgar / todos a su condición.

En su Bronco nuevecito / traía el rifle apreciado,  
no sabiendo que su amigo / su cabeza había cobrado:  
directo de Culiacán / a eso lo habían mandado.

Le pidió el cuerno *pa* verlo / y *Chame* se lo prestó;  
no le tenía desconfianza, / el error se presentó:  
con un tiro bien pegado / del suelo lo levantó.

*Güencho* y Javier se metieron / para poder desarmarlo,  
tuvieron muy mala suerte / y no pudieron lograrlo:  
perdieron los dos la vida / por tal de a *Chame* salvarlo.

Salomé Félix rodaba / por el suelo a los balazos  
mirando a sus dos hermanos / con el pecho hecho pedazos;  
uno de ellos alcanzó / a morírsele en los brazos.

Predicen muy bien las cosas / para comprarlas primero,  
miren bien sus amistades, / es un consejo sincero;  
Salomé Félix les dice: / “Busco al jefe y mandadero”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (1 estrofa Asonante). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/21. **1.2.2.** 26 Cnx: 20 (18 yux. / 2 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: cuerno de chivo, Bronco. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 13). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 11-2) / 5 Clch. (v. 1, 8, 34, 36, 39-40).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 33 (78,5%); Mim.: 1 (2,5%); Int.-Nar.: 8 (19%).

**2.1.** X: *Chame*/Salomé; Y: amigo; Allx<sub>1</sub>: *Güencho*; Allx<sub>2</sub>: Javier (hermanos).

**2.2.** “A. FRM6b(2)+7(3-6)” B. a) X, MTV3(7-8)+31(9-10) > MTV35(11-2) II X, MTV9 a+b(13-4) < Y, MTV15+7(15-8) > b) Y→X, MTV15+12(19-24) > Allx<sub>1+2</sub>⇔ Y, MTV11 (25-6) > c) Allx<sub>1+2</sub>, MTV30+13(29-30,33-6) > X, MTV19a(31-2) II C. MTV15 +27(37-8) > FRM11(39-40) > X, MTV21(41-2).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 5.

**4.1.** TM2b (sucesos - delito común).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>2+7 (traición + amistad/lealtad).

**5.** F: Noticiera +/- propagandística + espectacular.

**6.** Héroe, sin oficio definido [narco]: valentía (connotada), bondad, indefensión (por traición), destreza en la lucha, voluntad de venganza; hermanos, lealtad y valentía. Rival, falso amigo: traición (y la cobardía asociada), codicia (por cobrar por matar al héroe). El mensaje-moraleja previene contra las falsas amistades y la traición.

---



Corrido-**crónica** que refiere un enfrentamiento armado entre valientes, seguramente narcos por la descripción de los pertrechos del héroe (un todoterreno último modelo y el imprescindible *cuerno de chivo*) y el hecho de que el traidor ejecute un encargo pagado, si bien, como en casi toda la obra de Sánchez, la falta de explicitud impone atribuir la muestra a otro *tema patente*, en este caso al de **sucesos - delito común**, al cual *subyace* el de **traición**, claro está, y también el de la **amistad/lealtad** exhibida por los hermanos del héroe; la **venganza**, connotada en las palabras finales de *Salomé/Chame*, es un claro valor implícito que no puede considerarse tema por su escaso desarrollo, si bien su posición en el remate de la **coda** le confiere la natural relevancia que ostenta en el relato de toda traición en el corrido. El texto es de un abrumador predominio narrativo poco acostumbrado en *Chalino*, al igual que el –relativamente– bajo **IT**, debido en buen grado a la presencia de una sola **fórmula narrativa**, la moderna que caracteriza el automóvil del personaje como la antigua nombraba y describía al caballo (“en su Bronco nuevecito”), a la escasez de las **estructurales**, de las que hay 3 (**ubicación, resumen y moraleja**), y a la **presentación** sui géneris, amalgamada con el **inicio in media res** tan habitual en la actualidad, que además es de asignación dudosa porque no denota un movimiento ni el inicio de una acción o empresa sino que principia en medio de la refriega, *in media res* propiamente dicha, sin duda, mas no la propia del modelo poético del corrido; de otra parte, como ese segmento narrativo no tiene luego continuidad, pasándose en la **trama** (en la que, huelga decir, se desarrolla una **secuencia** unitaria y completa) a referir el hecho desde su **planteamiento**, parece claro que la 1ª estrofa tiene la función introductoria de la **presentación**, y que lo narrado funge como **resumen**, aunque no se exprese con la fijeza formularia debida; por ello, a efectos de cómputo del IT, se asigna sólo medio punto a este bloque inicial en lugar de uno, y no se suma el valor individual de cada fórmula. Puesto que el héroe es con toda probabilidad un conocido o amigo de Sánchez, que le dedica otra pieza incluida en su *corpus* general, “La fuga de Salomé”, puede concluirse que el autor no acaba de dominar el estilo narrativo puro, pues ni siquiera en un texto con segura implicación personal logra alcanzar la excelencia que distingue a sus panegíricos, a juzgar por la sobreabundancia de **clichés** desprovistos de expresividad popular y ajenos a su peculiar estilo (“el pecho hecho pedazos”, “morírsele en los brazos”), o por el refrán extemporáneo que incrusta en la narración, “bien hace el león en juzgar/todos a su condición”. Con todo, su sensibilidad poética lo lleva a recoger giros vulgares comunes hoy en el género sin llegar a integrarse en su léxico modélico, como la metáfora sonora de las armas (“bramaba un cuerno de chivo”), o a reformular **motivos** de larga tradición, p. e., el detalle frecuente en la **balacera** donde se enuncia la respuesta armada con la noción de “revolverse”; por cierto, la comparación con la hormiga contrasta semánticamente con la posterior atribución al héroe de la figura del león. La culminación del corrido es asimismo redentora, por así decirlo, en la medida en que *Chalino* remata la típica **coda** moralizante con una popular intervención del personaje que proyecta la historia hacia la inexorable **venganza**. En fin, es de notar la presencia de la **función espectacular**, rara en Sánchez por ser su narratividad casi siempre alusiva, como corresponde a los tipos panegíricos, que se subordina a la asimismo excepcional **noticiara**, al menos de manera predominante como aquí, y acompaña a la habitualmente imperante, y a menudo única, función **propagandística**.

**COQUÍO<sup>51</sup> CASTRO**  
[Pepe Cabrera, “El asesino del aire”, 11.]

Con sabor a Sinaloa / es el corrido que hoy canto,  
para rendirle homenaje / al joven *Coquío* Castro,  
del rancho de Los Mezcales, / del rumbo a Badiraguato.

Jorge Castro, así se llama, / y le dicen *El Coquío*,  
es mediano de estatura, / travieso y muy aguerrido;  
cuando lo llaman a pleito, / nunca se pone amarillo.

Cuantas veces ha peleado, / ha tenido la razón;  
sus enemigos ya saben / que le sobra corazón;  
mejor le sacan la vuelta: / piensan jugarle traición.

Su gente siempre lo busca / porque saben con certeza  
que, si lo buscan los pobres, / de ellos nunca se avergüenza,  
porque Jorge es gente humilde, / nunca les saca la vuelta.

Lo acompaña su compadre, / Eyuyuri se apellida,  
y con orgullo lo dice: / “Yo por usted doy la vida,  
usted me ha hecho favores / de éstos que nunca se olvidan”.

El *Coquío* siempre dice: / “Yo sé que quieren matarme,  
pero nomás se les duerme, / dos o tres voy a llevarme;  
con esta 45 / yo voy a hacer respetarme”.

Ya me voy, ya me despido, / ya terminé de cantarles:  
*pa* que maten al *Coquío*, / primero hay que traicionarle;  
pecho a pecho, yo lo dudo, / las manos van a sudarles.

- 
- 1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 7 Sextillas.  
**1.2.1.** U2V: 17/21. **1.2.2.** 29 Cnx: 21 (18 yux. / 3 cor.) / 8 sub.  
**1.3.1.** GLS: sacar la vuelta, dormírsele (el gallo). **1.3.1.1.** Badiraguato es municipio serrano próximo a Culiacán con fama de ser el centro del tráfico de marihuana en Sinaloa; *amarillo* se usa, claro está, en el sentido de pálido de miedo.  
**1.3.2.** 3 Frml. (v. 9, 11-2). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 16, 28, 42).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 22 (52,5%); Mim.: 8 (19%); Int.-Nar.: 12 (28,5%).  
**2.1.** X: Jorge *Coquío* Castro; Y: enemigos; Allx: Eyuyuri.  
**2.2.** **A.** MTV39a(1)+FRM1(2)+5a(3-4)+5b: MTV8a(5-8). **B.** X,MTV1(9-12) II X,MTV2(13-4)+3(15-6)⇔Y,MTV26+15(17-8) II X,MTV3+4(19-23)+2(24) II Allx<sub>2</sub>, MTV2(25-8): X→Allx<sub>2</sub>,MTV32a(29-30) II X,MTV34+9a(31-6). **C.** FRM9+8(37-8); X,MTV1+6a ⇔Y,MTV26+30(39-42).  
**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 7.  
**4.1.** TM5 (personaje).  
**4.2.** TMs<sub>b</sub>1+/-2+7 (valentía +/- traición + amistad-lealtad).  
**5.** F: Propagandística.

---

<sup>51</sup> A pesar de que en la carátula del álbum de la discografía donde se encuentra este tema aparece escrito *Coquío*, y así lo hemos mantenido respetuosamente, lo más probable es que se trate de una transcripción de la pronunciación popular del diminutivo *Coquillo*.

6. Héroe, *valiente*: valentía, rectitud, bondad, solidaridad con pobres, humildad, desafío, armas y violencia; su bondad genera el respeto y confianza de la gente, y la lealtad incondicional de su compadre; Rivales, sin calificar: cobardía (por intención de traicionar al héroe ante su bravura) y (por tanto) vileza.

---

Corrido-**elogio de personaje** (*tema patente*) paradigmático del autor, con impecable **presentación** de lograda expresión popular, que incluye las *fórmulas metanarrativas incoativa* y de *nominación/caracterización*<sup>52</sup>, y *coda* algo más heterodoxa, pues conjuga las de *despedida* y *conclusión* con un remate subjetivo muy en boga hoy día<sup>53</sup>. La *trama* que flanquean los *bloques* consiste en la caracterización laudatoria del héroe, cuajada de *motivos* descriptivos encabezados por la *valentía* y seguidos de la *bondad* y *lealtad* en el sentido tanto de solidaridad social como de camaradería. Ésta última constituye un núcleo semántico habitual en los *elogios* de Sánchez, expresado a menudo con el verbo “acompañar” y adornado en ocasiones mediante su calibración en términos de jugarse la vida —enunciada aquí en estilo directo—; aunque se trata de un lugar común, y por tanto de un *cliché*, el autor lo convierte en *fórmula narrativa* en sus panegíricos al incluirlo en la secuencia descriptiva, opción presente asimismo en algunos narcocorridos que inciden en este valor; sin embargo, en este caso, por venir inserta en un parlamento, no se contabiliza como fórmula sino como cliché. Otro *motivo* común destinado a resaltar la valentía es el *peligro*, concretado en el hecho de que los rivales busquen al protagonista para asesinarlo, circunstancia que éste desafía con tono amenazante o irónico, o ambos. La expresión de la *valentía* es también, claro está, formularia, siendo destacable “cuando lo llaman a pleito nunca se pone amarillo”, de estructura básica *cuando... nunca/siempre...* con respectivos contenidos de desafío o conflicto y valentía, y que incorpora una expresión popular, *ponerse amarillo*, incluida ya en el clásico “Los dos amigos”<sup>54</sup>, versionado con frecuencia todavía hoy. De otro lado, no faltan los *clichés* (“le sobra corazón”) ni giros coloquiales como los remitidos en la descripción técnica al glosario. Como se ha dicho, la distinción entre el léxico específico del género y el deudor del sociolecto imperante en el contexto es fruto de la mirada académica, pues la audiencia percibe un estilo popular en general, mas también su calidad: aunque la entusiasta acogida de los textos obedezca en buen grado a los valores que proyectan y la aureola mítica del poeta, no cabe duda de que los factores estéticos inciden en la recepción. El prestigio estilístico de Sánchez puede observarse comparando este corrido con el famosísimo “Pacas de a kilo” de Bello, compuesto tras la muerte de aquél, donde el protagonista se dice “mediano de estatura”, fórmula discursiva que bien puede atribuirse a *Chalino* y ha hecho fortuna en las piezas contemporáneas<sup>55</sup>; además, Bello dedica una estrofa al leal compañero del

---

<sup>52</sup> Nótese que en la caracterización se ha entendido presente el *motivo* de **procedencia**, que no la *fórmula* de *ubicación*, que ubica hechos y no personajes.

<sup>53</sup> El verso “primero hay que traicionarle”, donde Sánchez incurre en el leísmo en aras de la rima, es idéntico a otro de “Clave 7” de Vargas (“nomás no se arriesguen mucho,/primero hay que traicionarlo”); sin embargo, no habiéndose encontrado en ningún otro corrido consultado, no puede considerarse fórmula, aunque sí diálogo entre creadores de impronta tradicional.

<sup>54</sup> “Martín le dice a José:/No te pongas amarillo,/vamos a robar el tren/que viene de Bermejillo’.  
// ‘Amarillo no me pongo,/amarillo es mi color,/he robado trenes grandes/y máquinas de vapor”.

<sup>55</sup> Esta fórmula no responde a un fin de mera descripción física, sino que sirve para destacar la valentía y fiereza del héroe a pesar de la talla; el mismo *Chalino* dirá en “Eleazar Quintero”: “La estatura no hace al hombre, al hombre lo hacen los hechos”. La precisión obedece, claro, a que la altura media del mexicano no es elevada, de tal suerte que, al retratar a un *valiente* cuyos rasgos tienen proyección simbólica e identitaria, los autores buscan desvincular el arrojo de la condición física. A buen seguro por ello, el apunte se emplea a menudo a modo de advertencia en el marco del conflicto con los *gringos*, como se desprende de la frase que Paulino Vargas le espeta a su entrevistador estadounidense, Elijah Wald, con intención bromista: “Ustedes son altos y güeyes, nosotros bajitos y cabrones” [Wald, 2001: 41; citado en español en el original].

héroe-narrador que principia “el *Tigre* a mí me acompaña”, siguiendo el modelo de Sánchez; en fin, si éste pone en boca del *Coquío* “yo sé que quieren matarme”, el autor de cabecera de Los Tigres del Norte reformula: “Por ahí andan platicando que un día me van a matar”. En definitiva, la fama del malogrado Sánchez se nutre también del aspecto literario, pues su estilo contribuye a la imagen genuina que irradian sus corridos y suscita la adhesión del público; otro buen ejemplo de ello son los versos iniciales del texto, cuya alusión al entorno geográfico cumple una función simbólica sociocultural pero encierra al tiempo un matiz de apreciación estética: “Con sabor a Sinaloa es el corrido que hoy canto”.

## CORRIDO DEL GALLITO

[Chalino Sánchez, *Colección de Oro*, CD2-4.]

“Pa nacer se tarda un poco, / para morirse un ratito”,  
es el dicho popular / del afamado *Gallito*.

Para llegar a La Mora / hay que pasar por Guasave;  
de ese rancho es el *Gallito*, / mucha gente ya lo sabe.

Estado de Nayarit, / tú eres mi mejor testigo,  
que a balazos se agarró / con un pesado enemigo:  
no lo vayan a calar, / yo sé bien lo que les digo.

A este hombre de vida recia, / respetado y decidido,  
quieren quitarlo de en medio, / pero con él no han podido.

Aquella Super del 11 / lo sigue por dondequiera;  
nunca se separa de ella, / siempre es su fiel compañera.

De Tijuana se escapó, / un corral le habían formado:  
de las manos se les fue, / y ya lo tenían rodeado.

Sus enemigos lo saben / que no existe forma alguna,  
que siempre trae por un lado / al *Capitán* y *Chuy* Luna.

Las mujeres lo persiguen, / tal vez será por su apodo;  
eso lo trae por herencia, / enamorado y ni modo,  
les platica muy bonito, / les cumple de todo a todo.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante. **1.1.3.** 6 Cuartetas / 2 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 21 Cnx: 18 (16 yux. / 2 cor.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: pesado, Super. **1.3.1.1.** Aunque *Chalino* dice claramente “La Mora”, se refiere a Las Moras, rancho del municipio de Guasave, situado entre Culiacán (donde está La Mora) y Los Mochis; “formar un corral” es rodear a alguien para detenerlo.

**1.3.2.** 4 Frml. (v. 10, 11, 13-4, 18). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 1-2) / 1 Clch. (v. 17).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 28 (78%); Mim.: 2 (5,5%); Int.-Nar.: 6 (16,5%).

**2.1.** X: El *Gallito*; Y: “pesado enemigo”; Allx<sub>1</sub>: El *Capitán*; Allx<sub>2</sub>: *Chuy* Luna.

**2.2.** **A.** Ø **B.** MTV41(1-2) II X,MTV8a(5-8) II FRM3: X⇔Y,MTV11(9-12) > FRM 11:-MTV34→X(13-4) II X,MTV1+6(15-6): MTV10(17) > X,MTV19a(18) II X,MTV 9a(19-22) II X, MTV21(23-6) II X,MTV19(27-8) > Allx<sub>1+2</sub>→X,MTV2+32a(29-30) II X,MTV2c/25c (31-6). **C.** Ø.

**3.1.** TP3a +/- 1 (elogio +/- crónica). **3.2.** IT: 5.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1(valentía).

**5.** F: Propagandística +/- noticiara.

**6.** Héroe, valiente sin actividad definida: valentía, respetabilidad, armado, destreza en la lucha, ayuda de lugartenientes-pistoleros, invencible por todo ello, enamorado. Rivales, fracaso en las pugnas con el héroe, impotencia.

Corrido-**elogio** con *tema patente de personaje* que presenta la particularidad de carecer de *bloques* estructurales, consistiendo en una sucesión de *motivos* descriptivos, entre los que se insertan 2 estrofas narrativas; las dos primeras del texto son por cierto singulares, principiando éste con un **refrán** que representa el *motivo* de **vida prestada** en boca del héroe, que connota temeridad y por ende **valentía**, y dedicándose la 2ª a indicar la **procedencia** del *Gallito* de modo harto original. Por lo demás, encontramos algunas de las virtudes fijas del héroe, como la valentía y el carácter *invencible*, expresado de manera formularia (“respetado y decidido”, “con él no han podido”) y atribuido técnicamente al *motivo* de **éxito/victoria**; el vínculo casi amoroso con el **arma**, que nunca abandona al valiente, *motivo* a cuya expresión el autor dedica una estrofa, como hace en varios corridos, desarrollando una suerte de macrofórmula de gran apertura en el significante y gran eficacia en el significado por esa misma impronta formularia; la inclusión de los compañeros que lo *acompañan* y protegen<sup>56</sup>; y el *motivo* de su carácter **mujeriego**, que en Sánchez suele ir más allá de la simple mención instrumental revelando su condición de galán. A pesar de la falta de bloques, el empleo de **fórmulas narrativas** y recursos *estilísticos* convencionales, entre los que destaca la distribución mayoritaria en **cuartetos** –y en sentido contrario la *rima consonante*–, aportan tradicionalidad a un texto con **IT** bajo para el autor; las *fórmulas* no son sólo *narrativas*, pues se dan también 2 de índole *metanarrativa*, **veracidad**, en la variedad semántica que pone por testigo a un objeto o lugar, y **moraleja**, que, recuérdese, engloba todo consejo del narrador al público; entre las *narrativas*, encontramos “tú eres mi mejor testigo”, de uso relativamente frecuente hoy, presente p. e. en “Lamberto Quintero” de Paulino Vargas, y que, claro está, coincide con la recién apuntada metanarrativa de *veracidad*, lo cual permite recordar que ambos tipos de fórmulas comparten la naturaleza expresiva fija, estribando la diferencia en que las metanarrativas cumplen además una función distributiva del contenido –de ahí que se denominen también *estructurales*–; la clásica “a balazos se agarró”, a pesar de estar heterodoxamente presidida por “que” y alterar el orden sintáctico natural; la subjetiva, que cabría asignar al tipo exclamativo, “yo sé bien lo que les digo”, que en la notación simbólica se ha ligado al verso anterior porque, en efecto, esta apostilla de sabiduría suele suceder a una advertencia de no intentar atacar al héroe; y la moderna y asimismo frecuente “con el no han podido”; a ellas podrían añadirse, aunque no se han computado, dos epítetos épicos muy caros a Sánchez, “respetado y decidido”, en el que pueden variar los adjetivos, y “enamorado y ni modo”, enunciado considerablemente fijo del señalado *motivo* MTV25c (**parranda - mujeres**); en cualquier caso, las fórmulas superan a los **clichés**, y por supuesto a los **refranes**, ambas categorías con una sola ocurrencia, aunque ya sabemos que algunas fórmulas son clichés absorbidos por el léxico poético del género y siempre puede identificarse alguno más en la expresión popular de los corrideros. De otra parte, la presencia en este elogio de pasajes narrativos y la aportación de más datos factuales concretos ubicados en el espacio y/o tiempo conlleva la consideración de la **crónica** como *subtipo* genérico subordinado, opción analítica que tiene su correlato en el plano funcional, donde la *función noticiera* se suma en segundo plano a la constante **propagandística**. Por último, destaca la *referencia genérica* en el *título*, única entre los textos de *Chalino* extraídos de la discografía y escasa incluso en la miríada de corridos de atribución dudosa.

<sup>56</sup> A Chuy Luna le dedica Sánchez otro corrido ausente de la discografía, lo cual pone de manifiesto una vez más que su universo temático se concentra en las vidas –y muertes– de valientes sinaloenses con quienes ha tenido trato o conocidos a escala regional restringida, sin perjuicio de que algunos sean emigrantes afincados en California.

## DON JOSÉ CASTRO

[*Chalino* Sánchez con la Banda Santa Cruz: s. t., 3.  
*Chalino* Sánchez con Los Amables del Norte: s. t., B2.]

Treinta y ocho, enero quince, / este caso sucedió,  
cuando murió mucha gente, / José Castro la mató;  
en el rancho de Las Flechas / la tierra se sacudió.

Les decía que lo dejaran / la cosecha levantar,  
el señor don José Castro, / un hombre serio y formal;  
él trabajando su tierra / a nadie le hacía mal.

Pero un día por la mañana / la suerte lo abandonó:  
se encontraban él y su hijo, / la Defensa les cayó;  
se trabaron a balazos, / por todo el rancho se oyó.

Don José le dijo a Lupe: / “No corras ni tengas miedo;  
tu pistola trae seis tiros, / asegúralos primero;  
Éstos no son gallos grandes, / mucho menos pistoleros”.

A don José lo rodearon, / y al mirar que no salía,  
querían quemarle la casa / *pa* ver si adentro se ardía;  
siete rurales murieron, / con la Treinta no podían.

“Aquí nos morimos todos, / y pongo a Dios por delante”,  
don José Castro decía / sonriéndose muy triunfante;  
“¿Pues que no venían tan bravos? / No tuvieron mucho aguante”.

Vivió un tiempo allá en Sonora / y en Mexicali contento,  
pero un día por la mañana / le dio ataque violento;  
así terminó su vida / al paso de tanto tiempo.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 3 estrofas Ason. / 3 Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 19/21. **1.2.2.** 26 Cnx: 21 (19 yux. / 2 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: Defensa, *rurales*. **1.3.1.1.** Las Flechas es el rancho natal de *Chalino*; La *Treinta* es la famosa *Carabina 30-30*, nombre dado en México al fusil Winchester en referencia a su calibre, arma estrella de la Revolución; Mexicali es ciudad fronteriza situada 140 Km. al este de Tijuana.

**1.3.2.** 3 Frml. (v. 13+39, 17, 30). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 6, 10, 14, 32).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 33 (78,5%); Mim.: 9 (21,5%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X: José Castro; Y: Policía rural (Defensa, *rurales*); Allx: hijo de Castro.

**2.2.** **A.** FRM6a(1)+7(2-4)+5a(4)+6b(5). **B. a)** X,MTV14b+2 > X⇔Y,MTV32c(7-10) I MTV38a(11-2) II **b)** Y→X+Allx,MTV12(13-6) > Y⇔X+Allx,MTV11(17-8) > X→Allx,MTV35a(19-22) + Y,MTV30(23-4) > Y→X,MTV12(25-8) > **c)** X→Y<sub>7</sub>, MTV13 (29-30) > X,MTV1(31)+40(32)→Y,MTV34(31-6) > **c+)** X,MTV13(39-42).  
**C.** ∅.

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 6.

**4.1.** TM1a+b+e (narcopersonaje + producción + conflicto).

**4.2.** TMs<sub>b1</sub> (valentía).

**5.** F: Noticiera +/- propagandística +/- espectacular.

6. Héroe, narco: rectitud, laboriosidad, valentía, destreza en lucha (armas y violencia), experiencia (consejo a hijo), religiosidad, desafío. Rival, policía rural: ineficacia, maldad-cobardía (por ataque sorpresa e incendio de la casa).

---

Corrido-**crónica** de gran pureza narrativa, de correspondiente *función noticiera*, si bien, precisamente por el intenso carácter narrativo, se identifica la **espectacular** en subordinación, así como la **propagandística**, pues los pasajes dedicados a las bravatas del héroe y a encomiarlo abarcan una extensión suficiente para entenderla presente, a lo que también contribuye el *título*. La muestra exhibe dos particularidades en cuanto al contenido: la explicitud, bien que leve, respecto a la ocupación del héroe, *narcoproducción*, pues siempre que se habla de cosecha es de plantas ilegales, y por tanto se asigna el **TM1**, en sus variedades de **personaje**, **producción** y **conflicto**; y el carácter histórico del relato, fechado en 1938. El insólito interés obedece sin duda al hecho de que don José Castro viviese en el rancho Las Flechas, cuna de *Chalino*, que se interesaría por el suceso como antecedente de los conflictos actuales vinculados al narcotráfico. El protagonista atesora la habitual virtud de la **valentía**, que es el *tema subyacente*, a la que se añade una pátina de **respetabilidad** y de **experiencia** suplementarias, visible en el tratamiento de “don”, los sabios consejos que da a su hijo o el **cliché** “un hombre serio y formal”. Otro *motivo* menos frecuente es el de **religiosidad**, en cuya expresión, forzada acaso por la rima, se pone “a Dios por delante”, en lugar de *por testigo*. Al margen de la caracterización, Sánchez introduce referencias al contexto histórico, como las de la Defensa y los *rurales* (véase el glosario), o la de la mítica carabina 30-30, “la Treinta”, primer arma protagonista de una canción, tomada con frecuencia por corrido. Pero, en el contenido, lo más notable es que el autor alude en efecto al narcotráfico e identifica con claridad al enemigo, los *rurales*; de aquí puede inferirse que su habitual manejo folclórico de la información en los corridos, con especificación de nombres, lugares y fechas mas omisión del oficio de los héroes y el contexto social de los conflictos, no es del todo inocente, y que Sánchez parece advertir que sus cantos, si bien centrados en figuras locales que encarnan valores tradicionales, se perciben como narcocorridos en el medio comercial donde se difunden; por ello en este caso, que remite a un hecho antiguo, sí se permite cierta explicitud; en este mismo sentido cabe señalar que, cuando los protagonistas son delincuentes comunes, como p. e. el *Pelavacas*, sí precisa la naturaleza de sus fechorías. El anacronismo temático tiene correspondencia en los aspectos formales, a pesar de la **coda** vulgar, pues la **presentación** es del todo canónica, recordando a la cuarteta inicial de “Benito Canales” (“Año de mil novecientos,/en el trece que pasó,/murió Benito Canales,/el Gobierno lo mató”.) y exhibiendo un clásico despliegue de *fórmulas metanarrativas* (**datación/ubicación**, **nominación** y **resumen**); también en el *plano discursivo* se dan **fórmulas narrativas** tradicionales, como “un día por la mañana”, “se trabaron a balazos”, de nuevo algo heterodoxa en su enunciado o “con la Treinta no podían”, habiéndose descartado la que acompaña a la introducción al estilo directo (“sonriéndose muy triunfante”) por su excesiva apertura. En cualquier caso, el rasgo más notable, y menos habitual en Sánchez, cuyo clasicismo suele residir en la elaboración formularia y el uso de bloques, es la señalada narratividad, apreciable en la ausencia de intervenciones subjetivas del narrador y en la **secuencia** completa que abarca casi todo el texto. Dado que el desarrollo narrativo tradicional se caracteriza también por apoyarse en pasajes miméticos, el compositor incide en este modo de representación demostrando su capacidad de recrear escenas de corte antiguo, p. e. en la 6ª estrofa, donde el héroe lanza su común desafío burlón a los rivales. En suma, sólo la ausencia de coda, pues la estrofa final es una *proyección* del *desenlace* de expresión desprovista de brío popular y fórmulas reconocibles del género, y acaso el equilibrio entre **asonancia** y **consonancia**, impiden considerar a “Don José Castro” una pieza del todo paradigmática del género.



## EL COYONQUEÑO

[*Chalino Sánchez, Colección de Oro, CD2-3.*]

Mientras dios nos presta vida / y el mundo siga adelante,  
cantaremos el corrido, / el de Fidel Bustamante.

En el pueblo de Alcoyonqui / todito el mundo lo aprecia,  
lo respetan y lo estiman / por su valor y nobleza.

Voy a dar más pormenores, / si quieren saber más de él:  
lo acompañan tres hermanos, / son amigos de Fidel,  
son hombres reconocidos, / *Bocho, Teno*, y Juan Miguel.

Trae una 45, / sea de noche o sea de día:  
aparte de en Dios eterno, / nomás en ella confía.

Le gusta ser muy amable / *pa* que lo quieran las hembras,  
porque en el mundo tirano / se cosecha lo que siembras.

Ranchito de Carboneras, / carretera a Sanalona,  
se va Fidel Bustamante, / amigo y buena persona;  
es hombre reconocido / que la traición no perdona.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante. **1.1.3.** 4 Cuartetas / 2 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 14/14. **1.2.2.** 18 Cnx: 14 (11 yux. / 3 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** Ø. **1.3.1.1.** Aunque *Chalino* dice “El Coyonqui” y a pesar del gentilicio, que no apodo, del héroe, el pueblo es Alcoyonqui, municipio de Culiacán.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 13+27, 15). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 21-2) / 2 Clch. (v. 1-2, 7-8).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 16 (57%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 12 (43%).

**2.1.** X: Fidel Bustamante; Allx<sub>c</sub>: hermanos acompañantes.

**2.2.** **A.** FRM1+5a(1-4). **B.** X,MTV6(5-7)+1+2(8) II Allx<sub>c</sub>,MTV1+6⇔X,MTV3a(9-14) II X,MTV9a+40(15-8) II X,MTV3c(19-22). **C.** FRM10+9+5(23-5): X,MTV2+3+1+ 6+38a(26-8).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 6.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1+/-7 (valentía +/- amistad-lealtad).

**5.** F: Propagandística.

**6.** Héroe, valiente/pistolero: respetabilidad, valentía, bondad (nobleza), armado, religiosidad, enamorado, venganza; lo acompañan pistoleros y amigos leales.

---

Nuevo corrido-**elogio de personaje**, más esquemático de lo habitual, cuya *estructura* es por ello meridiana. La **presentación** resulta curiosa, precediendo a las *fórmulas de incoación recitativa y nominación* una expresión vulgar, considerada aquí un **cliché**, de contenido religioso y existencial. La **coda** tiene asimismo una hechura original; para su descripción, he optado por considerar los 2 primeros versos un **apóstrofe** dirigido a lugares en vez de a un animal mensajero, al que siguen las fórmulas de **despedida y nominación/caracterización**, prolongándose ésta excepcionalmente con la indicación del carácter vengativo del héroe, lo cual es una manera más de resaltar su valentía y fiereza y guarda cierta relación semántica con los desafíos o amenazas que rematan en ocasiones los textos, enunciados bien por un personaje, bien por el propio narrador. La **trama** es mera ristra descriptiva del héroe donde cada estrofa corresponde a un rasgo suyo. La 1ª (2ª del texto) se centra en la **valentía**, que además de un *motivo* es el *tema subyacente* principal, al cual se subordina el de **amistad-lealtad**, y la **respetabilidad**, expresadas en términos coloquiales de forma un tanto plana. La siguiente estrofa se refiere a la compañía del protagonista, siempre **amigos leales** además de pistoleros, como se desprende del marchamo de “hombres reconocidos”; es destacable la intervención del narrador que introduce el motivo, pues retoma una añeja formulación de la *incoación recitativa* (“voy a dar un pormenor”, verso inicial de “Cananea”) adaptada al interior del texto. El motivo del **arma** se expresa mediante la variante formularia *existencial* indicada en la introducción, que subraya la relación personal del hombre con su pistola, que suele ser de confianza o incluso de fe ciega, como es aquí el caso, donde la “45” (se refiere al calibre, claro está) sólo se subordina a Dios; a mi juicio, esta estrofa constituye la enunciación paradigmática del motivo del arma tal y como lo entiende *Chalino*, y representa una de las más poéticas imágenes del *valiente* en el corrido contemporáneo. Otro valor atribuido al héroe muy particular de Sánchez es el carácter mujeriego, al que dedica versos más sentidos y numerosos de lo habitual en los textos del género, exhibiendo preferencia por la figura del galán sensible frente a la del macho castigador, obvia aquí en la reflexión filosófica que acompaña al motivo; por ello, en la descripción analítica se consigna el MTV3c, que representa el **sentimiento amoroso**, en lugar del MTV25c, correspondiente al **gusto** por las **mujeres** en el más frívolo marco de la **parranda**. En el *plano estilístico* puede destacarse el contraste entre rasgos vulgares, como la *rima consonante* o el elevado porcentaje de **intervenciones** del **narrador**, y otros tradicionales, principalmente la hoy rara **cuarteta**, la adecuación de la frase de sentido completo al **doble octosílabo** en todo el poema sin excepción, y por supuesto la utilización de **fórmulas narrativas**, que, aún constando sólo 2 (la inserta en el amplio desarrollo del motivo del arma, “trae una 45”, y *ser hombre + adjetivo*, casi un *epíteto épico*, presente dos veces), igualan a los **clichés** en términos de ocurrencia, consistencia del léxico poético del género que sólo se ha dado en nuestro tiempo en las piezas de *Chalino* Sánchez.

## EL PITAYÓN

[Chalino Sánchez, *Colección de Oro*, CD2-5.]

Voy a cantar un corrido, / me nace del corazón,  
son los versos de un amigo / muy querido en la región:  
Virgen González Quirós, / le dicen el *Pitayón*.

El rancho Laguna Seca / lo vio nacer, no lo olvido;  
todos los alrededores / el *Pitayón* es querido,  
lo cuidan y lo respetan / por el modo que ha tenido.

En la ciudad Hermosillo / prisionero lo tomaron  
y después a Culiacán / al *Pitayón* trasladaron;  
cinco años estuvo preso / pero libre lo dejaron.

Hoy lo ven pasear a gusto / gozando la libertad,  
las amistades le sobran / porque habla con la verdad,  
a la gente distinguida / la trata con seriedad.

Las mujeres y la banda / siempre han sido su pasión,  
y les dice el *Pitayón* / que le sobra el corazón  
*pa* quererlas a toditas / y sin hacer distinción.

Siempre anda muy bien armado / con escuadra y portadores,  
su cuadril siempre relumbra, / la quiere *pa* los traidores,  
o *pa'l* que tiene al *Quitillo* / o a alguno de sus amores.

Se despide el *Pitayón* / con su tejana de lado,  
es el hijo del pollero, / por algo salió aventado:  
hijo de tigre pintito, / se ha dicho y se ha comprobado.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante. **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 16/21. **1.2.2.** 26 Cnx: 22 (16 yux. / 6 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** escuadra, tejana, pollero, aventado. **1.3.1.1.** La Laguna Seca es pueblo del municipio de Culiacán; Hermosillo es la capital de Sonora; los “portadores” son *cartucheras*, en expresión singular del poeta; “cuadril” es, literalmente, *cadera*; lo que relumbra es pues la pistola enfundada en el cinto a la altura de la cadera; “hijo de tigre pintito” es un refrán equivalente a “de tal palo, tal astilla”.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 25-6, 38). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 41) / 2 Clch. (v. 22, 28).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 33 (78,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 9 (21,5%).

**2.1.** X: El *Pitayón*.

**2.2.** **A.** FRM1+5(1-6). **B.** X,MTV8a: FRM4a(7-8)+MTV6+3(9-12) II X,MTV20(13-8) II X,MTV 21'(19-20)+3a+2(21-4) II X,MTV25b+c(25-30) II X,MTV9a(31-3). **C.** FRM9(37-8)+5(39-41)+3(42).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 6,75.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** [TMSb1 (valentía)].

**5.** F: Propagandística +/- noticiera.

**6.** Héroe, *valiente*/pistolero: respetabilidad, bondad, experiencia carcelaria, amistad, rectitud, gusto por música y mujeres (enamorado), armado-valentía, malhechor.

---

**Elogio** prototípico de *Chalino*, por tanto de *tema patente de personaje* y un pálido subyacente de *valentía*, y de *función propagandística* a la que, por la dedicación de una estrofa a un hecho del pasado del héroe, además de los datos sobre su origen, geográfico y familiar, puede entenderse subordinada la *noticiera*. En el *plano* de la *estructura semántica*, se observan los preceptivos *bloques* que flanquean 5 estrofas, 4 de las cuales expresan *motivos* descriptivos del héroe, a las que se suma 1 narrativa. La *presentación* es canónica, albergando las *fórmulas metanarrativas incoativa* y de *nominación/caracterización*, mientras que la *coda* se aleja algo más del modelo poético al introducir una subjetiva calificación del personaje y rematar con la *fórmula* de *veracidad*, si bien esta opción no es del todo extraordinaria en el corrido actual, y en todo caso viene acompañada de las fórmulas de *despedida*, asimismo heterodoxa por enunciarla el narrador pero puesta en boca del personaje, y la de *nominación/caracterización* reiterada. En cuanto al elenco de virtudes y su expresión, destaca de nuevo el especial desarrollo de los *motivos* del *arma* y el *amor*; en el primero, a diferencia de en el texto anterior, el poeta prescinde del enfoque existencial optando por destacar el aspecto estético de la pistola y la función que le otorga el héroe; su carácter *enamorado*, por su parte, vuelve a enunciarse con intensidad, aunque su mención junto al gusto por la música lo acercan más al *mujeriego* convencional, razón por la cual se ha indicado en el análisis el MTV25c, *parranda-mujeres* en lugar del MTV3c, correspondiente al sentimiento *amoroso*. La descripción, a propósito, plantea algunas dudas, p. e. en los versos 19-20, donde se habla de la libertad del héroe, que se ha consignado entre comillas como MTV21, *fuga/huída*, en el entendido de que transmite el contenido de “libre lo dejaron” a falta de un motivo que represente la libertad en sí, y no el acceso a ella; también la definición de *personajes* es discutible, habiéndose incluido sólo al *Pitayón* a pesar de la estrofa que refiere su arresto y reclusión, por considerar que la acción relatada sirve sólo al fin descriptivo del *valiente*, pues no discute las causas ni identifica al rival, sin duda el Gobierno; lo mismo vale para la relación con las mujeres o la mención del *Quitillo*, hermano del héroe al que también dedica *Chalino* un corrido, pero sin consistencia de personaje en el esquema *actancial*. Por último, en el plano del discurso encontramos la común contraposición de rasgos tradicionales y populares, con una *prosodia* más partícipe de estos últimos por la *rima consonante* y la *sextilla* frente al robusto *octosílabo*, una *sintaxis* canónica, una distribución de los *modos de representación* nada tradicional dada una ausencia de pasajes *miméticos* que el neto dominio de la *diégesis* no alcanza a compensar, y de nuevo una combinación del *léxico* propio del género, representado por 2 *fórmulas narrativas* (“Las mujeres y la banda/siempre han sido su pasión”, enunciado de considerable fijeza de los matices del *motivo* de *parranda*, y la complementaria a la despedida “con su tejana [sombrero] de lado”, trasunto de la instrumental del arma, a las que podría añadirse “hoy lo ven pasear a gusto”, que se aproxima a la expresión formularia de los *motivos* de desafío e indicación del *territorio*), con expresiones vulgares, ya sean *clichés* como “porque habla con la verdad” o giros populares como el dicho o *refrán*, “hijo de tigre pintito” o la frase coloquial “por algo salió aventado”, que, en cualquier caso, no exceden significativamente en cantidad a las fórmulas.

## ELADIO FÉLIX

[Chalino Sánchez, *Corridos de los Félix y los Quintero*, 8.]

El Estado de Durango / de estos versos es testigo,  
el rancho de Chapotán / miró nacer a un amigo,  
Eladio Félix, muy hombre, / no es mentira lo que digo.

Era serio y respetuoso, / como amigo muy sincero,  
del famoso *Mano Negra* / era su fiel pistolero,  
le decían el compa *Layo*, / con las armas muy certero.

Muy joven entró al servicio / de judicial del Estado,  
en los problemas más duros / estuvo comisionado;  
de estos gallos decididos / a qué pocos se han logrado.

Una vez allá en Toluca, / del Distrito Federal,  
peleó con la policía / por no dejarse arrestar:  
les dejó muertos y heridos / y así se logró escapar.

Lo invitaron a una fiesta, / la fecha no se me olvida,  
el compa *Layo* sabía / que de aquella no volvía,  
pero pensó en sus ideales: / “Les vendo cara mi vida”.

Eran muchos para él solo, / él comenzó a disparar,  
se llevó uno por delante, era imposible escapar,  
casi lo hicieron pedazos, / ya no les pudo tirar.

“Perdón les pido a mis hijos, / bendición, padres sinceros,  
a mis hermanos del alma / en el cielo los espero;  
me tocó el ochenta y cuatro, / el veintiséis de febrero.”

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (3 estrofas Asonante). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/21. **1.2.2.** 25 Cnx: 23 (21 yux. / 2 cor.) / 2 sub.

**1.3.1.** Ø. **1.3.1.1.** Toluca es la capital del Estado de México, y no está pues en el D.F., si bien la metrópoli ha crecido al punto de unirse prácticamente con aquella, lo que explica la imprecisión; para el *Mano Negra*, véase nota al comentario.

**1.3.2.** 2 Frml. (vv. 2, 8). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (vv. 17-8, 30, 40).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 26 (62%); Mim.: 7 (16,5%); Int.-Nar.: 9 (21,5%).

**2.1.** X: Eladio Félix. Y<sub>1</sub>: policía. Y<sub>2</sub>: rivales fiesta.

**2.2.** **A.** FRM1+3(1-2,6)+5(3-5). **B.** X,MTV2+3(7-10)+5(12) II X,MTV1+5(13-8) II X⇔Y<sub>1</sub>,MTV11(19-22) > Y,MTV13(23) > X,MTV21(24) II **a)** FRM4b(26)+13 (27-8): X,MTV1+34(30) > **b)** X,MTV31(31,34): X⇔Y<sub>2</sub>,MTV11(32-3,35) > **c)** X, MTV13(36). **C.** FRM9: MTV40(37-40)+FRM7+6a(41-2).

**3.1.** TP3b+1 (elegía + crónica). **3.2.** IT: 7,5.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMsb1 (valentía).

**5.** F: Propagandística + noticiara.

**6.** Héroe, policía: rectitud-lealtad, bondad, destreza en lucha-uso de armas, valentía, desafío, indefensión, religiosidad. Rivales: policía + pistoleros fiesta: ineficacia salvo en situación ventajosa, cobardía y vileza por traición.

---

Corrido que, tipológicamente, es al tiempo **crónica** y **elegía**, a diferencia de en otras muestras examinadas donde prevalece una u otra, aunque tal vez aquí predomine la segunda también, en la medida en que, si hay en principio 4 estrofas narrativas frente a 1 descriptiva y los *bloques* metanarrativos, lo cierto es que sólo dos de las primeras corresponden de hecho a la crónica, mientras que en las otras dos se narran hechos pasados puntuales de función caracterizadora del héroe, y por lo tanto al servicio del panegírico antes que del relato. Este frágil equilibrio se traslada al *plano funcional*, en el que conviven las funciones **noticiera** y **propagandística**, dado el interés combinado por los acontecimientos y la figura del homenajeado, mas donde persiste la impresión de que los datos de lugares y tiempos y la narración de los hechos criminales son al fin ingredientes para el retrato elogioso del héroe a quien se dedica el corrido desde el *título*. El *tema* es una vez más el de **personaje**, quien, por más que el autor no lo explicita, bien puede ser un *narco* según los datos biográficos que proporciona<sup>57</sup>. La ambivalencia se extiende de hecho a todo el ámbito del contenido, en particular a la *ideología*, pues Félix, tildado de “muy hombre”, inicia su carrera como pistolero de un forajido<sup>58</sup> y luego se hace policía –lo cual no implica apego a la Ley, huelga decir– para acabar enfrentado a ésta, casi con seguridad por su pertenencia al narco. La precisión de los antecedentes *laborales* del héroe es también rara en Sánchez, e implica un señalamiento de la corrupción policial, agudizada por el poder creciente de la mafia del narcotráfico, que permea el sistema de arriba abajo; por supuesto, no lo indica abiertamente, limitándose a relatar un caso hartó común con la naturalidad que lo distingue<sup>59</sup>, si bien, como se dijo a propósito de “*Coquío* Castro”, ésta no es del todo inocente, lo cual explica tal vez que la cruda caracterización del *valiente* la compense introduciendo el *motivo* de **religiosidad** y *cediéndole* la coda para que exponga su arrepentimiento y su condición de creyente y hombre de familia; en este mismo sentido destaca la mención de los “ideales”, que permite identificar su bravura con el típico desprecio a la muerte de manera más abstracta, maquillando la circunstancia de que tal bravura se concreta en el conflicto violento con la autoridad y se salda con la muerte de algunos agentes. La distribución de estos contenidos en el plano *semántico-estructural* se articula en torno a los preceptivos *bloques*, si bien resulta llamativo que el de **presentación** (donde el 2º verso se ha considerado al mismo tiempo *fórmula metanarrativa incoativa* –por la mención al arranque del enunciado de los versos– y de **veracidad** –por la remisión al *testigo*, aunque sea simbólica, y que por cierto se da de nuevo en el 6º verso con distinta expresión, “no es mentira lo que digo”–, así como **narrativa** por la fijeza en el significante y su posible y frecuente ubicación en la trama, como se ha visto en otras muestras de Sánchez y Paulino Vargas) sea propio del elogio, al incluir la fórmula de **nominación/caracterización** mas no la de *resumen*, esto es, al privilegiarse la presentación caracterizadora del héroe frente al suceso, mientras que la *coda* alberga una **despedida del personaje** que remite a los hechos

<sup>57</sup> Recuérdese que, en los casos en que el protagonista es un policía del que explícitamente se dice que combate el narcotráfico, el tema asignado es el de *narcopersonaje* (TM1a), mientras que si no hay explicitud, como en esta muestra de Sánchez, se atribuye al TM5 de personaje, al tratarse de un oficio y rol social excepcionales en el inventario protagónico del género.

<sup>58</sup> El “famoso Mano Negra” al que alude Chalino no es de hecho tan célebre, pues, hasta donde sé, no existe un malhechor o narco notorio en la Sinaloa de los años setenta u ochenta con tal apodo. Éste, en todo caso, tiene una larga tradición de uso en el mundo delictivo, puesto que ya hacia 1880 una conocida banda de malhechores que operaba en el D.F. adoptó el nombre de “La Mano Negra”. De otra parte, hay un tema facticio comercial titulado “Corrido del Mano Negra”, de Lorenzo Elisea, compuesto en torno a los años cincuenta, que canta las hazañas de un bandido homónimo; el texto se encuentra en tres discos de la discografía (**Disc. 36, 65 y 204**), siendo una de las grabaciones de Los Broncos de Reynosa, quienes interpretan además una secuela del mismo autor (**Disc. 35**) donde el héroe se enfrenta a otro ínclito forajido novelesco del corrido, *El Ojo de Vidrio*, titulada “El Mano Negra vs. El Ojo de Vidrio”.

<sup>59</sup> Recuérdese, sin ir más lejos, que Miguel Ángel Félix Gallardo, el gran capo que organizó la primera federación o cártel de narcotraficantes, fue policía judicial del estado de Sinaloa.

narrados y no a su persona, la cual incluye a su vez, en consecuencia, las fórmulas de **resumen** y **ubicación**. Esta amalgama de lo elegíaco y lo cronístico se plasma asimismo en la **trama**, cuyas tres primeras estrofas (2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>) son de tenor descriptivo del héroe, incluida la que narra un choque puntual del pasado con la policía, y las dos últimas constituyen la **secuencia** propiamente narrativa del asesinato del héroe, que desembocan como digo en la coda a ella vinculada, y no al retrato panegírico que parecía anunciar la presentación. En cualquier caso, más llamativa aún es la presencia de hasta 8 fórmulas metanarrativas en la pieza (entre las que se incluye también la de **anticipación** del **desenlace** inserta en la trama, junto a las de los bloques), mayoría absoluta del inventario contemplado de 15, que se suma a los bloques estructurales y el amplio manejo de recursos estilísticos distintivos del género en el **plano** del **discurso** para arrojar una de las puntuaciones más elevadas en el **IT** del autor, y del **corpus** analítico general, claro está. En dicho plano, del lado tradicional encontramos el metro **octosílabo**, el uso canónico de la **sintaxis** en sus dos vertientes cuantificadas, la **voz** en **3<sup>a</sup> persona**, el neto predominio de la combinación de **diégesis** y **mímesis** frente a las **intervenciones** del **narrador** (si bien es cierto que el discurso directo cobra sólo consistencia por la despedida del personaje, pues de lo contrario habría un solo verso de representación mimética y así una narratividad ajena al modelo poético) y las 2 fórmulas narrativas identificadas, la ya comentada “de estos versos es testigo” y la que *Chalino* ha convertido en fórmula genérica partiendo del tópico “como amigo, muy sincero”, cuya expresión fija suele ser “es un amigo sincero”, a las que cabría añadir, aunque no se ha computado, “les dejó muertos y heridos”, presente en un puñado de corridos consultados. Del lado más *vulgar* resaltan la **sextilla** y la **rima consonante**, que se impone empero a duras penas a la **asonante** (aunque el poeta se inclina obviamente a la consonancia), así como la expresión y el léxico propios de la literatura popular comercial en la que irremisiblemente se inserta Sánchez a pesar de su excepcional esfuerzo por reconvertir los tópicos discursivos en lenguaje específico del corrido, que incluye al menos 3 **clichés** (p. e., “les vendo cara mi vida” o “en el cielo los espero”), que podrían ser más, y cierta cantidad de enunciados no sólo ajenos a dicho lenguaje paradigmático sino también a la expresividad popular en general, presentes sobre todo en las estrofas de narración pura, confirmándose de nuevo el ya señalado hecho de que Sánchez desarrolla al máximo su potencial coridero canónico cuando compone elogios mediante la caracterización formularia, o bien elegías como ésta pero carentes de secuencia narrativa, i. e., cuando la narración es sólo alusiva, lo que al fin significa que tales alusiones factuales cumplen una función semiótica asimismo descriptiva, además de laudatoria (propagandística), naturalmente.

## ELEAZAR QUINTERO

[Chalino Sánchez, *Corridos de los Félix y los Quintero*, 4.]

Carretera de Nogales, / a ti te voy a cantar,  
y a un Bronco azul muy bonito / que seguido ves pasar;  
del joven que lo maneja / su nombre voy a nombrar.

La estatura no hace al hombre, / al hombre lo hacen los hechos,  
aquí les traigo el corrido / de uno más de los derechos:  
se la rifa con cualquiera, / nomás que le hablen derecho.

Eleazar Quintero es hombre / por varios reconocido,  
muchos quieren asustarlo / pero con él no han podido,  
trae una 45 / y un valor muy bien medido.

*¡Ahí le va, compa Eleazar!*

Víctor Quintero, su primo, / compañero inseparable:  
si algo le pasa a uno de ellos, / el otro busca al culpable.  
Las mujeres los persiguen / por su modo tan amable.

Sinaloense cien por ciento, / dondequiera lo comenta,  
Eleazar Quintero ha sido / una persona que cuenta;  
a gentes ricas y pobres / trata igual y no se afrenta.

La Laguna Colorada, / ahí va un saludo sincero,  
ya le canté su corrido / al compa Eleazar Quintero,  
respetado y conocido / en México y extranjero.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (1 estrofa Asonante). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/18. **1.2.2.** 20 Cnx: 18 (14 yux. / 4 cor.) / 2 sub.

**1.3.1.** Bronco. **1.3.1.1.** Laguna Colorada es un pueblo del municipio de Culiacán; Nogales es ciudad fronteriza de Sonora.

**1.3.2.** 4 Frml. (v. 11, 14+35, 16, 17).

**1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 7-8) / 4 Clch. (v. 20, 25, 29-30, 36).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 20 (55,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 16 (44,5%).

**2.1.** X: Eleazar Quintero; Allx: Víctor Quintero (primo).

**2.2. A.** FRM1(1-4,7-10)+‘5’(5-6). **B.** X,MTV1(11-2,18)+6(13-4)+19(15-6)+9a(17)  
II  $X \Leftrightarrow All_x, MTV3a+32a(19-22) > X+All_x, MTV3c(23-4)$  II  $X, MTV39c(25-6)+6(27-8)$   
+4(29-30). **C.** FRM10(31-2)+8(33)+5(34-6).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 6,5.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMsbl (valentía).

**5.** F: Propagandística.

**6.** Héroe, *valiente*: rectitud, valentía, invencible, armado, amistad-lealtad (primo), enamorado, orgullo regional sinaloense, respetabilidad-fama, bondad-modestia.

---



Otro corrido-**elogio de personaje** representativo del compositor, con sus habituales y correspondientes *tema subyacente* de la **valentía** y *función* **propagandística**, que destaca por el abundante formulismo en el *plano* del *discurso*; de hecho, cada rasgo del héroe consignado en el punto 6 se enuncia de modo formulario, en 4 ocasiones mediante un *sintagma lexicalizado* o **fórmula narrativa** en el lenguaje específico del género y en otros 4 por medio de **clichés**, al fin y al cabo fórmulas de extendido uso común. Además, se ha dudado en la consideración de una posible quinta fórmula, “las mujeres los persiguen/por el modo que han tenido”, recurrente y más o menos fija en Sánchez, si bien, limitándose su empleo a éste, no se ha incluido en la descripción; en el mismo sentido pero a otra escala se suscita la incertidumbre respecto a “sinaloense cien por ciento”, frase hecha común en el corrido que, a fuerza de repetirse, bien podría incluirse en su inventario actual de fórmulas. Pero estas dudas analíticas resultan muy útiles para poner de manifiesto que lo relevante del estilo de *Chalino* es su intuición compositiva folclórica, en virtud de la cual los contenidos se transmiten a base de proposiciones recurrentes; el notable uso de las típicas del género revela un indudable conocimiento tradicional, pero también que, para la transmisión semántica simbólica, el poeta no tiene reparo en recurrir a convenciones de mayor alcance, como se aprecia asimismo en los versos, que he considerado **refrán**, “la estatura no hace al hombre, al hombre lo hacen los hechos”, y en la tenue frontera que separa la fórmula del cliché, nunca exenta arbitrariedad definitoria. Por lo demás, la tradicionalidad se hace también patente en la presencia de los *bloques* estructurales. La **presentación** es particularmente interesante debido a lo difuso de sus límites o, si se prefiere, a su hipertrofia; dado que en los versos 9-10 se encuentra todavía la **fórmula metanarrativa** de **incoación recitativa**, se ha estimado que el bloque alcanza hasta ese punto del texto; la 1ª estrofa presenta además la curiosidad de albergar una suerte de **apóstrofe** sui géneris, que acaso podría considerarse asimismo una *llamada de atención*, al personificarse el *motivo* de los **lugares** del héroe, que hace las veces de audiencia; a ello se suma el insólito planteamiento de suspense para la simple comunicación del nombre del protagonista, con popular reiteración pleonástica (“su nombre voy a nombrar”). La **coda**, por su parte, incluye también una suerte de **apóstrofe** dedicado a un lugar, y las fórmulas de **conclusión** y **nominación/caracterización**; en esta última se amplía o insiste en la **fama y respetabilidad** del héroe mediante un cliché manido, “en México y extranjero”, que permite empero inferir que Eleazar es *narco* o *pollero* (traficante de emigrantes ilegales), pues su celebridad se extiende a ambos lados de la frontera. Sea como fuere, estas 4 **fórmulas estructurales** se unen a las otras tantas de *discurso*, a los *bloques* y a varios de los *recursos estilísticos* canónicos para alcanzar de nuevo un alto **IT**, y, más allá de lo cuantitativo, un corrido genuinamente popular con fuerte anclaje en la tradición del género.

## JAVIER TORREZ

[Chalino Sánchez, *Al estilo norteco*, B1.]

Voy a cantar unos versos / para que conozcan bien  
a un hombre muy apreciado, / lleva por nombre Javier.

Torres Félix se apellida / y es un amigo sincero,  
y es del Llano del Refugio, / a un lado de El Comedero.

Comandante de rurales, / y el cargo no le hizo daño,  
Javier se rifó la vida, / fueron como unos siete años.

No es valiente, no es cobarde, / todo el tiempo lo ha mostrado:  
las veces que se ha ofrecido / de ninguno se ha dejado.

Cuenta con un buen amigo / que se tratan de “tú” a secas,  
A. G. B. sus iniciales, / del rancho Laguna Seca.

La tambora sinaloense, / las mujeres le han gustado;  
Javier se ha llevado varias / porque es muy enamorado.

Siempre carga un pistolero / que lo cuida en todos lados  
dispuesto a perder la vida, / es Alberto alias el *Mayo*.

Así se acaba el corrido / de Javier Torres, mi amigo:  
por las malas no lo busquen, / por algo yo se lo digo.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 4 estrofas Conson. / 4 Ason. **1.1.3.** 8 Cuartetas.

**1.2.1.** U2V: 12/16. **1.2.2.** 23 Cnx: 19 (16 yux. / 3 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** tambora. **1.3.1.1.** El pueblo natal de Torres se llama de hecho Los Llanos del Refugio, a 50 Km. al SE de Culiacán. Laguna Seca es un rancho del municipio de Culiacán, mencionado también en “El *Pitayón*”.

**1.3.2.** 4 Frml. (v. 6, 15-6, 27, 31-2). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 11, 17-8).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 24 (75%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 8 (25%).

**2.1.** X: Javier *Torrez*; Allx<sub>1</sub>: amigo (A.G.B.); Allx<sub>2</sub>: Alberto el *Mayo*.

**2.2.** **A.** FRM1(1)+5<sub>a+b</sub>: X,MTV6(3)+3a(6)+8a(7-8). **B.** X,MTV1(9-12) II X,MTV4+1(13-6) II X⇔Allx<sub>1</sub>,MTV3a(17-8): Allx<sub>1</sub>,MTV8a(19-20) II X,MTV25b+c(21-2)+3c(23-4) II Allx<sub>2</sub>→X,MTV2+32a(25-8). **C.** FRM8+5<sub>a+b</sub>(29-30)+11: MTV35a(31-2).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 7,25.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMs<sub>b1</sub>+/-7 (valentía +/- amistad-lealtad).

**5.** F: Propagandística.

**6.** Héroe, ex policía: amistad, valentía, templanza, gusto por la música y las mujeres, escoltado (lealtad del pistolero); además, advertencia de su peligrosidad-destreza en la lucha, con fines disuasorios.

---

Corrido-**elogio** de **personaje**, **tema patente** asignado porque, a pesar de que su condición de ex policía, el que vaya escoltado y la ocultación del nombre del “buen amigo” sugieren fuertemente que se trata de un narcotraficante, la falta de explicitud impide de nuevo atribuir la muestra al asunto estelar de hoy. Los *temas subyacentes* son la **valentía**, claro está, y la **amistad-lealtad**, que se considera presente por la mención de su carácter de “amigo sincero” ya en la *presentación* y la inclusión de 2

estrofas, de las 5 que componen la **trama**, centradas en cada uno de los *motivos* que integran la clase temática subyacente, i. e., la amistad con A. G. B. y la lealtad del pistolero, amistad que alcanza al propio narrador, quien lo tilda en la coda de “mi amigo”. Dada la pureza del elogio, en el sentido de ausencia de pasajes narrativos y de datos sobre el héroe más allá de su **procedencia** y su antiguo oficio, la **función** del texto es puramente **propagandística**. Los contenidos caracterizadores corresponden todos a *motivos* recurrentes en Sánchez, a excepción de la referencia al pasado policial del héroe de la 2ª estrofa, que se da en pocos casos<sup>60</sup>; aquí sirve no obstante para resaltar la **valentía**, y representa, si no un motivo, el elemento relativamente habitual y particular en los panegíricos consistente es la inclusión de datos biográficos del homenajead. Pero tal vez lo más interesante de esta mención es la apostilla de *Chalino* “y el cargo no le hizo daño”, reveladora de la pésima reputación de la policía entre el pueblo; aunque la expresión de valentía sucesiva (“Javier se rifó la vida”<sup>61</sup>) pudiera sugerir que el “daño” es literal, el autor se refiere en mi opinión a que su reputación no resultó afectada porque no cometió las denostadas bajezas propias del oficio policial. La siguiente estrofa redundante en la bravura mediante la proposición bimembre lexicalizada –i. e., la **fórmula narrativa**– por Sánchez que se ha visto en muestras precedentes con un enunciado levemente distinto (“las veces que se ha ofrecido,/de ninguno se ha dejado”), y presenta además el *motivo* de la **templanza** de modo original, “no es valiente, no es cobarde”, debiendo entenderse aquí por “valiente” **fanfarrón**. La 5ª estrofa alberga el núcleo semántico de la **amistad**, enunciado sin hacer uso de la codificación formularia genérica, sino mediante un **cliché** general que connota intimidad: “se tratan de tú a secas”. El resto de los motivos enumerados en el punto 6 sí se expresan en cambio con recurso a **fórmulas narrativas**, el de lealtad con la observada en muestras precedentes “dispuesto a perder la vida” y la **advertencia** final enunciada por el narrador con la bimembre “por las malas no lo busquen, por algo yo se lo digo”, lo que arroja un saldo muy favorable a éstas frente a los clichés que vuelve a poner de manifiesto la singular tradicionalidad de *Chalino*, traducida a otro IT de altura, al cual contribuyen igualmente otros *recursos estilísticos* (el **octosílabo** y la rara **cuarteta** en la *prosodia*, donde sólo la igualdad de **rima asonante** y **consonante** desbarata la perfección, los dos parámetros *sintácticos*, la voz y el amplio predominio del *modo de representación diegético*, también privado de la perfección por la sequía de **mímesis**), y en el *plano semántico-estructural* sendos **bloques de presentación y coda** que acogen 4 **fórmulas metanarrativas** (**incoativa** y **conclusiva**, **nominación/ caracterización** en ambos bloques y **moraleja** –mensaje o advertencia– en la coda).

<sup>60</sup> En el *corpus* se da también en “Chame Félix”, recuérdese.

<sup>61</sup> Se trata por cierto de un **cliché**, pues el riesgo o la valentía no se expresan formulariamente en el corrido de este modo, aunque ésta última se denota con la fórmula contrastada que tiene por base la forma verbal *rifársela*, sin el sustantivo *vida*, acompañada de complementos en leve variación, por lo común de tiempo (“se la rifa muy seguido”, “siempre se la andan rifando”), y también el *motivo* de **lealtad**, como se notó en la introducción, viene expresado con apertura en el significante pero cierta semejanza formularia, p. e. “dispuesto a perder la vida”, como en esta muestra, o “muchos por él dan la vida”, presente en “Agustín Nava”. El caso es buen ejemplo de la dificultad de deslindar la fórmula del cliché en el estudio léxico del género, debida a que la apertura de significantes entraña subjetividad en la asignación, que debe conjurarse aplicando los criterios de ocurrencia y funcionalidad a un tiempo; en este caso, p. e., el cliché no se halla en los demás textos de Sánchez, mas no se halla porque carece de funcionalidad, i. e., no se entiende enunciado convencional para expresar el motivo del **riesgo**, mientras que las fórmulas sí se usan recurrentemente para hacer lo propio con los de **valentía** y **lealtad**.

## JUAN AYÓN

[Chalino Sánchez, *Colección de Oro*, CD2-9.]

Para cantar el corrido, / voy a afinar mi acordeón,  
recordando a un buen amigo / que se llama Juan Ayón,  
del Estado de Durango, / de mucha resolución.

No quiero ofender a nadie / con lo que dice el corrido,  
aunque lo vean chaparrito, / es temido y decidido:  
al que le pone la mano, / del mundo se ha despedido.

Manuel, Alejandro y Chilo / y Chevo son muy *entrones*,  
son los hermanos de Juan, / finos y con espolones;  
cuando los ven a los cinco, / dicen “ahí van los *Ayones*”.

Siempre lo miran de traje, / con botas y de tejana  
en puro carro de lujo; / su pistola americana  
en las cachas trae su nombre, / la bandera mexicana.

Le gusta que lo acompañe / siempre un conjunto norteño:  
“Que me canten Los Amables, / porque me gusta lo bueno,  
me gusta cumplir cuando hablo, / cuando mi palabra empeño”.

“Adiós, rancho de Las Milpas, / del estado de Durango,  
nunca te puedo olvidar, / yo siempre te he recordado;  
cuando muera me sepultan / allá en mi rancho adorado”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (2 estrofas Ason.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 15/18. **1.2.2.** 22 Cnx: 15 (15 yux. / 0 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** *entrón*, tejana. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 3 Frml. (v. 2, 11-12, 27). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 9-10, 30).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 18 (50%); Mim.: 10 (28%); Int.-Nar.: 8 (22%).

**2.1.** X: Juan Ayón; Allx<sub>C</sub>: hermanos.

**2.2. A.** FRM1+5<sub>a+b</sub>: MTV8a(1-6)+‘2’(7-8) **B.** X,MTV1+6+5(7-12) II Allx<sub>C</sub>,MTV1+6(13-8) II X,MTV9c(19-20)+b(21)+a(23-4). II X,MTV25b(25-8)+2(29-30). **C.** FRM9: MTV8a(31-4)+MTV36(35-6).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 6,75.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMs<sub>b1</sub> (valentía).

**5.** F: Propagandística.

**6.** Héroe, *valiente* de actividad incierta: valentía, respetabilidad (“temido”), destreza en la lucha, signos de poder (atuendo y “carro de lujo”), arma, gusto por la música, rectitud, orgullo regional identitario (nostalgia y última voluntad de ser enterrado en su rancho). Los hermanos atesoran asimismo los dos primeros valores indicados.

---

Corrido-**elogio** con *tema patente* de **personaje**, por más que, de nuevo, el poderío que sugieren el atuendo vaquero, el coche lujoso y la pistola personalizada permitiría considerarlo traficante. La **valentía** es en todo caso el *tema subyacente*, y la *función* netamente **propagandística**. Los valores recién indicados son los habituales del panegírico chaliniano, siendo ya redundante glosarlos de nuevo en este comentario si no es en relación con su tratamiento formal, que es una vez más tradicional en virtud de la presencia de *bloques* y la profusión formularia, sobre todo en éstos. En la **presentación** destaca la combinación de la fórmula metanarrativa **incoativa** con otra **narrativa** que sirve más que nada a la *rima*, “voy a afinar mi acordeón”, a las que se suma la de **nominación/caracterización**; aunque la estrofa inicial es de impecable factura clásica, los límites del bloque se han fijado en el 8º verso, incluyéndose pues los dos primeros de la 2ª estrofa, que se han estimado, con reservas, constituyentes de la FRM2, por entenderse que se trata de una **llamada de atención** al público; para mayor perplejidad analítica, la misma fórmula podría incluirse entre las narrativas, dado que “no quiero ofender a nadie”, con leves permutas, es precaución inicial de uso acreditado en los textos actuales. Ya en la **trama**, la expresión del *motivo* de **valentía** se sustenta en un **cliché** (vv. 9-10), mientras que la de **destreza** o **eficacia** se enuncia a través de una *fórmula* que *Chalino* ha convertido en tal (“al que le pone la mano, del mundo se ha despedido”), presente en varios textos suyos, según se ha comprobado. El pasaje dedicado a los hermanos del héroe presenta el estilo menos apegado al molde genérico, primando el lenguaje coloquial (“son muy *entrones*”, “ahí van los *Ayones*”) o la calificación más vulgar (“finos y con espolones”). La referida exhibición de poderío del héroe es fiel al *motivo* múltiple de sus **pertrechos**, cuya expresión tampoco es formularia y exhibe una sintaxis donde se impone el encabalgamiento clamoroso; aun así, el *motivo* de la **pistola**, en su variedad de *descripción física*, tiene una rara plasmación que atestigua el original trabajo poético de Sánchez dentro de la reiteración, y contiene uno de los pocos guiños nacionalistas de un autor inclinado a cantar a la patria chica. La última estrofa de la *trama* muestra una curiosa convivencia de dos *motivos* que no suelen imbricarse en un mismo pasaje, el **gusto** por la **música** y la **rectitud**, puestos ambos en boca del personaje; el primero lo expresa con una **fórmula narrativa** (“que me canten Los Amables”) y el segundo con un **cliché** (“me gusta cumplir... cuando mi palabra empeño”). La **coda** consiste por último en la convencional **despedida** enunciada por el protagonista, quien, no coincidiendo con el narrador, no puede enunciar técnicamente la *fórmula* de **memorabilidad** –propiamente dicha– aparente de los versos 33-4, que es pues un enunciado con carga de nostalgia del *motivo* de la **procedencia** del personaje, al cual sigue el de **última voluntad** con el que se remata el corrido.

## JUAN SAMANIEGO

[*Chalino* Sánchez con Los Amables del Norte, s. t., A4.]

Al recordar a un amigo, / con pesar voy a cantarle:  
su nombre, Juan Samaniego, / jamás se podrá olvidarle.

En la Unión Americana, / ochenta y nueve pasado,  
por las manos de un cobarde / cayó Juan asesinado.

Llegó a ver a sus hijitos, / como era fin de semana:  
el cuatro estaba formado / entre el matón y su hermana.

A un cuerno le montan tiro, / Juanito se sorprendió,  
se oyó sonar un balazo, / y por miedo no le dio.

Samaniego se echó encima / para poder desarmarlo,  
le soltaron diez disparos, / y éstos lograron trozarlo.

“Un favor quiero pedir”, / dijo fuerte *pa* que oyeran,  
que no quería quedar lejos, / que hasta El Tule lo trajeran.

Le hizo falta su pistola / para poder defenderse,  
y no lo trajeran solo / a su tierra sinaloense.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (1 estrofa Ason.). **1.1.3.** 7 Cuartetos.

**1.2.1.** U2V: 12/14. **1.2.2.** 15 Cnx: 12 (10 yux. / 2 cor.) / 3 sub.

**1.3.1.** cuatro. **1.3.1.1.** Hay 5 pueblos llamados El Tule tan sólo en Sinaloa; el aquí mencionado es probablemente el que pertenece al municipio de Culiacán, pues se sitúa en la zona de otros tantos pueblos y ranchos que menciona *Chalino*.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 19). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch (v. 23).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 19 (68%); Mim.: 1 (3,5%); Int.-Nar.: 8 (28,5%).

**2.1.** X: Juan Samaniego; Y: *matón*; Ally: hermana.

**2.2.** **A.** FRM1+4a+5(1-4)+6a+b(5-6)+7(7-8) **B. a)** FRM13: Y+Ally→X, MTV 15(9-12) > X, MTV31(14) > **b)** Y→X, MTV12(13,15) > MTV30+26(16) > X→Y, MTV12(17-8) > **c)** Y→X, MTV13(19-20) > **c+)** X, MTV36(21-4). **C.** FRM11(25-8).

**3.1.** TP1+3b (crónica + elegía). **3.2.** IT: 6,75.

**4.1.** TM2a (sucesos – crimen-pasional). **4.2.** TMs2 (vileza-traición).

**5.** F: Noticiara + espectacular.

**6.** Héroe, víctima: bondad (*hijitos*), indefensión, valentía, fracaso, última voluntad. Rivalet, matón y hermana: cobardía, traición. La última voluntad expresada por el héroe denota amor a la patria chica, orgullo identitario local.

---

Corrido que pertenece a los *tipos* de la **crónica** y la **elegía** a un tiempo, al primero por el profuso aporte de detalles informativos y por abarcar el relato del suceso 4 estrofas (3ª-6ª) de las 7 del texto, y al segundo por la intensa expresión del pesar del narrador y el *título*, donde sólo consta el nombre del protagonista sin mencionarse el hecho. Esta combinación no se traslada como es usual y esperable al *plano funcional*, ya que, en lugar de observarse la *función noticiera* combinada con la *propagandística*, se da una práctica ausencia de ésta, pues aunque se justifica por supuesto la derrota del héroe por la traición sorpresiva y la indefensión, es notable la ausencia de impronta heroica, de caracterización simbólica de su **valentía**, que no aparece siquiera en calidad de *motivo* (mucho menos de *tema subyacente*, que es el de **vileza-traición**), percepción que corrobora el remate, donde, en lugar de la típica llamada a la venganza o algún pronunciamiento airado, se enuncia una tímida reflexión de regusto melancólico en la que el narrador no ensalza al protagonista, limitándose a apiadarse de él; en cambio, la *función espectacular* –más infrecuente en *Chalino*– aparece en plano de igualdad con la *noticiera* tanto por la apuntada preponderancia cuantitativa del relato de hechos –sensacionales– como por el sentimentalismo que encierra la vertiente de lamento elegíaco. El *tema patente* es asimismo inusitado en Sánchez, siendo el de **sucesos**, en su variedad de **crimen pasional** a tenor de lo relatado, pues parece que la mujer hermana del matón es la ex esposa de Samaniego y prepara la **traición** letal aprovechando la visita de éste a los hijos comunes. La *estructura del contenido* oscila entre lo tradicional y su alejamiento, pues a una **presentación** biestrófica cuajada de *fórmulas metanarrativas* (hasta 5: **incoativa**, de **memorabilidad** –trágico recuerdo–, de **nominación**, de **ubicación/datación** y de **resumen argumental**) y una **trama** desarrollada en una **secuencia** completa, les sigue una **coda** raquítica con el mero lamento del narrador por la **indefensión** del protagonista que podría considerarse una *fórmula metanarrativa* de **moraleja-mensaje**, tan sui géneris como una coda ocupada sólo por esa fórmula; en este sentido, nótese que la penúltima cuarteta donde el héroe declara su **última voluntad** pertenece aún a la *trama* narrativa. En el *plano estilístico* el texto no exhibe maneras demasiado clásicas a pesar de la distribución estrófica en **cuartetas** y la observancia de los demás *recursos discursivos* paradigmáticos salvo la *rima*, que vuelve a ser **consonante**, y la práctica ausencia de **diálogos** en una pieza tan narrativa en sentido lato, lo cual revela una vez más que *Chalino* recurre a la tradición sobre todo al componer *elogios* y *elegías* puras, plegándose en cambio más al estilo narrativo moderno cuando elabora una *crónica*; refuerzan esta hipótesis la notable escasez de *fórmulas narrativas*, dándose sólo la cuantitativa de los balazos en enunciado heterodoxo, ya que aquí son “disparos” y se “sueltan” en vez de “darse”, así como la pareja de **clichés**, elementos codificados al fin y al cabo a los que recurre el corridero cuando busca la expresión paradigmática del contenido, que sustituye en esta pieza por un lenguaje coloquial menos recurrente (“al cuerno le montan tiro”, “y por miedo no le dio”, “y éstos lograron trozarlo”, etc.) y un enunciado plano, sobre todo en el desarrollo de la trama. Otra muestra de la mayor rigidez expresiva del autor en el ámbito narrativo se observa en la mencionada estrofa que contiene el *motivo* de **última voluntad**, cuya enunciación principia de modo mimético para experimentar una súbita transición al discurso indirecto indicativa de una cierta desconfianza en los recursos convencionales para el desarrollo narrativo estricto, de lo que resulta la asepsia épica que rezuma el corrido.

## LA MUERTE DEL PELAVACAS

[Chalino Sánchez, *Colección de Oro*, CD2-1.  
El Pelavacas, *Corridos macizos pa' los macizos*, B6.]

El rancho del Vizcaíno / y todita su comarca,  
las guaridas preferidas / del temible Pelavacas:  
al que le ponía su mano / siempre dejaba su marca.

Reymundo Burgos su nombre, / todo el mundo lo temía,  
sería por su mala fama / que todos le conocían;  
perseguido por la ley, / Pelavacas le decían.

Muy temprano comenzó / su carrera delictuosa,  
se llevó un linda dama / y así comenzó la cosa:  
*pa* todo el que vive recio / se encuentra lista una fosa.

Diez años que estuvo preso / dicen que no lo amoldaron;  
cuando salió del presidio / *lueguito* lo detectaron;  
los males que iban pasando / todos se los achacaron.

Allá en Quila, Sinaloa, / hay una historia grabada:  
a las diez de la mañana / el banco les asaltaban;  
la muerte en puros billetes / en [por] sus manos la llevaba.

La verdad no se ha sabido, / la cosa es que lo mataron  
por quedarse con su parte / y creo que hasta les pagaron;  
su cuerpo en puros pedazos / por el cerro lo encontraron.

La traición que le jugaron / con el tiempo [la] han de pagar;  
en fin, todos alacranes, / otro les ha de picar:  
la muerte del Pelavacas / otro traidor va a [muy pronto la han de] vengar.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante. (3 estrofas Ason.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 13/21. **1.2.2.** 21 Cnx: 19 (17 yux. / 2 cor.) / 2 sub.

**1.3.1.** Ø. **1.3.1.1.** El Vizcaíno y Quila son pueblos del municipio de Culiacán.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 5-6, 27). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 17-8) / 2 Clch. (v. 29-30, 37-8).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 32 (76%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 8 (24%).

**2.1.** X: el *Pelavacas*; Y<sub>1</sub>: Gobierno; Y<sub>2</sub>: compañeros traidores.

**2.2.** **A.** X,MTV8b(1-4)+5(5-6) || FRM5(7): X,MTV'6'(8-10)+21(11). **B.** X,MTV'1'+25c(13-8) > X,MTV20(19) > X,MTV24(20) > X,MTV'21'(21) > Y<sub>1</sub>→X,MTV27 (23-4) || X+Y<sub>2</sub>,MTV12(25-8) > FRM13(29-30) > FRM14(31): Y<sub>2</sub>→X,MTV13(29) < Y,MTV7+15(33-4). **C.** FRM11: MTV38b(37-42).

**3.1.** TP1+3b (crónica + elegía). **3.2.** IT: 6,5.

**4.1.** TM2b (sucesos – delito común). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1+2 (valentía + vileza-traición).

**5.** F: Noticiera + propagandística +/- espectacular +/- reprobatoria.

**6.** Héroe, malhechor/víctima: valentía, respetabilidad, destreza, gusto por mujeres, cautiverio, insumisión, indefensión en muerte. Rival 1, Gobierno: represión (por tratar de amoldarlo), hipocresía-corrupción (por achacar al héroe todo mal, y tal vez por encargar su asesinato a otros delincuentes); Rival 2, compañeros asaltantes: cobardía y traición, codicia, crueldad (por ensañamiento).

---



Estamos sin duda ante el corrido más célebre de Sánchez, al extremo de que el mismo autor fue apodado *Pelavacas* tras el éxito de la composición, sobrenombre con el que aparece en algún disco recopilatorio lanzado tras su muerte<sup>62</sup>; además, como se habrá observado, el intérprete de la 2ª versión incluida en nuestra discografía se hace llamar del mismo modo, y hay también una película inspirada en el corrido<sup>63</sup>. El impacto social de la figura y la obra de *Chalino* exigen examinar con detenimiento el poema, y comenzar por los aspectos *ideológicos* y *temáticos*. Lo primero que llama la atención es que no se trata de un narcocorrido, ni siquiera encubierto tras la alabanza de un personaje de oficio incierto; el héroe es un forajido clásico, digamos, asaltante y secuestrador. El *tema patente* pertenece pues a la clase de **sucesos - delito común**, mientras que el *subyacente* correspondería al binomio **vileza-traición** y a la infalible **valentía**, si bien ésta presenta un inusual grado, muy bajo, de explicitud, al punto de que en la notación analítica se ha entrecomillado el *motivo*, por aparecer apenas denotado en “vida recia”; en el resto del texto, este valor capital se traslada a la condición delictiva y rebelde del protagonista, lo cual permite concluir que el tema se inscribe en la tradición del *corrido de valientes*, donde el rasgo supremo, al margen de su plasmación expresa, aparece codificado en la condición de facineroso enfrentado al Gobierno del protagonista. El resto de los *motivos* identificados contribuyen igualmente al retrato épico del *Pelavacas*, desde la **respetabilidad** adquirida por su “mala fama” y el hecho de ser temido<sup>64</sup> hasta la **rebeldía** frente al sistema (“dicen que no lo amoldaron”), o bien a describir a los rivales con las habituales tachas, señaladamente la **cobardía** y la **traición**. En reacción a ésta surge la **venganza**, anunciada por el narrador en la **coda-moraleja** como ley natural y que completa el espectro ideológico básico, al que se suman además otros contenidos menos conceptuales pero de gran importancia para la construcción simbólica del prototipo heroico y la identificación del público, como la designación del **territorio** del héroe con la que se inicia el poema, y los apuntes a la **corrupción** gubernamental, encarnada en la fea costumbre de acusar a inocentes o a delincuentes ya notorios por cualquier fechoría que se produzca, y en la más grave de la ejecución extrajudicial, prácticas harto reconocibles para la audiencia. En suma, la imagen legendaria del *valiente* creada aquí por *Chalino* se sustenta sencillamente en la típica bravura armada y la rebeldía, que sabe convertir en rasgos definitorios de la identidad del sinaloense, y por extensión del mexicano, lo cual explica la acogida fervorosa del corrido primero en la comunidad chicana de EE.UU. y luego en México. El carácter esencial del mensaje se refleja en el hecho de que, a diferencia de en los panegíricos señeros del compositor, el texto no canta muchas de las virtudes inherentes al héroe, como la *rectitud*, la *bondad* o la solidaridad, y, salvo el **gusto** por las **mujeres** –por lo demás sólo sugerido–, tampoco incluye los elementos materiales destacados (*pertrechos*, gustos, situación o *progreso* económicos, etc.). Mas la parquedad ideológica no equivale a la conocida perspectiva folclórica que conlleva el relato neutro de los hechos, pues Sánchez introduce apuntes valorativos, ya sea la expresiva sentencia “*pa* todo el que vive recio se encuentra lista una fosa” –computada como **refrán** en el análisis– o la advertencia final<sup>65</sup>, y se vale de las

<sup>62</sup> En nuestra discografía, se encuentra en un álbum sin título que combina grabaciones de *Chalino* con otras de Francisco Ruiz, apodado *El Monarca de Sinaloa*, y que incluye en portada el reclamo “las últimas grabaciones de Chalino con norteño” [Disc. 152].

<sup>63</sup> *La muerte del Pelavacas*, 2003, de E. Murillo.

<sup>64</sup> En la descripción se ha entrecomillado asimismo el motivo de *respetabilidad* (MTV6), debido a que no aparece en rigor denotado en el texto, deduciéndose sólo a partir del reconocimiento de que la “mala fama” y el carácter temible se convierten en signos de honorabilidad en el marco de la ética del forajido. El *motivo* de *huída* o *persecución* se ha entrecomillado de otra parte por razones prácticas, en la medida en que corresponde al verso “cuando salió de presidio”, que no narra una fuga, pero sí comparte la esencia semántica de esta primera vertiente del motivo, el estado de libertad.

<sup>65</sup> Como se apuntó en la introducción, este tipo de remates amenazantes constituye uno de los principales motivos hipotéticos del asesinato del artista. Tal vez por ello, el intérprete de la 2ª

fórmulas metanarrativas de **anticipación del desenlace** y de **incertidumbre**, haciendo notar la presencia subjetiva del narrador. Por ello, y por el nítido enfoque legendario del protagonista aunque no se explicita la **valentía**, junto a la obvia **función noticiera** –que anuncia ya el excepcional **título** sustantivo–, se ha entendido presente en plano de igualdad la **propagandística**, y también subordinadas la **reprobatoria** y la **espectacular**, la primera merced a la relevancia de la amenaza final y los reproches que va desgarrando a lo largo de la **trama**, la segunda por el relato impactante del crimen y el relato del héroe en clave de bandido terrible. A pesar de que el *Pelavacas* viene descrito sin excesiva pompa, la ponderación de su fama, el trazado detenido de su biografía o la indignación que suscita en el autor su asesinato dejan pocas dudas acerca del enfoque laudatorio, lo que se traduce, en consonancia con la dimensión funcional, en la asignación del texto al **tipo genérico** de la **elegía**, además de al de la **crónica**. La realización literaria del contenido confirma la dolorosa hipótesis de que el público antepone los valores ideológicos a las virtudes estéticas, ya que, según se viene comprobando, las piezas narrativas –y las elegíacas con intenso componente narrativo– de *Chalino*, entre ellas la que nos ocupa, son menos representativas de su excelente manejo de los recursos tradicionales del género. Así, en el **plano estructural** encontramos una **presentación** sui géneris, pues a la **nominación** y **caracterización** formularias del protagonista antecede una estrofa meramente descriptiva sin marcas estructurales<sup>66</sup>, y una **coda** moralizante propia de las piezas vulgares, rebotante de subjetividad y desprovista en cambio de elementos convencionales reconocibles. La **trama** consta de 4 estrofas, siendo las 2 primeras descriptivas del héroe a través de hechos de su pasado, la siguiente la única del todo narrativa, y la última una glosa al suceso. El **estilo** es asimismo más próximo al popular moderno que al codificado del género, a juzgar por la presencia de 2 **fórmulas narrativas**, la clásica adverbial “a las diez de la mañana” y la bimembre indicada en muestras anteriores y en la introducción que es acuñación propia del autor o su entorno, frente a 2 **clichés** y el citado **refrán**; la inusitada modestia porcentual del ajuste del sentido completo al **doble octosílabo**, aunque mantenga levemente su mayoría; la ausencia de **mímesis** en tan narrativa pieza; o el lenguaje coloquial (“la cosa es que lo mataron”) o sensacionalista (“su cuerpo en puros pedazos por el cerro lo encontraron”) ajeno al léxico poético del género. Aún así, la vinculación del tono popular a la tradicional épica narrativa resulta suficiente para que el texto sea tenido por representativo del corrido entre la audiencia también en el terreno expresivo, lo cual, unido a su intenso potencial simbólico, lo han convertido en paradigma contemporáneo del corrido de **forajido-rebelde** de antaño. Mas incluso desde nuestra óptica literaria la percepción de una menor tradicionalidad viene impuesta por el alto listón canónico a que nos tiene acostumbrados el corridero, habida cuenta de que el IT de 6,5 puntos que ostenta este corrido no lo alcanzan en toda su obra conocida, con alguna excepción, la inmensa mayoría de los autores estudiados, ni muchos otros sólo ligeramente transitados.

---

versión recogida evita al menos tildar de traidor al futuro vengador en lo que supone la única variante de enjundia.

<sup>66</sup> Por ello, junto a la fórmula de **nominación/caracterización** (FRM5) se han consignado en el análisis los motivos correspondientes, y, a efectos de cálculo del IT, se ha otorgado la puntuación habitual al bloque, pero no se ha contabilizado dicha fórmula, de acuerdo con el criterio expuesto en la introducción al método analítico.

## LOLO RAMOS

[Chalino Sánchez, *Colección de Oro*, CD2-8.]

Ha muerto un muchacho noble, / mucha gente lo lloramos,  
voy a decirles su nombre, / se llama Dolores Ramos;  
el cielo negro se ve, / de luto nos encontramos.

Lo mataron a la mala, / lo vieron unos señores:  
descuidado se encontraba, / llegaron unos traidores,  
tiraron a quemarropa, / fueron buenos tiradores.

El día quince de diciembre, / como a las doce del día,  
se encontraba en su automóvil, / Dolores no presentía,  
y menos de esa manera, / ¡pero qué cruel cobardía!

Su hermano Daniel se encuentra / muy triste y desesperado,  
le echa de menos a *Lolo*, / nunca se habían separado;  
vivirá de los recuerdos / de aquellos tiempos pasados.

Su 38 *Special* / la traía siempre a la mano  
porque prestaba servicios / al Gobierno americano;  
ese día no la traía, / lo sabían de antemano.

“Adiós, mi padre y mi madre / y mis hermanas queridas,  
yo ya me voy con diosito, / ya me quitaron la vida,  
les pido de corazón / con música me despidan”.

---

1.1.1. Octosílabo. 1.1.2. Consonante (2 estrofas Ason.). 1.1.3. 6 Sextillas.

1.2.1. U2V: 15/18. 1.2.2. 22 Cnx: 21 (20 yux. / 1 cor.) / 1 sub.

1.3.1. Ø. 1.3.1.1. Ø.

1.3.2. 3 Frml. (v. 14, 25-6, 36).

1.3.3. 0 Rfrn. / 5 Clch. (v. 5-6, 18, 19-20, 23-4, 35).

1.4. 3ª persona. 1.5. Nrtv.: 23 (64%); Mim.: 6 (16,5%); Int.-Nar.: 7 (19,5%).

2.1. X: *Lolo* Ramos; Y: pistoleros-traidores; Allx: hermano Daniel.

2.2. A. FRM7(1-2)+5(3-4)+4b(5-6). B. FRM3(8): Y,MTV15⇔X,MTV31(9-10) > Y→X,MTV12+13(11-2) < FRM6a: X,MTV9b(15)+31(16-7) I Y,MTV26(18) II Allx, MTV37(19-24) II X,MTV9a(25-6) > X,MTV13(29)⇔Y,MTV15+26(30). C. FRM9 (31-2)+7(33-4): MTV40(33)+36(35-6).

3.1. TP3b+/-1 (elegía +/- crónica). 3.2. IT: 7,25.

4.1. TM2b (sucesos – delito común). 4.2. TMsb2 (vileza-traición).

5. F: Noticiera + propagandística +/- espectacular + reprobatoria

6. Héroe, pistolero/víctima: bondad (nobleza y amor a familia), indefensión, arma, gusto por música. Rivales, pistoleros: cobardía, traición, destreza. Allegado, hermano: amor fraterno, trágico recuerdo.

---

En esta muestra, a diferencia de en la anterior, predomina el *tipo* de la **elegía**, sin perjuicio la presencia subordinada de la **crónica**, presente sólo en pureza en la 2ª y 3ª estrofas, y aún éstas se encuentran salpicadas de apuntes subjetivos más propios de la glosa elegíaca. El *tema patente* es una vez más el de **sucesos** en su variedad de **delito común**, asignado siempre que se refiera un hecho y no sólo se caracterice a un personaje, y, por supuesto, cuando tal hecho tenga carácter violento o sensacional y

no pueda vincularse a ninguna de las esferas de contenido propias a las demás clases temáticas; el asunto *subyacente* es por su parte el de **vileza-traición**, en la medida en que Sánchez se centra en el hecho luctuoso y deplorable antes que en la figura de la víctima y protagonista. Como en la muestra precedente, de estas opciones temáticas y tipológicas se deriva la presencia de las cuatro *funciones* contempladas, primando la **noticiera** y la **propagandística** en correspondencia con el fin cronístico y elegíaco, y situándose en un segundo plano la **espectacular** y la **reprobatoria** merced al relato impactante del crimen y la incidencia en el reproche a los asesinos, respectivamente. En cuanto a la dimensión poética, el corrido es de hechura algo más clásica que el anterior en virtud de sus *bloques* de **presentación** y **coda** convencionales ricos en *fórmulas* (en la primera se observan las de **nominación/caracterización**, **resumen** y **memorabilidad** –*trágico recuerdo*–; en la segunda, la **despedida** y un nuevo **resumen** argumental), si bien la *estructura* narrativa resulta heterodoxa por la falta de linealidad temporal en el desarrollo de la **trama**, que principia con una síntesis del suceso, sigue con una glosa subjetiva de los antecedentes, pasa a continuación a relatar la reacción triste del hermano a la muerte del héroe, y culmina con un nuevo detalle perteneciente al *planteamiento*, de tal modo que no se da una verdadera **secuencia**, aunque sí 2 *fórmulas metanarrativas* más propias del patrón narrativo del género, la de **veracidad** y la de **anticipación** del **desenlace**, esta última apenas esbozada y sin demasiada funcionalidad narrativa por encontrarse en una estrofa muy sintética donde se relata – se resume– y se glosa el suceso a un tiempo (“Dolores no presentía”). En el *discurso* se aprecia un estilo de trazas folclóricas, singularmente apreciable en la 2ª estrofa, de gran pureza diegética, y el predominio absoluto de la **yuxtaposición**, empleada en 20 de las 22 conexiones sintácticas del texto, si bien, y al margen de la **rima consonante** frecuente incluso entre los corrideros más tradicionales, vuelve a echarse en falta la canónica alternancia de pasajes **diegéticos** y **miméticos** en los *modos* de representar el relato, aunque porcentualmente la *mímesis* abarque casi tantos versos como las **intervenciones** del **narrador** gracias a que la despedida la enuncia el protagonista en el típico parlamento *post mortem*; asimismo los **clichés** se imponen a las **fórmulas narrativas**, sobre todo en los pasajes de lamento por lo sucedido, deudores de cierto sentimentalismo vulgar, lo que no impide la presencia de la romancera adverbial de tiempo “como a las doce del día”, de la no menos clásica de la portación del arma con el verbo *traer*, aunque de enunciado heterodoxo un tanto abierto y curiosamente en amalgama con la instrumental paradigmática que pinta al héroe “pistola en mano” (“Su 38 *Special* la traía siempre a la mano”), y la también abierta en el significante y ligada a un *cliché* en el verso precedente “les pido de corazón/con música me despidan” que cierra la pieza. En cuanto a los contenidos nucleares, de otra parte, la caracterización del protagonista es ciertamente parca, pues se indica sólo su **nobleza** y el **gusto** por la *música*, aparte del amplio desarrollo del **motivo** del *arma*, siempre atributo esencial del héroe, donde se incluye por cierto la insólita referencia a la prestación de servicios de Ramos al gobierno americano, actividad sin duda ajena al prototipo del valiente que sugiere la relación personal de *Chalino* con el homenajeado; de hecho, la **valentía** no se denota, lo cual conlleva su insólita exclusión del *tema subyacente* en un corrido elegíaco; por lo demás, destaca la hostilidad del autor hacia los asesinos, a quienes, como en “La muerte del *Pelavacas*” y otros textos, tacha a las claras de “traidores”, si bien cabe subrayar que la mención se produce en comentarios del narrador al hilo del relato y no en la *coda*, donde la **despedida** del protagonista no expresa animadversión o anuncio de *venganza*, reemplazadas por la **religiosidad** y la medida objetiva (“ya me quitaron la vida”), y se remata simplemente con el *motivo* de la **última voluntad** que remite a lo luctuoso sensacionalista antes que a la amenaza donde se reconoce la sustancia épica de los forajidos, o del mero *valiente*.

## MARIANO FÉLIX

[Chalino Sánchez, *Corridos de los Félix y los Quintero*, 6.]

Voy a cantarles, señores, / una historia verdadera  
de un hombre que fue mi amigo: / murió cerca a la frontera.

En la ciudad de San Diego, / es muy triste recordar,  
el motivo de su muerte / no se ha podido aclarar.

Mariano Félix Barraza, / de Sinaloa nacido,  
muchacha te recuerda / por valiente y decidido;  
fuiste preso de Aguaruto / por culpa de un homicidio.

Al que le ponía la mano, / parado no lo dejaba;  
en el rancho de Las Flechas / dejaste una cruz clavada.

De Los Ángeles voló / un avión particular  
con sus hermanos del alma / a Mariano a sepultar.

Por la Baja California / dejaste grandes recuerdos,  
por Sinaloa y California / siempre te recordaremos.

Vuela, vuela, palomita, / antes de que se haga tarde,  
di que Mariano murió / en una forma cobarde.  
"Adiós, todos mis amigos, / mis hermanos y mis padres".

---

1.1.1. Octosílabo. 1.1.2. Conson. (3 estrofas Ason.). 1.1.3. 5 Cuart. / 2 Sext.

1.2.1. U2V: 11/16. 1.2.2. 12 Cnx: 9 (9 yux. / 0 coord.) / 3 sub.

1.3.1. Ø. 1.3.1.1. Recuérdese que en Las Flechas nació o se crió Sánchez; Aguaruto es la penitenciaría de la ciudad de Culiacán.

1.3.2. 6 Frml. (v. 10, 15-6, 23+25, 24, 28, 30). 1.3.3. 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 18, 21).

1.4. 3ª persona. 1.5. Nrtv.: 14 (44%); Mim.: 2 (6%); Int.-Nar.: 16 (50%).

2.1. X: Mariano Félix; Allx: hermanos.

2.2. A. FRM1+2+3+7(1-4)+6b(5-6)+14(7-8). B. FRM5(9): Y,MTV8a(10)+37(11)+1(12)+20(13-4) II X,MTV5(15-6)+13(17-8) II Allx⇔X,MTV3b(19-22). C. FRM4a(23-6)+10(27-30)+9(31-2).

3.1. TP3b (elegía). 3.2. IT: 9.

4.1. TM5 (personaje). 4.2. TMs1 (valentía).

5. F: Propagandística +/- noticiara + espectacular.

6. Héroe, víctima: valentía, cautiverio, destreza en la lucha, respetabilidad (por memorable). Rivaletas, sin identificar ni caracterizar. Allegados del héroe, hermanos: amor fraterno, riqueza.

---

Corrido-**elegía** que destaca ante todo por ostentar el **IT** más alto no ya de los textos de Sánchez, sino de todo el *corpus*, debido en gran medida a la excepcional profusión de **fórmulas**, encontrándose 10 **metanarrativas**, 7 en la **presentación** y 3 en la **coda**, y 6 **narrativas**<sup>67</sup>. En la cuarteta inicial se observan ya 4 de las primeras, la **incoativa** y la

---

<sup>67</sup> Ambos *bloques* presentan límites difusos. El inicial abarca una 1ª estrofa paradigmática, continúa en la 2ª y podría alcanzar incluso la 3ª, donde aparece el nombre del héroe, si bien se ha estimado que ésta pertenece ya a la *trama*, sin perjuicio del reconocimiento de la *fórmula* de *nominación/caracterización*. El bloque final se ha juzgado biestrófico también, pues la 6ª estrofa

de **llamada de atención**, de excepcional ocurrencia conjunta en general, más aún en un solo verso como sucede aquí (“voy a cantarles, señores”), la de **veracidad** (“una historia verdadera”) y la de **resumen** (“murió cerca de la frontera”), seguidas en la 2ª por la de **ubicación** –sin *datación*– “en la ciudad de San Diego”, la de **memorabilidad** (“es muy triste recordar”) y la de **incertidumbre** que cierra la estrofa, y a las que se suma aún la de **nominación/caracterización** en la 3ª estrofa, aunque ésta se asigne a la **trama** en la descripción. En la 6ª estrofa, estimada primera de coda como se ha anotado, encontramos la vertiente de la *memorabilidad propiamente dicha*, mientras que más arriba se trataba de la variedad de **trágico recuerdo**, y en la última estrofa el **apóstrofe**, cuyo mensaje encargado a la paloma es de nuevo un **resumen**, así como la **despedida** del **personaje** para completar un elenco que representa dos tercios de las fórmulas metanarrativas inventariadas. Las **fórmulas narrativas** identificadas son por su parte, en orden de aparición en el texto, “de Sinaloa nacido”, de considerable fijeza en el significante y clasicismo; la bimembre cara a *Chalino* “al que le ponía la mano, parado no lo dejaba”; la expresiva del **motivo** del **territorio** del héroe “por la Baja California... por Sinaloa y California”; en esa misma estrofa, “dejaste grandes recuerdos”, distinguida por las razones expuestas en nota de la metanarrativa de *memorabilidad*, y presente también desde los comienzos del género, o al menos del siglo XX; la adjunta al **apóstrofe** “antes de que se haga tarde”, sin duda heterodoxa como complemento pero con la funcionalidad que la distingue; y la modal “en una forma cobarde”, una clásica contemporánea, a las que cabría añadir, aunque no se ha computado, el recurrente epíteto y por eso mismo formulario “valiente y decidido”. En suma, dado que varias de estas fórmulas –de uno y otro tipo– abarcan dos versos, resulta que una neta mayoría del texto, por no decir su práctica totalidad, está construido formulariamente con arreglo a un léxico específico del género, y además, habida cuenta de que estos sintagmas lexicalizados expresan los motivos o núcleos semánticos esenciales del paradigma, hemos de considerar este corrido de *Chalino* Sánchez la muestra por antonomasia de la pervivencia de la tradición genérica no sólo en cuanto a la expresión sino también al contenido, exhibiendo la pieza el distintivo carácter folclórico cifrado en el hecho de que todo verso, todo sintagma o elemento expresivo, está cargado de significación, estética e ideológica. Por lo demás, a la tradicionalidad suma contribuyen asimismo el empleo de la mayoría de los **recursos estilísticos** censados a efectos de cálculo del **IT** (*sintaxis* en sus dos vertientes, *voz* en **3ª persona** o, señaladamente, la distribución estrófica en **cuartetos octosilábicos**), impidiendo tan sólo la perfección absoluta el leve predominio de la **rima consonante** frente a la **asonante** y el elemento de los *modos de representación*, estando ausente el **mimético** salvo en los versos finales e incluso predominando las **intervenciones** del **narrador** sobre la **diégesis**; que esta proporción insólita se dé en el corrido más tradicional de Sánchez produce cierta perplejidad, si bien debe tenerse presente que, de haber incluido el autor más pasajes narrativos en sentido lato, no habría tal vez encajado tan paradigmático despliegue de fórmulas metanarrativas, aparte de que, según se ha constatado en varias muestras precedentes, cuando Sánchez se aplica a la narración estricta acaba por alejarse del modelo tradicional que tan admirablemente rescata y renueva en sus panegíricos. Otro elemento extraño al canon es el uso de la 2ª persona en una frase calificativa (“fuiste preso”), reservado por lo común a las

---

consiste en una *intervención* del **narrador** ajena a la –débil– trama, de lo que se deriva su descripción como *fórmula metanarrativa* de *memorabilidad*, y no como el *motivo* equivalente de *trágico recuerdo*. A pesar de ello, se ha contabilizado aquí la *fórmula narrativa* “dejaste grandes recuerdos”, que no es conceptualmente estructural sino caracterizadora del personaje, aunque por su contenido y ubicación usual en los bloques se solape con la metanarrativa. En cambio, la proposición paralela en esa misma estrofa “siempre te recordaremos” o la análoga de la 2ª “es muy triste recordar” nunca son primordialmente descriptivas sino intervenciones subjetivas adecuadas a la función de glosar un hecho o la significación del héroe a título conmemorativo, y por tanto atribuidas analíticamente a la *fórmula metanarrativa* de *memorabilidad*; por eso mismo, tampoco se consideran en la descripción *clichés*, aunque lo sean también sin duda.

interpelaciones al público, o al homenajeado en los *bloques*; la rareza se debe a la imbricación del apunte biográfico con la *fórmula metanarrativa* de *memorabilidad* en la misma estrofa, que, como se anotaba, podría pertenecer a la *presentación*. En fin, la excelencia tradicional no impide el recurso puntual a una expresión popular más corriente, como atestiguan la del único pasaje narrativo (5ª estrofa), donde imperan el encabalgamiento y el hipérbato, y los 2 **clichés** presentes en el texto, escaso bagaje para tan descomunal despliegue de esencia paradigmática. En el *plano semántico-estructural*, más allá de las fórmulas, es obvia la heterodoxa difusión de límites recién señalada en nota que aqueja a los *bloques estructurales*, y el desarrollo de la *trama* es también, o tal vez por ello, irregular, ya que al anuncio de la muerte del héroe en el bloque inicial le sigue una semblanza en dos estrofas con la acostumbrada referencia biográfica en la primera (3ª), en convivencia con la *fórmula metanarrativa* de *nominación/caracterización*, y la expresión formularia *–narrativa–* del *motivo* de **destreza** en la segunda (4ª), que convive igualmente con una suerte de *resumen argumental in media res* o una nueva formulación del trágico recuerdo; en cualquier caso, nótese que el único pasaje en rigor narrativo de la 5ª estrofa constituye no obstante el *desenlace* o, mejor dicho, la *proyección* de una *secuencia* por lo demás elidida de la trama. Así pues, y a diferencia de en los casos anteriores, se ha estimado que el corrido es principalmente del *tipo elegíaco*, al cual se subordina el **cronístico**, estimado presente sólo por el nutrido aporte de detalles informativos, por más que no aparezcan insertos en una crónica propiamente dicha, sino en una elegía alusiva de hechos. Esto tiene su traslado al *plano funcional*, donde la función **propagandística** prevalece sin duda sobre la **noticiera**, y sobre la **espectacular** que la acompaña en subordinación pero ha de entenderse presente porque, como se dijo en el comentario anterior, no sólo el relato de hechos impactantes, sino también el de los sentimientos trágicos que de ellos resultan, esconde un propósito sensacionalista. En cuanto al contenido, es preciso una vez más asignar la pieza al *tema patente* de **personaje**, en tanto que no hay narración suficiente para afirmar que se cuenta un *suceso* –que sería un *delito común*– y el héroe no se identifica con ninguna de las esferas de actividad distintivas de los demás asuntos visibles, por mucho que se nos presente como audaz pistolero que estuvo preso por asesinato y cuyos deudos vuelan nada menos que “en avión particular” desde Los Ángeles para darle sepultura, lo cual sugiere una más que probable dedicación al narcotráfico; el *tema subyacente* es en consecuencia la *valentía*, denotada en la 3ª estrofa y connotada en la condición de criminal convicto y el origen sinaloense del héroe, además de en la *fórmula narrativa* que expresa su violenta eficacia. De hecho, la *valentía* es la única virtud atribuida al protagonista en su caracterización, lo que, con ser extraño, resulta explicable si se considera la brevedad del poema y la amplia extensión que abarcan los bloques estructurales, donde se alude sólo al suceso y se expresa el pesar por su desenlace, aunque, eso sí, el autor lo califica de “mi amigo”. Aun así, importa señalar que la operación laudatoria del homenajeado incluye también el aspecto identitario, patente en el *motivo* de los **lugares del personaje** en sus dos vertientes, la de **procedencia**, que sirve para acreditar la bravura (“de Sinaloa nacido”), y la del **territorio**, que es en este caso el famoso eje Sinaloa-California (EE.UU.), *motivo* que, para mayor potencial simbólico o significativo, viene expresado mediante fórmulas canónicas. En este mismo sentido, recuérdese en fin que *Chalino* es oriundo del rancho Las Flechas, donde se entierra acaso por la misma razón a Mariano Félix, que bien podría ser primo del autor por parte de madre y es en cualquier caso su amigo; el estrecho vínculo explica entonces la riqueza de las expresiones de lamento elegíaco, además de la incidencia en el origen y los dominios geográficos del héroe, que comparte con el valiente poeta, y que lo lleva a dar el máximo de inspiración poética corridera, dentro del robusto molde de la tradición primigenia.

## PRAJEDES FÉLIX

[Chalino Sánchez, *Corridos de los Félix y los Quintero*, 11.]

Por el filo de la sierra / bonitos se ven los pinos,  
con su silbido le cantan / el corrido a un gallo fino;  
quiere escucharlo con vida / tomando un trago de vino.

Nacido allá en Chapotán, / después vivió en la Agua Blanca,  
y entre pura gente brava, / entre *escuadras* y la banda;  
Prajedes Félix se llama, / no cualesquiera lo ablandan.

El día veintiuno de julio / del año cuarenta y nueve,  
sus padres llenos de gozo / porque naciera Prajedes;  
nació en cuna muy humilde, / de adobe eran las paredes.

Anduvo de pistolero / porque quería progresar,  
bajo el fuego de metralla / siempre se pudo salvar;  
anduvo en muchas hazañas / que nunca podrá olvidar.

Ahora vive en California / trabajando con honor,  
se retiró de todo eso / pero le sobra valor:  
trae una *Super* segunda / con cachas de oro, el señor.

Enamorado lo ha sido, / se llevó varias mujeres,  
siempre anda muy bien tratado / mi buen amigo Prajedes:  
cuídense muy bien, pollitas, / de caer entre sus redes.

Con cariño me despido / cantándole a un gran amigo,  
por las buenas muy sincero, / como un diablo de enemigo:  
hay unas cruces clavadas / que me sirven de testigo.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (3 estrofas Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/21. **1.2.2.** 25 Cnx: 19 (17 yux. / 2 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** *escuadra*, *Super* segunda. **1.3.1.1.** Chapotán y Agua Blanca son pueblos de la sierra duranguense próximos al Estado de Sinaloa.

**1.3.2.** 5 Frml. (v. 1-2, 5, 28, 39-40, 41-2).

**1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 15, 17, 24, 36).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (71,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 12 (28,5%).

**2.1.** X: Prajedes Félix.

**2.2.** **A.** FRM1(1-4) > X,MTV41/FRM15+25a(5-6) **B.** X,MTV8a(7-8)+1+9a+25b(9-10) I FRM5(11-2) II X,MTV7(13-8,20) > X,MTV5(19) > MTV10 > X,MTV19a(21-2)+5(23-4) II X,MTV8b(25)+2(26-7)+1(28)+9a(29-30) II X,MTV25c(31-6).

**C.** FRM9 (37-8) > X,MTV4+1/5(39-40) > FRM3(41-2).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 7,75.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMsbl (valentía).

**5.** F: Propagandística +/- noticiara.

**6.** Héroe, pistolero retirado: valentía, parranda-*carpe diem*, necesidad (pobreza) – afán de progreso, vínculo con el arma (y reflejo en ella de la riqueza lograda), gusto por música y mujeres, riesgo y experiencia, rectitud, templanza pero valentía y destreza en la lucha.

---



Nuevo corrido-**elogio** prototípico de Sánchez y de gran tradicionalidad también, debido a una nueva abundancia de **fórmulas** tanto **metanarrativas** (5) como **narrativas** (5). Entre estas últimas destacan, por novedosas o menos recurrentes, “quiere escucharlo con vida”, que expresa al tiempo los **motivos de gusto por la música y vida prestada** y sugiere además la naturaleza de encargo del texto; “por las buenas muy sincero, como un diablo de enemigo”, proposición adversativa común en el corrido actual que indica la templanza del héroe, mas también su fiereza llegado el caso; o la contenida en los versos finales, narrativa y estructural a la vez, de reciente incorporación al lenguaje formulario del género procedente del **cliché**, lo cual resulta obvio aquí a la vista del estereotípico **testigo**, las “cruces clavadas”, ya observada en otras muestras tanto de Sánchez como de los autores precedentes; más tradicional pero asimismo limítrofe por su impronta lírica es la adverbial de lugar “por el filo de la sierra”, con la inexcusable mención a los pinos, que encontrábamos ya en Paulino Vargas (“Cándido Rodríguez”). Al igual que en el corrido recién analizado, la exuberancia formularia no impide su amalgama con un registro más vulgar donde proliferan asimismo los **clichés** (“sus padres llenos de gozo”, “nació en cuna muy humilde”), aunque sin superar a las fórmulas, y frases hechas próximas a aquéllos (“de caer entre sus redes”, “mi buen amigo”). En el **plano semántico-estructural**, se observa otra **presentación** informal, habida cuenta de que la **fórmula de nominación/caracterización** se ubica al final de la 2ª estrofa; no obstante, a diferencia de en “Mariano Félix” y otros casos analizados, el resto de la estrofa pertenece sin duda semánticamente a la **trama**, de tal suerte que en la descripción se ha considerado **bloque** inicial sólo la 1ª sextilla, sin perjuicio de que se haya contabilizado la **fórmula** indicada a efectos de cómputo del IT. La **coda**, en cambio, se muestra bien definida y no plantea dificultades analíticas, aunque sí es destacable el uso de la **fórmula de veracidad** en el remate, de evidente **función propagandística** (la predominante en el texto, a la cual se subordina la **noticiera**), que convierte los **motivos** anteriores de **valentía** y **templanza** simultáneas en una especie de advertencia amenazante. El desarrollo de la **trama** se atiene asimismo a las normas compositivas básicas, al consistir en una sucesión de **motivos** vinculados bien por la causalidad, cuando existe un componente diegético, bien por la lógica lineal propia del corrido incluso en lo descriptivo. El contenido preciso de los motivos y elementos semánticos de la **trama** se ha indicado en el punto 6 del análisis, siendo de nuevo notable la propensión biográfica de Sánchez, quien acostumbra a dar detalles sobre los orígenes del héroe, que en este texto abarcan hasta 2 estrofas, si no 3; al respecto conviene subrayar el empleo de la **fórmula** estructural de la **datación**, por lo común reservada a la **presentación**, usada aquí para precisar la fecha de nacimiento. Asimismo, cabe apuntar que el **motivo** del **arma** se expresa en la variedad descriptiva del objeto y, sobre todo, que tal descripción guarda relación con el núcleo semántico del **progreso** económico, desarrollado en un discurso que parte de la **pobreza** inicial para desembocar en la **respetabilidad** californiana y el abandono de la **vida recia**, que diría *Chalino*, cuyo simbólico recuerdo se cifra en la señorial pistola con cachas de oro; en fin, es asimismo notable el desarrollo del **motivo** del **gusto** por las **mujeres** en toda una estrofa. Desde el punto de vista **temático**, el texto se ha asignado de nuevo al asunto **patente de personaje**, siempre con la convicción, inaplicable a la descripción, de que Prajedes es o fue **narco**, pues su pasado pistolero, la actual residencia **al otro lado** y la mención expresa de que “se retiró de todo eso” no dejan lugar a dudas; el **tema subyacente** es naturalmente la **valentía**, al que tal vez debería haberse añadido la **identidad** merced a la explicitud no sólo de rasgos personales sino de un origen y un entorno que se identifican con las esencias sinaloenses rurales y bravías (“entre pura gente brava,/entre *escuadras* y la banda”). En definitiva, se trata del típico **elogio chaliniano** de **valiente**, con visos de ser fruto de un encargo y con generoso empleo del lenguaje poético normativo del género, pero pasado por el tamiz de la originalidad de Sánchez, visible tanto en su actualización y reelaboración formularia como en la incorporación de expresiones procedentes del habla popular que su intuición estética le permite integrar en armonía a una pieza de impronta paradigmática.

## RIGO CORIA

[Pepe Cabrera, *El asesino del aire*, 4.]

En vida quiere el corrido / para poder escucharlo,  
tomando con sus amigos / quiere a la vez disfrutarlo,  
y también *pa* que se fijen / los que han querido tumbarlo.

Estos versos los compuse / para el que les hace honor,  
y al nombrar un gran amigo / se me alegra el corazón:  
es muy hombre entre los hombres, / es *Rigo Coria Mayor*.

“Me dicen te andan buscando”, / Rigo Coria dice “¿dónde?”  
Lo ven pasearse tranquilo, / nunca de nadie se esconde;  
a gentes ricas y pobres / de igual forma les responde.

Trae una 45 / para todo el envidioso,  
él nunca busca problemas / pero está muy orgulloso:  
siempre pelea frente a frente, / la espalda es *pa* él ventajoso.

Michoacán, Tierra Caliente, / tus pueblos y alrededores  
siempre han tenido la fama / por sus hombres valedores;  
*Rigo Coria* es uno de ellos, / azote de los traidores.

En una Ram colorada / con placas de Sinaloa  
amanece por Nevada, / oscurece en Arizona,  
y en el territorio azteca / reconocen su persona.

Se despide *Rigo Coria* / con un abrazo sincero:  
“Si yo me les adelanto, / en el cielo los espero,  
pero mientras tenga vida, / soy su amigo verdadero”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (2 estrofas Ason.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 17/21. **1.2.2.** 25 Cnx: 19 (14 yux. / 5 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** Ram, placa(s) **1.3.1.1.** Tierra Caliente es una comarca serrana de Michoacán.

**1.3.2.** 4 Frml. (v. 1, 19, 31-2, 38).

**1.3.3.** 0 Rfrn. / 8 Clch. (v. 8, 10, 11, 17-8, 30, 35-6, 39-40, 41-2).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 22 (52,5%); Mim.: 6 (14,2%); Int.-Nar.: 14 (33,3%).

**2.1.** X: Rigo Coria; All<sub>x</sub>: interlocutor *consejero*.

**2.2.** **A.** FRM15(1): X,MTV25a+b(2-4)+35a(5-6) II FRM'12'(7)+5(8-12). **B.**

All<sub>x</sub>→X,MTV35a(13) > X,MTV34(14)+1(15-6)+4(17-8) II X,MTV9a(19-20)+4(21)  
+2(22-4) II MTV35a(25-8) > X,MTV8a+1(29-30) II X,MTV9b(31-2)+8b+ 6(33-6).

**C.** FRM9(37-8): X,MTV40(39-40)+3a(41-2).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 7.

**4.1.** TM6 (personaje). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1 (valentía).

**5.** F: Propagandística.

**6.** Héroe, pistolero/*valiente*: *Carpe diem*-parranda, respetabilidad, amistad, valentía, desafío (insumisión), rectitud, pertrechos (arma y vehículo), procedencia y territorio, orgullo identitario regional, religiosidad. Rivales, sin definir: traición, agresión (“los que han querido tumbarlo”), envidia.

---

Corrido-**elogio** de obvia *función propagandística*, esta vez en solitario porque sólo se ofrecen datos a título simbólico, cuyo *tema patente* es el del **personaje** idealizado, aunque la demarcación del **territorio** y el realce de su **respetabilidad** en la 6ª estrofa permiten, como de costumbre, suponer que se trata de un narcotraficante; el *tema subyacente* es de nuevo y por fuerza la **valentía**, al cual, como en el caso de la muestra anterior y aquí con más razón por la menor extensión que ocupa su *motivo* correspondiente, no se suma el de la **identidad**, aunque la referencia en la 5ª estrofa es excepcional al ser Michoacán y la comarca de Tierra Caliente los objetos del orgullo identitario, si bien, como se apuntó, todo personaje de *Chalino* que no es sinaloense tiene aún vinculación con Sinaloa, apreciable aquí en la matrícula del vehículo, que sugiere la residencia del héroe en el Estado natal del poeta. La densidad de *motivos* descriptivos hace del texto un panegírico representativo de la *escuela chaliniana*; los más destacables, por inusuales, son el señalado del **orgullo identitario regional** y la combinación de los de **pertrecho-vehículo** y **territorio**, siendo el resto de ocurrencia y expresión comunes. La *estructura* del contenido es en principio canónica, al estar la **trama** flanqueada de los preceptivos *bloques*, cuya realización es empero algo más heterodoxa de lo usual en el autor. La **presentación** abarca 2 estrofas, consistiendo la 1ª en la explicitación del *encargo* mediante la **fórmula narrativa** debida a Sánchez del *disfrute en vida* del corrido, que se ha computado al tiempo como *metanarrativa* de **referencia genérica**, a la que sigue una inusitada precisión del propósito semiótico de la pieza (“y también *pa* que se fijen/los que han querido tumbarlo”); en la 2ª se hallan la de **nominación/caracterización** y una desubicada de **autoría** que contiene un *cliché* (“para el que les hace honor”) raro en la práctica panegírica del autor. La **coda** exhibe una **despedida** del personaje también de cierta rareza, en primer lugar porque viene antecedita de una *introducción* del narrador al **discurso directo** donde emplea al tiempo el verbo propio de la *despedida* del *narrador* y que está acompañada de una clásica –en su función– **fórmula narrativa** complementaria al *complejo* de despedida (“con una abrazo sincero”), y en segundo lugar porque tras la amalgama insólita pero de sabor tradicional topamos con un parlamento del héroe que es todo él puro *cliché*. Precisamente, en el *plano expresivo* se observa la extraordinaria ocurrencia de hasta 8 **clichés**, cifra récord en todo el *corpus* analítico en un solo texto de presencia de un elemento considerado vulgar, cuando en la muestra anterior se registraba la más alta puntuación en el *Índice de Tradicionalidad*. Esto se explica porque, según se viene insistiendo a lo largo del presente trabajo, la poética popular, incluida la que bebe de raíces tradicionales, es implícita e intuitiva, siendo así natural que *Chalino* se nutra tanto del inventario léxico específico y tradicional del género como del popular más vulgar o estandarizado, que no deja de ejercer su influjo sobre el poeta iletrado a la hora de asentar sus referentes estéticos; en cualquier caso, también se ha subrayado, su esencial tradicionalidad reside en la concepción formularia, en la búsqueda de una expresión recurrente y relativamente fija, aunque adornada de la inspiración personal, para componer panegíricos a camaradas y paisanos, siempre que sean hombres valientes. Con todo, y a pesar de que tampoco los recursos discursivos son demasiado paradigmáticos, prevaleciendo la **rima consonante** sobre la **asonante**, abundando la **subordinación** aunque sin llegar a imponerse a la **yuxtaposición** y constatándose la escasez de **discurso directo** en beneficio de las **intervenciones** del **narrador**, lo cierto es que Sánchez no sólo se atiene al canon en los demás recursos estilísticos medidos en el análisis, sino que se vale de 4 **fórmulas narrativas** (las 2 ya indicadas en este comentario y las clásicas “trae una 45” y “en una Ram colorada”, por supuesto actualización de la instrumental del caballo), cantidad que se da rara vez en un mismo texto en la mayoría de los corrideros estudiados, y que, sumada a dichos *recursos estilísticos* y el tradicional empleo de *bloques* y *fórmulas estructurales* eleva el **IT** a una puntuación igualmente inusitada en el conjunto de las muestras analizadas del *corpus*, permaneciendo incólume el absoluto liderazgo de *Chalino* Sánchez en la preservación y simultánea renovación del paradigma poético tradicional del corrido.

## RÉGULO SÁNCHEZ

[Chalino Sánchez con la Banda Santa Cruz, s. t., 4.]

Voy a cantar un corrido / de un amigo muy sincero,  
se llama Régulo Sánchez, / es hombre y buen compañero,  
nunca se olvida de nadie, / es un hombre verdadero.

En el rancho del Guayabo, / ahí fue donde nació,  
en Las Flechas, Sinaloa, / la gente lo conoció;  
sufriendo las duras penas, / en esa forma creció.

Es Régulo Sánchez Félix, / por todos muy conocido,  
es de muy buen corazón / y a la vez muy decidido;  
él nunca ha ofendido a nadie, / por eso es que lo han querido.

Hoy radica en Sanalona / con su familia querida;  
él, con su esposa y su hijita, / disfruta mucho la vida,  
con sus hermanos del alma / en esa tierra querida.

A Sánchez Félix respetan / porque con nadie se mete,  
él se pasea con su gente / aunque el dinero le cueste;  
transita por dondequiera, / siempre llega de repente.

“Ya me despido de todos, / con ustedes voy contento”,  
es muy bonito el corrido, / por eso es que se los cuento,  
“que me toquen Los Amables / con la música de viento”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (1 estrofa Asonante). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 15/18. **1.2.2.** 20 Cnx: 17 (16 yux. / 1 cor.) / 3 sub.

**1.3.1.** Ø. **1.3.1.1.** El Guayabo, Las Flechas y Sanalona son localidades del municipio de Culiacán, donde nacieron (en la 1ª o 2ª) y crecieron (en la 2ª y 3ª) los Sánchez; Los Amables [del Norte] es el conjunto con el que más habitualmente tocó *Chalino*.

**1.3.2.** 4 Frml. (v. 14, 27+29, 32, 35-6). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v.6, 11, 15, 23-4).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 24 (67%); Mim.: 6 (16,5%); Int.-Nar.: 6 (16,5%).

**2.1.** X: Régulo Sánchez; Allx<sub>C</sub>: familia (esposa, hijitas, hermanos).

**2.2. A.** FRM1(1)+5: X,MTV2+3(2-6). **B.** X,MTV8a+b+7(7-12) II X,MTV6(13-4)+3(15)+1(6)+4(17) > MTV6(18) II X,MTV8b(19,24) > X→Allx<sub>C</sub>,MTV3b+c(20-1,23) > X+Allx<sub>C</sub>,MTV41(22) II X,MTV6(25)+4(26)+3(27-8)+34(29)+23(30). **C.** FRM9(31-2) +15(33-4)+MTV25b(35-6).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 7.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1+7 (valentía + amistad - lealtad).

**5.** F: Propagandística.

**6.** Héroe, ocupación incierta: rectitud, bondad (general, con el prójimo, la familia...), valentía, necesidad (extracción humilde), respetabilidad (fama, aprecio), templanza-modestia, astucia-precaución, gusto por la música (el corrido, en concreto). No hay rivales ni ideas generales desvinculadas del retrato del protagonista.

---

Corrido-**elogio** de intención puramente **propagandística** dedicado a un **personaje** de actividad indefinida, hermano del artista. Dado que, a diferencia de sus hermanos, Régulo no parece pertenecer al mundo delictivo, el elogio consiste en la mención de un abanico de virtudes en el que la **bondad** con el prójimo, la **templanza** o falta de agresividad bravía y el **respeto** y afecto del que goza el personaje constituyen rasgos más relevantes que los habituales del valiente pendenciero; con todo, el propio modelo panegírico suscita varias alusiones a la **valentía** (“hombre verdadero”, “muy decidido”, “transita por dondequiera”), que se ha considerado por ello *tema subyacente* junto con el de **amistad-lealtad**, en su amplia acepción de **bondad** y **rectitud**. La merma del protagonismo de la valentía, en contra de lo esperable, no repercute excesivamente en la tradicionalidad del texto, que en el *plano semántico-estructural* presenta los *bloques* preceptivos con sus *fórmulas metanarrativas* correspondientes, la **incoativa** y la de **nominación/caracterización** en la **presentación** y las de **despedida** y **referencia genérica** (“es muy bonito el corrido”) en la **coda**, por cierto un tanto excepcional de nuevo, pues la aparente *despedida del personaje*, que para empezar se expresa como la del narrador (“ya me despido”) y no con la usual serie de adioses, se interrumpe en los versos centrales de la estrofa por la *referencia genérica* que sólo puede enunciar el narrador, surgiendo la duda de si es éste quien habla en toda la coda, lo cual resultaría igualmente heterodoxo teniendo en cuenta que los versos finales, que constan de la **fórmula narrativa** de petición musical, se pone siempre en boca del personaje; así, he optado descriptivamente por la ecuanimidad, habiendo considerado que los primeros y últimos versos constituyen una despedida del personaje en cuyo desarrollo introduce el autor un inciso metanarrativo, tal vez con la intención de cerrar el texto al unísono con su hermano. En el *plano del discurso*, se observa un equilibrio entre las *fórmulas* y los **clichés** revelador de que es antes el tipo panegírico que el estricto contenido de canto al valiente lo que inspira el anclaje en la tradición y su simultánea renovación en el quehacer poético de *Chalino*; dichas fórmulas, aparte de la final del texto indicada, son la complementaria al *complejo* de *despedida* inserta asimismo en la *coda* (“con ustedes voy contento”), el *epíteto* de cierta apertura “por todos muy conocido” y la de **desafío** y demarcación del **territorio** “se pasea con su gente”, tan heterodoxa como la que le sigue “transita por dondequiera”, de cuya fusión resultaría su expresión más fija y recurrente “se pasea por dondequiera”; el resto de los recursos estilísticos medidos presentan características similares a las de otros muchos panegíricos de Sánchez, que opta de nuevo por la *rima consonante*, y por la **sextilla**, claro está, por lo demás ateniéndose al patrón genérico, con la particularidad de que la primacía de **diégesis** y **mímesis** combinadas es aquí singularmente intensa, extremo también llamativo en un texto por naturaleza tendente al encomio subjetivo.

\*\*

La presencia de esta pieza en el *corpus* es por lo demás crucial, pues permite sortear la exigencia metodológica de analizar tan sólo textos incluidos en los álbumes de la discografía para, haciendo una única excepción, transcribir y comentar sucintamente los corridos que *Chalino* compuso a otro hermano suyo, Armando, así como el que se dedicó a sí mismo. Además de la obvia relevancia biográfica de este último y el valor histórico del primero de la serie que le hizo a su hermano mayor Armando el cual, como apunté, se tiene por el primer corrido de *Chalino* y el desencadenante de su carrera, todos ellos revisten gran interés formal, tanto considerados individualmente como en el marco del conjunto de su obra. *Chalino* fue el menor de ocho hermanos, siete varones y una mujer, siendo ésta y dos de aquéllos los únicos que no tienen su corrido. Al mentado Armando, además de la elegía fundacional, le compuso una segunda pieza elegíaca, y es también el héroe de “Los dos cabales”, texto narrativo que refiere una balacera con un vecino; a Lázaro y Espiridión, alias el *Indio*, les dedicó, como a Régulo, sendos elogios, que no incluyo para no excederme en la saga familiar;

en fin, el “Corrido de Rosalino”, autorretrato objetivado –lo escribe en 3ª persona–, completa el bloque de corridos familiares, de familia nuclear, se entiende, ya que, a juzgar por la abundancia de protagonistas apellidados Félix, es probable que alguno sea pariente de los Sánchez Félix; en todo caso, en ninguno de los poemas menciona el autor que los protagonistas sean hermanos suyos, dándoles tratamiento de amigos, como al resto de los allegados o clientes a quienes homenajea en sus panegíricos. El presunto primer corrido de *Chalino* se llama “Corrido de Armando Sánchez”, o simplemente “Armando Sánchez” en los distintos álbumes donde aparece.<sup>68</sup>

En la ciudad de Tijuana, / señores, esto pasó:  
murió un hombre de valor, / un cobarde lo mató,  
sin darle tiempo de nada / siete balazos le dio.

Armando Sánchez tu nombre, / mas siempre queda presente,  
tus amigos recordamos / que fuiste un hombre valiente;  
a sangre fría te mataron, / tú no esperabas la muerte.

El día cinco de diciembre, / a la una de la mañana,  
en el hotel Santa Rita / de la ciudad de Tijuana  
te acribillaron a tiros / sin darte tiempo de nada.

Siempre fuiste muy sincero, / de valor reconocido;  
te asesinaron por miedo, / aquél no era tu enemigo;  
que Dios te tenga en el cielo, / te lo tienes merecido.

Ya te van a sepultar / donde descansa tu padre,  
dejaste en la orfandad / a tus hijitos y a grandes;  
también quedan tus hermanos, / lloran junto con tu madre.

Con rumbo hacia Sinaloa / vuela, paloma, y no tardes,  
avisas en Sanalona / que ya murió Armando Sánchez,  
que todos sus enemigos / a gusto podrán pasearse.

A diferencia de “Régulo Sánchez”, este corrido cumple una *función noticiera* –además de *propagandística*– cuyo contenido es el anuncio de una muerte, aportándose datos sobre el lugar, la fecha y las circunstancias del suceso, y cuya forma literaria es la de la *elegía*, pero también la de la *crónica*. La narratividad es aquí, como corresponde a la variedad elegíaca, alusiva, careciendo el relato de secuencias y mencionándose los hechos de modo puntual, imbricados en la trama con los pasajes descriptivos. A pesar de su carácter primerizo, “Armando Sánchez” es una redonda pieza representativa del estilo de *Chalino*, lo que permite confirmar su don estético innato. En efecto, el corrido presenta ya las virtudes formales que hacen del autor un clásico y renovador del género, de los aspectos *discursivos* (*metro, rima, sintaxis, voz, modo*) a los *compositivos* (*bloques y causalidad narrativa*); de hecho, tanto las *fórmulas narrativas* como las *metanarrativas* son más abundantes y tradicionales que en el analizado “Régulo Sánchez”, pudiendo destacarse entre las primeras la combinada “sin darle tiempo de nada/siete balazos le dio”, y entre las segundas el *apóstrofe*, donde, si el poeta introduce la típica paloma y el preceptivo mensaje que se le encarga, reelabora la expresión exhibiendo una precoz creatividad (“con rumbo hacia Sinaloa/vuela, paloma, y no tardes”). En el contenido, naturalmente, se hace mayor hincapié en la valentía del héroe, al tiempo que se prescinde de subrayar otros rasgos positivos para introducir motivos dinámicos que dan cuenta del suceso, o bien descriptivos que indican las causas o resultados –ánimicos–. Si, como se ha reiterado, Sánchez no

---

<sup>68</sup> El aquí transcrito refleja una grabación de Internet procedente del disco recopilatorio *Más éxitos con Chalino Sánchez*, Musart, 1995.

pule con tanta calidad sus crónicas donde predomina la narratividad pura, las elegías suelen resultar en cambio muy logradas, y a veces más tradicionales incluso que los elogios, como se aprecia en la comparación de estos dos temas frateros. Este logro formal, huelga recordarlo, se convierte en éxito desde el punto de vista de la recepción del texto debido a que la crónica elegíaca incorpora en mayor medida que el elogio ingredientes y *valores ideológicos* caros a la audiencia, como la *violencia* y la *muerte*, la dialéctica de *cobardía* y *valentía*, o la secuencia de la *traición* y la *venganza*. Por ello, y dado que Armando era el hermano predilecto del poeta, extraña la moderación valorativa del trágico suceso, pues, si el contraste entre el valor de la víctima— caída sólo por la *indefensión*— y el cobarde proceder del rival asesino cobran la necesaria relevancia, no hay en el texto asomo de agresiva reprobación del antagonista, al que ni siquiera tacha de traidor, y mucho menos de apelación a la venganza o el castigo, como sucede en no pocos corridos examinados.

Tal vez con el fin de corregir la tibieza, *Chalino* compuso un segundo homenaje a la muerte de su hermano, “Recordando a Armando Sánchez”<sup>69</sup>:

Tijuana, linda frontera, / ¿cómo te podré olvidar?  
Con la sangre de un valiente / te *volvistes* a manchar:  
Armando Sánchez, tu nombre / en la Historia va a quedar.

Siendo un hombre muy astuto, / jamás se puso a pensar  
que el que se decía su amigo / a traición lo iba a matar;  
nunca pensó que la muerte / allí lo fuera a encontrar.

Armando estaba dormido / cuando aquel hombre tocó,  
nomás al abrir la puerta / siete balazos le dio,  
cayendo herido de muerte, / y al poco rato murió.

Colonia La Libertad / ya te ha de estar extrañando,  
porque por ahí cruzabas / tu gente de contrabando,  
y en Sinaloa y California / tu gente te está esperando.

En avión fue trasladado / a Culiacán capital,  
y en el panteón Los Vasitos / su cuerpo fue a descansar;  
tus hijos, madre y hermanos / siempre te han de recordar.

Formalmente, la principal diferencia entre ambas piezas es el mayor clasicismo de la primera, que exhibe unos *bloques* inicial y final más apegados a la tradición, así como un *formulismo* más fértil; la segunda, por su parte, desarrolla una *microsecuencia* que relata el momento del crimen y aumenta los versos narrativos. Las diferencias en el contenido son empero de mayor interés, ya que, si ambos textos cantan la *valentía*, la condición *memorable* del héroe y el *triste lamento* de los allegados, en “Recordando a Armando Sánchez” *Chalino* incide en el motivo de la *traición*, tanto más aborrecible por cuanto la comete un amigo, y explicita asimismo la ocupación de su hermano, a saber, la de *pollero* o contrabandista de emigrantes. Dado que la inclusión de este rasgo tiene el propósito de resaltar su carácter valeroso, se echa en falta de nuevo aquí la natural proyección de la traición, la *venganza*; mas también de nuevo existe una suerte de corrección al desvío del ideario, pues en una versión del corrido encontrada en red, sin especificación del álbum de procedencia y en la que se ha grabado sobre la voz de Sánchez la de otro intérprete, como si de un dueto se tratara, se añaden dos estrofas, situadas entre la 3ª y la 4ª de la versión transcrita, que rezan: “Al poco tiempo del crimen/aquel cobarde cayó,/siendo una 45/la cual venganza cobró,/y en las ansias de la muerte/decía que Armando miró. / /La historia aquí no termina,/la herida sigue

---

<sup>69</sup> Incluido en el álbum *El pávido návido*, Balboa, 2001.

sangrando,/y a otro traidor por ahí/la muerte lo anda buscando,/porque al prestar la pistola,/la sangre lo está clamando". La ubicación central de estos versos es un tanto extraña, ya que el *motivo* de la venganza, y sobre todo su anuncio, suelen darse en la *coda*; aun cuando tal ubicación es admisible desde una perspectiva lógica, el resultado sería un bloque final que abarcaría más del 50% del corrido. Si a ello se suma la expresión torpe, que quiere ser explicativa e incurre en *subordinaciones* imposibles, es natural dudar de que Chalino sea el autor de las estrofas, si bien su voz inconfundible se aprecia claramente en la grabación, de modo que, sean o no de su autoría, parece innegable que las cantó. En cualquier caso, esta adición revela la extraordinaria fuerza de la tradición ideológica en la que se inserta el corrido, la cual exige que los cantos modélicos de valientes giren en torno al conflicto armado mortal y se rijan por dos leyes básicas, la del más fuerte y la del Talión. Así, en la reelaboración del tema, Sánchez pasa de la propensión noticiara y el memento a reforzar la vertiente heroica, introduciendo el código de honor vulgarizado –en sentido semiótico– que conduce a la enunciación programática de la revancha.

El último poema de la serie dedicada al hermano mayor es "Los dos cabales", que, como se apuntó en la introducción, es también una de las primeras creaciones del autor, al punto que disputa a "Armando Sánchez" la condición pionera absoluta<sup>70</sup>.

Allá en el rancho Las Flechas / la desgracia sucedió,  
por culpa de una canción / Aparicio Ruiz murió,  
con Armando Sánchez Félix / a balazos se agarró.

Mayo del setenta y cuatro / es la fecha señalada,  
junto con unos amigos / por el rancho se paseaba  
y los hermanos Quintero / alegremente tocaban.

De su casa y decidido / salió Aparicio enojado,  
quiso callar al conjunto / y a Régulo ha balaceado;  
eso no le pareció / a Armando, que andaba armado.

*Y no llores, madre, que Armando no se ha muerto, ¡vive en el recuerdo!*

Al llamarle la atención, / Aparicio hasta se rió,  
nunca pensó que era \_\_\_\_, / él confiaba en su valor;  
en su vida de valiente / ése fue su único error.

Aparicio con revólver / y Armando con una *escuadra*,  
tres tiros tronó el revólver, / cinco disparó la *escuadra*;  
la gente corría asustada / por *toditita* la cuadra.

Igual que Arnulfo González, / el teniente de rurales:  
se agarraron pecho a pecho, / los dos eran muy cabales,  
ya con la sangre caliente / nada podía importarles.

Otro día por la mañana / fue la noticia fatal:  
Aparicio *pal* panteón / y Armando *pal* hospital,  
en un carro malherido / *pa* Culiacán capital.

Para tratarse de una composición primeriza, su clasicismo es del todo excepcional, no ya en la obra de Sánchez, sino en todo el *corpus* analítico general. Obviamente, se trata de una *crónica* pura, pues, aunque se refiere una muerte, es la del rival del héroe;

---

<sup>70</sup> El corrido se incluye en el álbum *El bandido generoso*, publicado por Musart en agosto de 1992, recién muerto el poeta, al que, en una de las muchas grabaciones *engañosas*, le hacen acompañarse de mariachi, cosa que nunca hizo.



la *función* es por tanto *noticiera*, sin perjuicio del sustrato *propagandístico* que anima todo relato épico. Este presenta una *estructura* hartamente tradicional, como se aprecia en una *presentación* cuajada de *fórmulas*, cuyo único desvío de la norma estriba en situar la *datación* del suceso en la 2ª estrofa, que pertenece ya a la *trama*; la *coda*, por su parte, constituye el típico bloque final narrativo del *desenlace*, donde la ausencia de las entrañables *fórmulas* de *despedida* o *apóstrofe* se compensa con la enunciación distributiva (“Aparicio *pal* panteón, Armando *pal* hospital”) que se remonta al romance de *Delgadina* y recoge el clásico “Rosita Alvírez”. Pero lo más destacado en el *plano estructural* es el desarrollo de la *trama* en una *secuencia* única completa, cuya calidad expresiva contradice nuestra observación respecto a la narratividad del autor, a saber, que éste logra mejores resultados cuando se limita a las alusiones en el marco de una elegía, donde las entretiene con la descripción; si el examen de piezas como “Chame Félix” permitía extraer tal conclusión, “Los dos cabales” muestra la capacidad de *Chalino* para componer también corridos narrativos convencionales, valiéndose de una *sintaxis* de esencias folclóricas (“tres tiros tronó el revólver, cinco disparó la *escuadra*”) y de *fórmulas narrativas* convencionales (“se agarraron pecho a pecho”, “otro día por la mañana”, etc.). Además de dicha capacidad, Sánchez exhibe de manera explícita su conocimiento del género y apego a la tradición al mencionar el corrido de “Arnulfo González”, prototipo del pleito entre valientes, en lo que representa la única *referencia genérica* que incluye una cita, más allá de las peticiones de música. La alusión obedece empero a una voluntad de posicionamiento ideológico y temático antes que formal, pues apunta a inscribir la composición en el modelo del corrido de hombres bravíos que “se matan pecho a pecho con su pistola en la mano defendiendo su derecho”, como reza “Arnulfo González”, lo cual explica asimismo el *título*, donde omite por una vez el nombre del protagonista y opta por seguir el ejemplo del clásico “Los dos amigos”; en este sentido ha de interpretarse el tratamiento del contenido, próximo a la objetividad folclórica por cuanto carece de *intervenciones subjetivas*, y en el que no se denuesta al rival, hombre de *valor* también (“en su vida de valiente”) que se enfrenta al héroe sin *cobardía* ni *traición* por una desavenencia puntual; de este enfoque se deriva la curiosa contradicción apreciable entre la afirmación de cabalidad de los contrincantes y su deriva polemista de sangre caliente, siendo “cabal” sinónimo de “valiente” y no de “razonable”. En suma, este corrido es, tanto en el contenido como en la forma, de una tradicionalidad inusitada en el estado actual del género, y una de las mejores muestras del clasicismo del compositor.

La extensa adición de los textos que conforman esta suerte de saga familiar culmina necesariamente con el “Corrido de Rosalino”, protagonizado por el mismo autor<sup>71</sup>:

De un rancho de Sinaloa / vengo cantando el corrido;  
señores, escuchen bien / los versos de Rosalino,  
muy querido por las hembras / y también por sus amigos.

Apenas tenía quince años / cuando las armas portaba,  
con su pistola en el cinto / dondequiera se paseaba  
haciendo todo a su antojo / sin que le importada nada.

Dejó su tierra natal / porque así quiso el destino;  
por defender su familia, / por eso peleó Chalino;  
“Adiós” dijo a Culiacán, / “yo de ti ya me retiro,  
voy a ver las *güeritas* / de los Estados Unidos”.

Muchas muchachas bonitas / su amor ya le han entregado;  
dice que le faltan más / porque es muy enamorado:  
la que no quiere a la buena, / a fuerza la ha llevado.

<sup>71</sup> Transcripción procedente del álbum *Al estilo Culiacán*, Musart, 2001.

De contrabando conoce, / eso ya está comprobado,  
se las sabe de toditas, / pues también ya se ha aclarado;  
por toditas las fronteras / su contrabando ha pasado,  
por Texas y Tamaulipas / su nombre ya es comentado.

Vive en Estados Unidos, / si alguno quiere encontrarlo,  
búsquenlo *pa* ser su amigo, / nunca para hacerle un daño,  
cuídense de su pistola, / que es muy bueno disparando.

Que un corridero se dedique un poema constituye un hecho absolutamente inaudito en cualquier estadio del género, y permite confirmar una vez más la original personalidad de *Chalino*; su ejemplo ha cundido entre algunos de sus seguidores, como *El As de la Sierra*, quien tiene un corrido homónimo. Lo primero que salta a la vista es sin duda la perspectiva en 3ª *persona*, precepto formal inamovible cuyo mantenimiento contrasta con tan personal y subjetivo tema. *Tipológicamente*, el texto es un *elogio*, no pudiendo considerarse un *autorretrato* por la obvia diferencia de voz narrativa, lo cual no impide que ambos subtipos coincidan en su función *propagandística*, ni que en este caso Sánchez incurra en la hipérbole común en el autorretrato, y aun en la deformación de la realidad. Esta es manifiesta en el contenido, sobre todo por lo que a la cuestión del narcotráfico se refiere, pues es bien sabido que se dedicó sólo esporádicamente a tal actividad, y a pequeña escala, resultando inverosímil que tuviese fama de traficante, mucho menos en Texas y Tamaulipas, que se hallan al otro extremo de los 3.000 kilómetros largos de frontera. Pero más que la exageración sorprende la explicitud, por completo inaudita en el enfoque temático del autor; si bien es cierto que no especifica la clase de “contrabando” y que, habiendo ayudado a su hermano en el de emigrantes, podría referirse a esa práctica ilegal, la dimensión panfronteriza de la fama apuntada no encaja con esta hipótesis, ya que dicho tráfico es mucho más modesto en términos económicos y no granjea celebridad; además, si en “Recordando a Armando Sánchez” *Chalino* explicita la ocupación del hermano, no existe razón aparente para omitirla aquí en el supuesto de que fuera ésa la variedad contrabandista referida; en fin, aunque el término “contrabando” podía en efecto remitir a cualquier clase de tráfico fronterizo hasta hace pocos decenios, su mención sin adjetivar en la actualidad es sinónimo inmediato e indiscutible de *narcotráfico*. Mas lo esencial no reside tanto en la explicitud como en la postura ideológica subyacente: como se ha insistido, la visión del mundo de Sánchez corresponde a la del valiente rural mexicano, y precisamente por ello, sus homenajeados encarnan valores tradicionales planteados en términos ontológicos, siendo irrelevante su oficio, siempre y cuando se ajuste a la conducta establecida por la comunidad; por ello, puede decirse que, al componer su propio elogio, el autor se desmarca de este planteamiento de raíz folclórica para abrazar el enfoque vulgar y comercial que cifra en la figura del narco las virtudes antes asignadas al mero valiente; dado que *Chalino* propició sin proponérselo tal traslación simbólica, resulta paradójico que la asuma aquí a la hora de construir su imagen legendaria; la explicación más plausible puede estar en que, en los ocho años que median entre su estreno creativo y su muerte en 1992 –asumiendo que el autoelogio lo compuso poco antes de ésta, en tiempo de madurez–, el incremento del prestigio del narco entre la audiencia potencial del corrido es fulgurante, lo cual le habría llevado a incluir la dedicación al *negocio* en el abanico de matices con que se pinta paradigmáticamente la valentía. En los *planos temático e ideológico*, por lo demás, los principales valores que se atribuye el poeta son dos, la imprescindible *valentía* y la condición de *mujeriego*, lo cual refleja, esta vez sí, su verdadero carácter. A la primera dedica 2 estrofas y en cierto modo la *coda*, ya que, si los *motivos* allí denotados son la *destreza* en la lucha, el *pertrecho* del *arma* –que, personificada, llega a representar al mismo héroe (“cuídense de su pistola”)–, el *desafío* y la demarcación del *territorio*, todos ellos sirven al fin de connotar la bravura; en la 2ª estrofa, aparte de la típica expresión formularia “con su pistola en el cinto dondequiera se paseaba”, la valentía adopta la forma de conducta *rebelde*, en un

sentido juvenil y provocador que corrige luego en el enunciado de la siguiente estrofa, “por defender su familia, por eso peleó *Chalino*”, donde la audacia indómita se aplica a la defensa del grupo *familiar*; la otra estrofa (5ª) en la que se encuentra implícita la valentía es la dedicada a denotar la ocupación de traficante y la fama que conlleva, justamente por presuponerse el coraje. A diferencia de en la mayoría de sus elogios, donde constituye un rasgo más del elenco acostumbrado, el *gusto* por las *mujeres* cobra en este texto una relevancia asimismo extraordinaria, disputando incluso la primacía a la suprema condición del valiente, como se aprecia ya desde la misma *presentación*, cuya síntesis descriptiva del héroe incide en la *respetabilidad* por causas amistosas y amorosas; también reveladores son los versos “voy a ver a las *güeritas* de los Estados Unidos”, lectura frívola de la huída al *otro lado* impuesta por el crimen cometido; al hilo de estos versos, la siguiente estrofa se consagra por entero al *motivo*, adornado con diversos matices semánticos y expresado formulariamente, reflejo de la importancia otorgada al ser “muy enamorado”. Formalmente, el “Corrido de Rosalino” sorprende de nuevo, pues, en contra de lo que cabría esperar de la heterodoxia en el contenido, su hechura es más tradicional que la de las piezas dedicadas a Lázaro y el *Indio*, no transcritas, e incluso a Régulo, merced a unos sólidos *bloques* estructurales, el fértil *formulismo*, una *sintaxis* más próxima al ritmo folclórico o la *referencia genérica* en el *título*; el rasgo heterodoxo más destacable es de otro lado la *métrica*, por la inusual intercalación de dos *octavillas* entre las *sextillas*<sup>72</sup>; por lo demás, cabe destacar la *llamada de atención* en la *presentación*, de escasa ocurrencia en los textos del *corpus*, y la original inserción de una *despedida* en plena *trama* aprovechando el relato de la partida.

\*\*\*

Como colofón a este largo estudio de *Chalino* Sánchez, y en consonancia con este último segmento netamente personal, incluyo, según avanzaba, una amplia muestra de las elegías a él dedicadas a raíz de su muerte, de las que constan 8 en nuestra discografía. Aunque incluirlas todas resulta un tanto excesivo, recuérdese que en el estudio de Julián Garza se han transcrito hasta 5 piezas dedicadas a Joaquín *El Chapo* Guzmán, cifra a la que ascenderán también los corridos adicionales sobre Amado Carrillo, *El Señor de los Cielos*, mientras que de otras figuras prominentes del narcotráfico se añaden 3 ó 4 textos en el estudio donde aparezca el primero sobre su persona. Huelga pues decir que *Chalino* no puede en modo alguno ser menos en esta investigación centrada en los compositores, y no en las personalidades ni los temas a los que cantan, de modo que transcribo a continuación 6 de las 8 muestras recopiladas, las cuales, en todo caso, no se analizan ni comentan individualmente, aunque sí es preciso ubicar a los autores, y conveniente dejar algunas observaciones generales.

**Pepe Cabrera** no necesita desde luego presentación, al ser como sabemos inspirador de la gran corriente sinaloense renovadora de la tradición que lidera y representa *Chalino*; cabe sólo notar que su pieza se incluye en un álbum al que da título, lo cual da una idea de la importancia que concede Cabrera a su contribución elegíaca. Pedro **Rivera** es también ya un viejo conocido del lector, el gran productor discográfico de barrio chicano de Los Ángeles, corridero él mismo, que publicó una decena de discos de *Chalino* y posee la mitad de los derechos sobre su obra; además, tanto él como algunos de sus hijos, sobre todo *Lupillo*, tuvieron un trato estrecho con el astro sinaloense; la elegía de Rivera consta en 4 álbumes de la discografía, 2 del propio Rivera, 1 de su hijo *Lupillo* y *El Cachorro*, y 1 en el disco colectivo publicado por la

<sup>72</sup> En las muestras de su *corpus* no se encuentra esta variedad métrica, pero sí en 2 corridos de la discografía no seleccionados, si bien la autoría es dudosa en un caso (“Vicente López”), y en el otro (“Toledo Félix”) podría tratarse de una distribución en cuartetos, como por lo demás en éste, aunque la rima idéntica y la unidad del contenido sugieran lo contrario.

casa Rivera, *Homenaje a Chalino Sánchez* (**Disc. 191**)<sup>73</sup>, de donde proceden la mayoría de las piezas aquí transcritas. Francisco **Ruiz**, *El Monarca de Sinaloa*, es un – entonces– joven corridero afincado en Los Ángeles que ha desarrollado su carrera bajo el manto protector de los Rivera, y que conoció y trató a buen seguro a *Chalino*, constando de hecho en la discografía un álbum de 1994 publicado en Cintas Acuario (**Disc. 152**), sin título pero con el reclamo “Las últimas grabaciones de *Chalino* con norteño” que incluye en una cara temas interpretados por Sánchez –apodado “El Pela Vacas” en la portada– y en la otra por Ruiz; su elegía aparece en dos discos, el de homenaje señalado y otro (casete) publicado por una modesta disquera de Culiacán. José A. **Sauceda**, mencionado en el epígrafe sobre “industria musical y corrido” por regentar una discográfica destacada en Los Mochis, Sinaloa, artífice del lanzamiento comercial de *El As de la Sierra*, es también un conocido compositor a escala regional, autor de buen número de los corridos que cantaba *El As* en sus inicios, uno de los cuales se incluye adicionalmente en el estudio de *Pepe* Cabrera por versar sobre el mismo asunto que una de las muestras analizadas; se trata pues de un notable de la escena corridera sinaloense. De Rosario **Lizárraga**, que puede ser el *Rosalío* Lizárraga que firma dos corridos en uno de los álbumes de Pedro Rivera, no dispongo de información alguna, si bien puede estar emparentado, por lo infrecuente del apellido, con Cruz Lizárraga, director de la madre de todas las bandas sinaloenses, El Recodo, fundada en 1938 y activa hasta hoy –con distintos integrantes, claro está–. En fin, Jesús Alberto **Ordóñez** es uno de los principales compositores al servicio de la familia Rivera, que tiene 11 corridos de su autoría en la discografía, algunos de ellos del tema político caro a Pedro Rivera y varios narcocorridos notables, y que, por esa relación con los productores de *Chalino*, lo habrá probablemente conocido en persona también, como en efecto sugiere su pieza.

En breve panorámica, se observará en términos generales una primera diferencia entre los tres primeros corridos y los tres últimos, a saber, que en aquéllos, sin merma del contenido laudatorio superlativo en las intervenciones del narrador, se incide en el relato del asesinato, constituyendo una combinación de elegía y crónica, mientras que en los tres segundos el suceso se menciona sólo brevemente, abarcando su relato a lo sumo una estrofa y consistiendo así los textos en una elegía pura, en una glosa a la figura de *Chalino*, con diferente perspectiva, pues, mientras que Sauceda hace una lectura sociopolítica general del suceso, reflexionando sobre la violencia en Culiacán y refiriéndose incluso a Norma Corona, activista en pro de los derechos humanos que fue asesinada, Lizárraga y Ordóñez se centran en la dimensión musical de Sánchez, el primero en términos más generales, aunque con manifiesta empatía que sugiere un trato personal, y el segundo mediante un relato histórico de sus primeros pasos en la industria musical, donde destaca la figura de Pedro Rivera, naturalmente. La pieza de éste es por cierto extraordinariamente larga para una grabación fonográfica moderna – si bien es verdad que sus textos de asunto político al estilo de los corridos históricos vulgares de principios del siglo XX son también más extensos de lo común, y también que, siendo dueño y señor de su propia y prestigiosa productora, puede sustraerse a las imposiciones comerciales cuando la ocasión lo merezca–, lo cual indica una muy especial implicación del autor y le permite, a lo largo de las 10 estrofas flanqueadas por los bloques de apertura y cierre, dedicar 3 a encomiar a Chalino en clave de valiente y mujeriego seductor, 1 a narrar el antecedente de Coachella, y 6 a referir los hechos con todo detalle. La elegía de Ruiz es asimismo de extensión mayor a la acostumbrada, y netamente narrativa, cifrándose la vertiente laudatoria sólo en la presentación y la coda, en la cual, por cierto, hay una insólita datación formularia propia de la presentación, fenómeno que se repite en el siguiente corrido de Sauceda.

<sup>73</sup> Hay en la discografía otro álbum con el mismo título (**Disc. 49**), de *La Chacala de Sinaloa*, que no incluye ninguna elegía a Sánchez, sino sólo algunos corridos que interpretó éste (cuya autoría se le atribuye erróneamente), y otros de corrideros prominente (Vargas) o cercanos a *Chalino* (Nacho Hernández).

En cualquier caso, lo más destacable es que los corridos elegíacos no sólo ensalzan al ídolo caído, sino que lo hacen además en su propio estilo panegírico, lo cual no sorprende en el caso de Cabrera, que fue su inspirador, pero sí en los de Rivera y Ruiz, sobre todo en el de este último, pues sus otros corridos consultados presentan escasos rasgos tradicionales, mientras que en su elegía, como en las de Cabrera y Rivera, se observa una estructura clásica con bloques ricos en fórmulas, así como un discurso o estilo con abundantes fórmulas narrativas y clichés fronterizos utilizados consistentemente por el malogrado corridero. Al margen del homenaje, el hecho sugiere que, a pesar de la enorme celebridad mediática de Sánchez debida a factores ajenos a su dimensión literaria, los creadores e intérpretes del corrido contemporáneo reconocen su calidad como autor, lo cual, dada la profunda tradicionalidad de su obra, vale tanto como decir que reconocen la tradición. Por ello, con ser cierto que, en términos generales, ni la gran audiencia, ni los medios ni buena parte del mundo académico conocen o aprecian el género *corrido*, no lo es menos que éste sigue manteniendo el prestigio entre los artistas menos absorbidos o nivelados por la apisonadora indistinta de la cultura industrial de masas, y que, con las naturales evoluciones y la obligada adaptación a los términos del mercado en tanto que músicos profesionales, perciben siempre la calidad genuina de los corridos enraizados en la tradición secular del género, calidad que Chalino Sánchez ha encarnado y revivificado como nadie en nuestro tiempo.

**Pepe CABRERA: “Ha muerto Chalino Sánchez”**

[Pepe Cabrera, *Ha muerto Chalino Sánchez*, A1]

Para cantar estos versos / voy a quitarme el sombrero,  
para contar la tragedia / de un amigo y compañero:  
*Chalino* Sánchez ha muerto, / que Dios lo tenga en el cielo.

El año noventa y dos, / la fecha tengo presente,  
en Culiacán, Sinaloa, / a *Chalino* dieron muerte;  
cuando llegó la noticia, / no lo creía la gente.

El día quince de mayo / *Chalino* Sánchez cantaba  
en el Salón Buganvillas, / ya la muerte lo acechaba:  
no pudo pasar la raya / que el destino le marcaba.

En la glorieta Cuahutémoc / el camino le cerraron,  
varios hombres bien armados / de su carro lo bajaron,  
y en el rancho La Fresita / amaneció acribillado.

Ha muerto *Chalino* Sánchez, / en la Historia va a quedar,  
sus familiares y amigos / y público en general:  
el ídolo sinaloense / ya no volverá a cantar.

“Adiós al rancho Las Flechas, / tierra que me vio nacer,  
me voy, mi esposa y mis hijos / no me volverán a ver,  
adiós, Amables del Norte, / me tocó la de perder”.

**Pedro RIVERA: “El gallo de los Sánchez” (“Chalino Sánchez Félix”)**

[Pedro Rivera con Banda Sta. Cruz, *Buenos Corridos*, B1; 17 *Éxitos con Banda*, A8. VV. II., *Homenaje a Chalino Sánchez*, 2. Con el título de “Chalino Sánchez Félix”, en ‘El Torito’ Lupillo Rivera y Mario ‘El Cachorro’ Delgado, “Asesinato presidencial”, A3.]

Voy a cantar un corrido / de un hombre muerto a traición,  
del pueblo fue muy querido / porque era un gallo de honor [se quedó en su corazón],  
*Chalino* Sánchez su nombre, / diosito se lo llevó.

Las mujeres lo adoraban / por ser hombre de jalón,  
al parche no le sacaba, / decidido era el señor,  
decía “al cabo, *pa* morirse, / es un ratito el dolor”.

*Chalino* era muy valiente, / más cuando tenía razón,  
odiaba las injusticias, / muchas veces demostró,  
porque él se rajaba el cuero / sin medir la situación.

Esa línea de Tijuana / muchas veces la cruzó  
[Por Tijuana Rosalino miles de veces pasó]  
y [Ø] en San Luis Río Colorado / también su huella [buenos recuerdos] dejó;  
siempre lo recordaremos [será recordado] / como un hombre de valor.

En Los Arcos de Coachella / bonito se la rifó,  
su pistola nuevecita / nomás un tiro quemó [otra vez lo defendió];  
quiso [quería] seguir disparando / pero [Ø] el arma se [le] trabó.

Jueves, catorce de mayo, / año del noventa y dos,  
de Paramount, California, / de madrugada salió  
con rumbo de [a] Sinaloa, / cantar era su misión.

Ya cuando iba a retirarse / Marisela se le acercó,  
[Cuando se iba a retirar / su esposa lo despidió:]  
ella le dijo [dice] “no vayas”, / *Chalino* le contestó:  
“Cuida bien a mis dos hijos, / que pronto regreso yo”.

La frontera de Nogales / por última vez lo vio,  
en Bronco el cabo Saucedo / a Hermosillo lo llevó;  
de Sonora a Sinaloa / *Chalino* llegó en avión.

Después de cantar el viernes / a cenar se dirigió,  
con su hermano y dos muchachas / en la emboscada cayó:  
[que iba para una emboscada / *Chalino* no sospechó:]  
fue [Ø] en la glorieta Cuahutémoc / que [Ø] el paso se le cerró.

“Qué onda, compa”, les dijo, / al ver que eran Federal,  
no imaginaba mi amigo / que se acercaba el final,  
que a una [la] muerte traicionera / muy pronto se iba a enfrentar.

A orillas de una parcela / su cuerpo inerte quedó;  
los casquillos se encontraron / del arma que lo mató [quebró];  
su contrato con la muerte / *Chalino* ahí [allí] lo cumplió.

Ese gallo que mataron / nunca se supo rajar,  
porque arriesgaba su vida / hasta por una amistad;  
por eso lloran y extrañan / al *Gallo de Culiacán*.

**Francisco RUIZ, 'El Monarca de Sinaloa': "La muerte de *Chalino*"**

[*El Monarca de Sinaloa*", 12 Éxitos, B4; VV. II., *Homenaje a Chalino Sánchez*, 4.]

En Culiacán, Sinaloa, / vuelven a sonar los tiros:  
ya se extendió la noticia / que mataron a Chalino;  
lo tomaron secuestrado / unos hombres asesinos.

Cuando salió del lugar / en donde él había cantado  
lo perseguía una Suburban / que pitaba por un lado,  
le decía que se pararan, / "porque, si no, disparamos".

Después que ya se paró, / lo bajan de la *pick-up*,  
lo suben a la Suburban, / lo llevan a torturar,  
dejando a Pancho y Marcelo, / los que fueron a avisar.

Después que ya lo subieron, / agarraron el camino;  
no se lo llevaron solo, / también subieron al Indio;  
carretera para el norte, / se le acortaba el destino.

Caminaban un ratito, / después bajaban al Indio;  
lo bajaron a empujones, / lo dejan en el camino,  
pero de ahí *pa* delante / se llevan sólo a Chalino.

No hacía ni dos o tres meses / que lo habían balaceado,  
pero este hombre se confió / creyendo que eran soldados:  
Sánchez nomás se da cuenta, / no la estuvieran contando.

Otro día se lo hallan muerto / en la orilla de un canal;  
por ahí platica la gente / que eran de la Federal  
los que iban en la Suburban: / no se volvió a saber más.

Adiós, rancho de Las Flechas, / también lindo Sanalona,  
ya mataron a Chalino / que fue una fina persona,  
ya no lo oirán cantar / esa gente admiradora.

Aquí se acaba el corrido, / lo que pasó en mayo quince,  
fue un viernes, noventa y dos, / sonaron los R-15;  
"Adiós, todos mis hermanos, / ¡mi esposa cómo la quise!"

---

**José Alfredo SAUCEDA: "Ha muerto *Chalino* Sánchez"**

[*El As de la Sierra*, "*El helicóptero negro*" y *mis corridos*, 5.]

Me recuerda a aquel Chicago / de aquellos años cuarentas,  
que mataban ciudadanos / con diversas metralletas:  
ya en Culiacán, Sinaloa, / a nadie se le respeta.

Antes fue Norma Corona, / después fueron otros más,  
hoy mataron a *Chalino*, / ya no se le oirá cantar,  
extrañarán sus corridos / con la banda en Culiacán.

La última vez que cantó / al salir lo secuestraban,  
su familia se salvó / porque eran a él a quien buscaban;  
antes de salir el sol / vilmente lo asesinaban.

Su carrera comenzó / en los Estados Unidos,  
en Los Ángeles grabó / casi todos sus corridos;  
hoy cantamos con tristeza / porque *Chalino* se ha ido.

La moneda está en el aire, / la raya estaba marcada,  
y *Chalino* de la muerte / esa vez no se escapaba;  
aún anda suelta la gente / que la vida le quitara.

Quedó pendiente un contrato / que ya no pudo cumplir,  
tenía cita con la muerte, / le fue imposible seguir;  
ha muerto *Chalino* Sánchez, / lo extrañamos mucho aquí.

Fue un día quince de mayo / del año noventa y dos,  
lo tengo muy bien presente, / entregó el alma al Creador;  
sus corridos le cantaron / para llevarlo al panteón.

---

**Rosario LIZÁRRAGA: “*Chalino* Sánchez”**

[VV. II., *Homenaje a Chalino Sánchez*, 5 –Los Caballeros del Norte.]

Voy a cantar unos versos / que ustedes han de saber,  
que en Culiacán, Sinaloa, / no se ha sabido por qué,  
dieron muerte a un gran amigo / sin poderse defender.

Rosalino era su nombre, / por *Chalino* conocido,  
en Sinaloa y California / por todos muy preferido;  
la gente lo está llorando / porque era el rey del corrido.

Cuando subía al escenario / les cantaba con esmero,  
y su gente lo recuerda / porque era un hombre sincero,  
gritaban “¡*Chalino* Sánchez, / cántanos ‘Nieves de enero’!”.

Hacía feliz a la gente / con sus bonitas canciones,  
cantándoles sus corridos / a los hermanos Ayones,  
que lo recuerdan muy tristes, / lo traen en sus corazones.

Su nombre fue de los grandes, / de los que dejan Historia,  
y su recuerdo lo llevo / grabado aquí en mi memoria:  
que diosito te perdone / y que te tenga en la Gloria.

Sus familiares lo lloran, / sus hijos y su mujer,  
lo lloran a grito abierto / sin poderse contener:  
“Te nos *fuistes* de este mundo, / jamás te vamos a ver”.

---



**Jesús A. ORDÓÑEZ: “Rosalino Sánchez”**

[VV. II., *Homenaje a Chalino Sánchez*, 6 –Los Canelos de Durango.]

Ya se fue *Chalino* Sánchez, / ¡qué corta que fue su vida!  
Le gustaba la parranda, / le ponía mucha alegría,  
cantaba con sentimiento / que la gente lo sentía.

Lo primero que grabó / fue para unos camaradas,  
él decía que cotorreando, / nomás porque le gustaba,  
pero sí escribía corridos, / y muy bien que le rimaban.

*Chalino* le dijo a Pedro: / “Yo quiero ser muy famoso,  
y voy a seguir grabando, / me lo pidió Manuel Soto,  
un amigo de mi tierra / que sabe de estos negocios”.

“Sí, señor Pedro Rivera, / voy a grabar con la banda,  
con la Banda La Costeña, / que me cobren lo que quieran:  
la ilusión que yo me traigo / ahora sí va de a de veras”.

“Ya grabé con Los Amables, / que *Nachito* es de los buenos,  
y *pa* la canción nortea / Los Amables son primero;  
ya dondequiera se escucha / la canción ‘Nieves de enero’”.

Esto es parte de la historia / del efímero cantante,  
el recuerdo que dejó / no se olvida en un instante:  
muy pendientes, mis amigos, / quién fue Rosalino Sánchez.

### 3.1.4. Teodoro Bello

Teodoro Bello Jaimes (San Simón de Guerrero, Estado de México, ca. 1955) es sin duda el autor más prolífico y exitoso no ya del corrido, sino de toda la música popular mexicana contemporánea. El volumen exacto de su obra es incierto: la Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos habla de “más de mil grabaciones” [web, SACM] en una escueta biografía, cifra que reitera Bello en nuestra entrevista; aunque el concepto de “grabación” sea un tanto equívoco, pues pueden –y suelen– hacerse varias grabaciones de una misma composición, y los datos no estén del todo actualizados, una estimación media redondeada en el millar de temas resulta ya de por sí vertiginosa. En cuanto al éxito comercial, otro dato sorprendente: Wald señala que sus ventas exceden las de colosos como José Alfredo Jiménez o Agustín Lara [2001: 286]. Otro indicador irrefutable de su renombre es la variedad y fama de los intérpretes que han cantado sus obras: además de ser compositor principal de Los Tigres del Norte desde hace más de veinte años –en algunos medios lo llaman, con gracejo mexicano, “el consentido de Los Tigres”–, los más grandes conjuntos de la música nortea –de Los Alegres de Terán a la Banda El Recodo–, las estrellas actuales de la llamada *onda grupera* –como Intocable o Pesado, entre otros–, los cantantes melódicos más célebres –el clásico Vicente Fernández o su hijo Alejandro, de quien es también autor de cabecera–, e incluso grupos de *pop-rock* en principio ajenos a la música tradicional –Molotov, Botellita de Jerez– tienen temas de Bello en sus discos y repertorios<sup>1</sup>.

Más allá de la gloria ubicua, lo antedicho refleja la versatilidad del autor, que en modo alguno es únicamente corridista, como hace constar asimismo en nuestra entrevista:

Me inicié en 1972, o sea, yo escribo desde 1968, pero en el 72 me empezaron a grabar mis primeras canciones [...] Y me inicio en 1985 a escribir corridos [...] Y cuando me inicio con un gran éxito, que se llama “El avión de la muerte”, que lo grabaron Los Tigres del Norte, hechos por supuesto de la vida real [...] entonces, esta agrupación empieza a... Los Tigres del Norte me empiezan a llamar que les componga más corridos, más este... cosas de lo que está, cómo dijera, que se está escuchando mucho, este... tragedias que pasan en el narcotráfico, que ve uno en el periódico. Y sobre eso he escrito

---

<sup>1</sup> En la entrevista, el autor proporciona una larga lista de interpretes y músicos que han grabado sus temas, además de mencionar algunas colaboraciones –coautorías– y los distintos géneros que cultiva.

más o menos como unos cien temas, ciento cincuenta temas, y la mayoría con un gran éxito.

Así pues, Bello lleva ya unos quince años componiendo cuando comienza a escribir corridos, y éstos representan, teniendo en cuenta los datos globales indicados, a lo sumo un 20% de su producción. No obstante, la reputación a gran escala principia y se debe ante todo a sus corridos, y a la estrecha colaboración con Los Tigres del Norte, quienes, si bien le han grabado temas de diversos géneros, lo han convertido en su corralero oficial.

La biografía temprana de Bello y el desarrollo de su carrera son relevantes para definir su figura en tanto que compositor de corridos, y aún la naturaleza del género en su fase contemporánea. Nacido en un pueblecito a escasos cien kilómetros de la Ciudad de México, emigró a ésta con su familia siendo muy niño, donde pasó a engrosar la legión de desheredados del medio rural que aflúan a la metrópolis en busca de trabajos de supervivencia; el autor ha referido en numerosas ocasiones las penurias de su niñez, durante la que sobrevivió trabajando de limpiabotas, en la venta callejera ambulante, etc. Estas circunstancias, unidas a sus dotes de composición, lo llevaron a buscar fortuna precozmente en la música; en la entrevista concedida a Wald, relata con detalle los pormenores de sus afanes y fracasos iniciales hasta que un productor descubre su talento todavía adolescente, y cómo desde entonces empiezan a grabar temas suyos distintos grupos, cada vez más importantes, hasta su encuentro con Los Tigres del Norte años más tarde, por cierto gracias a la intermediación del corridista *Pepe* Cabrera [Wald, 2001: 286-7], según se apuntaba en el epígrafe dedicado al corrido en la industria musical. Al margen de los detalles personales, la historia de Bello es modélica del *hombre hecho a sí mismo*; así, pareciera que el autor se inscribe de lleno en la cultura de masas, en la medida en que su obra no se reconoce por la pertenencia a una tradición, sino por su aceptación en el mercado. Sin embargo, preguntado en nuestra entrevista por los inicios, Bello afirma: “Nadie de mi familia es músico, nadie de mi familia es artista, nadie de mi familia escribe, simplemente, es un don que yo este... que Dios me dio un don y lo supe aprovechar, y me fui haciendo con el paso del tiempo, me fui convirtiendo en un compositor de prestigio”. El punto de partida del autor, por mucho éxito que haya alcanzado y por comercial que sea su obra, no es pues el del *ingenio menor* inserto en la

industria de la música, sino el genuinamente popular, extremo que ilustra en nuestra entrevista a propósito de su formación:

Yo no tuve preparación escolar, a mí me enseñó a leer y a escribir mi ex esposa, ya siendo adulto [...] pero yo tuve una niñez muy, muy raquítica, muy de pobreza, [...] Como yo no sabía leer ni escribir, tenía que memorizar lo que hacía, tenía que... tenía mi *chip*, tenía en el cerebro un *chip* que allí tenía toda la memoria, ¿no? Yo decía “la, la, la”, y mañana tenía que ser “la, la, la”, porque, si no, no comía. Entonces, [...] fui agarrando una fuerza de aprendizaje en la cuestión de los versos y de... y de retentiva, de retener, de retener todo lo que iba haciendo. Entonces, por eso, la gente ahora me ve y dice “oye, pero, ¿cómo es posible que tú te acuerdes de todas las canciones?” Porque, lo que pasa es que fui aprendiendo por la necesidad.

De la declaración se desprende que, a pesar del contexto comercial propio de nuestro tiempo, el autor se forma en la oralidad y la memoria distintivas del proceso de creación folclórica. Esta imbricación constituye la característica más notable del corrido actual, que el caso de Bello ejemplifica a la perfección, tanto en la expresión literaria como en los contenidos textuales. Durante la entrevista que sostuvimos, pregunté a Bello por su método de composición, pensando más bien en el estilo y la estructuración; su respuesta, aunque apunta al ámbito contextual y la recepción del texto, así como a las relaciones de éste con la realidad, merece ser citada *in extenso*<sup>2</sup>:

**P:** ¿Cómo haces los corridos? ¿Primero la letra, o...?

**B:** Mira, yo veo, por ejemplo, veo una tragedia que pasó, veo una crónica de la prensa, escucho el radio, veo la televisión, y empiezo a escribir de los grandes personajes que se convierten en el dominio público, el dominio popular, y digo, “este caso creo que es muy bueno llevarlo a la letra y a la música, porque es algo que el pueblo, cuando lo escuche en la radio, lo va a aceptar”. ¿Por qué? Porque ya lo vivió, ya se oyó en el radio como noticia, ya se vio en la televisión como noticia, ya se leyó en el periódico como noticia, y llevarlo a la letra y llevarlo a la música es algo interesante.

**P:** Claro, pero, ¿cómo es el proceso de composición? ¿Primero se hace la letra, o...?

**B:** Primero... primero me entero del tema, y yo hago todo junto, hago letra y música a la vez; cojo la guitarra, empiezo a tocar algunas notas, y sobre de eso voy escribiendo la letra. O sea, agarro la tonada, como se dice acá, y empiezo a escribir la letra, y ya sigo la idea de cómo... de lo que está aconteciendo o lo que está pasando, y ya, este... que lleve una secuencia, una secuencia donde el, el oyente, o sea, el público, se vaya sintiendo atractivo por el enlace, el enlace de los versos, que le vaya exponiendo un sentido fuerte, fuerte, con el gancho, con el gancho, con las, este... con una letra consistente, de valor, si así fue, con una letra muy fuerte de la tragedia

---

<sup>2</sup> Como tal vez se recuerde, parte de estas declaraciones fueron ya citadas en el epígrafe dedicado a los autores, al cotejarse las respuestas de todos los corideros entrevistados acerca de si condían prioridad a la letra o a la música a la hora de iniciar la composición de una pieza.

como está pasando, para que la gente se sienta llamada, llamada... Como cuando estás viendo una película, ¿no?, que te va arrastrando, te va arrastrando, vas deseando ver qué va a pasar más adelante.

Como se ve, la poética del autor es deudora de la contemporaneidad, ya que privilegia el sensacionalismo buscando impactar al público receptor y se apoya en la creación de suspense en el relato tomando el cine por modelo. Esta visión estética explica que la principal **función** comunicativa sea, excepcionalmente, la *espectacular*, presente en 16 de las muestras analizadas de su *corpus*, en 3 de ellas incluso en solitario, i. e., sin combinarse con ninguna otra, siquiera sea con la casi constante propagandística; en las 13 restantes, en 1 constituye la intención prevalente, en 5 comparte la principalidad, y en 6 se subordina a otra u otras funciones, normalmente la noticiera o la propagandística, a las que sirve de refuerzo mediante el aporte de lo sensacional.

No obstante, la extracción iletrada de Bello y su sentido del ritmo narrativo propician la exitosa imbricación de lo tradicional y lo masivo comercial que lo convierten en un autor clave del panorama actual. Ramírez-Pimienta, en el capítulo dedicado a Los Tigres del Norte de su obra sobre el narcocorrido, refiere cómo el grupo, en sus primeros años, se nutría sobre todo de dos compositores, Paulino Vargas, el gran clásico contemporáneo ya estudiado, y Enrique Franco, productor de los discos, autor letrado orientado al gran público que privilegia la intención moralizante y la valoración, de quien se examinan dos textos en el bloque mixto analítico incluido al final bajo el rubro “Otros compositores notables”; según el investigador, cuando se produjeron roces por el poder entre compositores e intérpretes, Jorge Hernández, líder del conjunto, decide llamar a Bello, al que ya habían grabado un primer éxito –el referido “El avión de la muerte”–, y sobre el que emite un juicio significativo: “En Teodoro Bello Hernández dice haber encontrado la versatilidad que antes le daban Franco y Vargas: ‘El podía hacer lo de los dos [...] Lo mismo que ellos hacían dos juntos, él lo está haciendo solo, solo’” [2011: 101].

Esta singular ambivalencia se observa asimismo en la otra función aludida por Bello, la *noticiera*, que antepone a las demás y reitera a lo largo de nuestra entrevista y cuantas se han consultado, si bien su presencia en el *corpus* analizado del autor asciende a 9 muestras, siempre combinada con otras (en 5

ocasiones en igualdad y en 4 subordinada), pues, como es ya bien sabido, y a pesar de las declaraciones de intención informativa en las que redundan la mayoría de los autores, el propósito último de un corrido no es periodístico o informativo, sino conmemorativo de unos hechos o personajes, muy a menudo, en efecto, reales. En la postura concreta de Bello, efectivamente, su idea de noticia es, por una parte, más propia del entorno folclórico que de la actual sociedad de la información, a juzgar por la insistencia en que el público conoce ya lo relatado en sus corridos y la falta de datos precisos en muchos de ellos; lo relevante de los hechos referidos es que la audiencia los percibe como símbolo de ciertos valores comunitarios. Ahora bien, este mecanismo, en el modelo más tradicional, se fundamenta en la complicidad con el receptor, lo que hace innecesario verbalizar las conclusiones y las inferencias morales a título de ejemplo, ya codificadas en lo narrado; en cambio, los corridos populares, como los romances de ciego, conceden amplio espacio a la valoración, para lo cual se reduce la narración en sí a una serie de alusiones a partir de las que poder desplegar el mensaje, tal y como hace Bello con asiduidad: en 14 de sus textos analizados se da la cardinal función *propagandística*, en 1 en estado *puro*, sin combinación, en 5 prevaleciendo sobre las demás presentes, en 4 primando asimismo pero junto con otra en plano de igualdad, y sólo en 4 subordinada a algún otro propósito comunicativo más pujante en la muestra.

Si esta tendencia es la común en la mayoría de los autores, precisamente por el mecanismo conmemorativo de una causa o una figura dadas que suele subyacer a casi todo corrido, es de notar que en el *corpus* de Bello se observa la infrecuente función *reprobatoria* –como tal, i. e., con suficiente entidad en el texto en términos de extensión más allá de pasajes puntuales– en 6 ocasiones, por supuesto siempre combinada (en 1 predominando, en 2 subordinada y en 3 en igualdad prevalente con otra), lo cual hace de Bello, a pesar de la apariencia comercial y el énfasis en la acción espectacular o el encomio de determinados personajes, un corridero de considerable carga crítica, aplicada a la cuestión del narcotráfico las más de las veces y orientada a la política estadounidense al respecto, como veremos, situándose así, con Paulino Vargas y Mario Quintero de entre los autores principales estudiados, del lado de la contestación política y social que ha caracterizado a la vertiente más tradicional del género desde que se forja como canto a los forajidos-rebeldes heroicos del siglo XIX.

Estas opciones funcionales determinan en cierta medida los **tipos** de corrido que maneja el autor, si bien no existe, recuérdese, una correlación exacta. 8 muestras corresponden al tipo de la *crónica*, cifra inferior a la indicada respecto a la función noticiera porque ésta puede estar presente también en los elogios y elegías, esto es, en los panegíricos que dan noticia de la vida o la muerte de un personaje pero que sólo remiten informativamente a determinados hechos de manera puntual, con lo que no pueden entenderse, ni tan siquiera en subordinación, como crónicas. De éstas, la mitad se presentan en solitario desde el punto de vista tipológico, 1 se combina prevaleciendo con la invectiva, 2 con ésta y la elegía en igualdad, y 1 se subordina a la misma elegía.

Huelga señalar que, así como no todo propósito noticiero se plasma en el tipo de la *crónica*, tampoco todo texto de predominio narrativo reviste carácter cronístico, habiéndose identificado en el *corpus* de Bello 5 corridos-cuento, a pesar de la insistencia del compositor en la veracidad invariable de sus piezas, en consonancia con las directrices de política comercial establecidas por Los Tigres del Norte; eso sí, todos ellos se dan en estado puro, sin combinación con ningún otro tipo, aunque en el caso de “Jesús Amado” se ha detectado la posible combinación, en principio excluyente, de la *crónica* y el cuento, ya que el nombre propio del título y la profusión de datos sugieren la atribución a la primera clase, mas persiste la sospecha, por el modo de narrar y el tema de la traición de mujer, de que pueda tratarse de una historia inventada al servicio de la función –propagandística– ejemplar y la ortodoxia temática, habiéndose optado al fin por clasificar la muestra como cuento. Análogamente a lo indicado respecto a la función noticiera, cabe apuntar que la espectacular, en principio fundamento y resorte de la opción tipológica del cuento, es naturalmente mucho más abundante que éste, porque también las crónicas, los panegíricos y los autorretratos incorporan en diverso grado el propósito de causar sensación en la audiencia.

De los tipos de predominio valorativo, los panegíricos son hartos escasos en el *corpus* analizado –y en la obra– de Bello, dándose únicamente 1 *elogio* y 2 *elegías*, el primero en solitario y las segundas amalgamadas con la *crónica* por abarcar el relato de hechos buena parte de los versos del corrido, si bien en un caso predomina la elegía, mientras que en el otro ambos tipos se presentan en plano de igualdad. De otro lado, entre las muestras no se observa ninguna

*apología*, y en cambio 3 *invectivas*, como corresponde a la notable ocurrencia de la función reprobatoria, 1 incluso en calidad de tipo único y 2 conjugadas con la crónica, en un caso con igual relevancia y en otro en subordinación al tipo narrativo. La ausencia de apologías frente a la relativa frecuencia de la invectiva revela la inclinación al ejemplo negativo, a la admonición realizada a partir del relato, o más bien la mención puntual, de conductas censurables.

Por último, el tipo del *autorretrato*, variedad novedosa y distintiva de nuestro tiempo contemporáneo, lo ejerce Bello en 5 muestras del *corpus*, siempre en calidad de tipo único. Aunque ya hemos visto en sus estudios que tanto Paulino Vargas como Julián Garza cuentan ambos con un autorretrato en los *corpora* analíticos –a diferencia de *Chalino* Sánchez, cuyo radical compromiso con la realidad de su entorno le lleva a prescindir de este tipo siempre facticio para expresar los contenidos, que, cuando son encomios de un personaje, se plasman en la categoría del elogio–, los corrideros con quienes se identifica la creación original y la excelencia del autorretrato son Teodoro Bello y Mario Quintero, lo cual resulta natural dado que Los Tigres y Los Tucanes son los dos conjuntos de mayor celebridad, habiendo debido así buscar nuevas fórmulas expresivas que les permitan mantener su tirón comercial sin renunciar a los contenidos laudatorios de los *narcohéroes* que, de hecho, constituyen la razón principal de su aceptación por parte de la audiencia popular. A pesar de que, por las fechas –nunca del todo precisas– de debut de ambos autores en la composición de corridos, y las de publicación de los discos, “Clave privada” de Quintero ha de considerarse el primer autorretrato de fama en el periodo actual del género, y de que éste y el celeberrimo “Mis tres animales” son sin duda hitos del autorretrato y se cuentan en la nómina de corridos imprescindibles de hoy, “Pacas de a kilo” y “Jefe de jefes” de Bello, tal vez por la mayor difusión de Los Tigres del Norte, se consideran de modo casi unánime los autorretratos por excelencia, siendo a buen seguro los más difundidos, homenajeados e imitados en los decenios del cambio de siglo. Más allá de las cifras y la dimensión cuantitativa, las características del autorretrato en general y los de Bello en particular se desmenuzan y ejemplifican en los comentarios particulares a cada muestra; baste recordar aquí que consiste en el retrato de un narcotraficante en primera persona donde el héroe describe su actividad –las acciones suelen tener matiz iterativo–, con frecuencia sin especificarla, y expone sus virtudes,



opiniones y gustos, a menudo introduciendo también valoraciones políticas. Wald describe certeramente sus rasgos al comentar el fundacional “Pacas de a kilo” [2001: 289-90]:

Estos no son corridos en el sentido tradicional, en tanto que no cuentan una historia, ni son tampoco exactamente corridos de amistad [elogios al estilo de *Chalino* Sánchez], puesto que no hablan de un cliente con nombre y apellidos. Se trata de puros ejercicios de bravuconería del narco, expresados en primera persona y que presentan juegos de palabras a él referidos, códigos para entendidos y dobles sentidos. Los aficionados se regocijan en su capacidad de descifrar los verdaderos significados de versos como “qué chulas se ven mis vacas con colitas de borrego” y se intercambian pistas acerca de qué señor de las drogas encaja mejor con el narrador. Hay pocos clásicos de este estilo, porque, sin un argumento narrativo, es difícil dar con un gancho que permita distinguir una canción de otra. En el caso de “Pacas de a kilo”, tanto Jorge [Hernández, líder de Los Tigres] como Teodoro insisten en que lo hizo único al tema fue el lenguaje: es la expresión innovadora y el vocabulario empleado con conciencia literaria lo que captó la atención de una audiencia cansada de los acostumbrados clichés del corrido<sup>3</sup>.

La cuestión del doble sentido nos devuelve a la dialéctica de explicitud e implicitud planteada a propósito de la política comercial y de comunicación de los grandes conjuntos, en particular la de Los Tigres, que es la más observada y guarda relación directa con la obra corridera de Bello, especialmente con los autorretratos. Ya desde el capítulo sobre el corrido en la industria musical se hacía hincapié en que Jorge Hernández se ha distinguido por desarrollar un cauteloso discurso en torno a sus corridos, en el que se destaca la función testimonial y crítica de interés social del género al tiempo que se maquilla el ensalzamiento del *narcohéroe*, que en los autorretratos tiene lugar no ya en el marco de un relato, sino en la construcción de un arquetipo facticio. Ramírez-Pimienta ha rastreado con rigor y sin demasiada piedad el contradictorio discurso oficial del famoso conjunto acerca del narcocorrido; a propósito del argumento de la veracidad, empleado para desmarcarse de las piezas más radicales, señala [2011: 106]:

---

<sup>3</sup> “These are not corridos in the traditional sense, in that they tell no story, nor are they exactly corridos de Amistad, since they are not about a named client. They are pure exercises in narco braggadocio, delivered in the first person and featuring involved wordplay, insider codes, and double entendres. Fans exult in their ability to figure out the real meanings of lines like [... cita de “Pacas de a kilo”], and trade clues as to which drug lord might best match the narrator. There are few classics in this style because, without a story line, it is hard to come up with a hook that will distinguish one song from another. In the case of ‘Pacas de a kilo’, both Jorge and Teodoro insist that what made the song unique was its language: its innovative phrasing and self-consciously literary vocabulary captured the attention of an audience tired of the usual corrido clichés”.

Aseguran que otra diferencia estriba en lo verídico de sus historias. En entrevista han afirmado: “Lo que nosotros grabamos está basado en cosas verídicas”, y también: “El corrido lo narramos tal y como están en lo hechos, no hacemos cosas ficticias. La mayoría de las otras historias –es decir, los narcocorridos– son imaginarias [...] no tienen una base sólida para decírsela al pueblo. Ésa es la diferencia”. Esta última declaración la hicieron en Tijuana en 2002, al promocionar el disco *La Reina del Sur*. Este corrido de la autoría de Teodoro Bello fue, según admisión propia, compuesto después de (medio) leer la novela del mismo título de Arturo Pérez-Reverte. Es decir, una obra de ficción inspiró el corrido

Otra argumentación de Hernández que desmonta a Ramírez-Pimienta es la equiparación de la explicitud con la apología, rasgos censurables ambos que caracterizarían al *narcocorrido duro* frente al corrido de narcotráfico, respetuoso además de veraz, que interpretan Los Tigres del Norte. El estudioso señala que el grupo se inició en el género y logró su éxito con textos explícitos, luego se alejó de esta temática buscando mayor aceptación, pero volvió al narcocorrido ante la competencia que les generaron figuras como *Chalino* Sánchez o Los Tucanes de Tijuana (Mario Quintero) [2011: 104-108], para lo cual “tiene que hacer un verdadero acto de malabarismo entre el corrido *duro* y uno más suave para continuar en el gusto del público” [2011: 108]. Esta operación, que se produce en el nivel semántico, encuentra su espacio natural en el autorretrato, y en ella tiene Bello un destacado protagonismo, según recoge el investigador basándose en la entrevista realizada por Wald a Hernández [2011: 109]:

Pero Los Tigres cuentan sin lugar a dudas con los servicios de excelentes compositores, capaces de escribir corridos que son interesantes sin llegar a ser ofensivos. Jorge ha narrado cómo para enfrentar los corridos fuertes –es decir el narcocorrido hipergráfico– se le ocurrió manejar varios niveles de significados dirigidos a diferentes públicos. En la siguiente cita Jorge cuenta cómo dirigió a Teodoro Bello cuando preparaban la producción de *Jefe de Jefes*: “Ahora vamos a hacer corridos de doble sentido o de tres sentidos que los entiendan los que se dedican a eso, que los entienda el pueblo y que los entiendan los intelectuales, tres diferentes géneros”. De acuerdo con esta versión Bello no sabía cómo proceder y pide orientación (“¿y cómo vamos a hacer eso? Me la pone muy difícil”), por lo que el llamado *Tigre Mayor* le habría dicho exactamente cómo hacerle: “Está muy fácil, mire, hay que buscar palabras en el diccionario que digan varias cosas al mismo tiempo a diferentes tipos de niveles de gente”. Por su parte, Teodoro Bello admite que el proceso de la composición fue efectivamente así. En lo que no está de acuerdo es en la autoría de la idea de usar el diccionario; él se la adjudica.

Por supuesto, la opinión de Bello nos merece toda la credibilidad, no sólo porque Ramírez-Pimienta advierta de la tendencia de Hernández a atribuirse la inspiración de los textos de los creadores [2011: 100-1], sino también porque

su propiedad intelectual es indiscutible y ni investigadores ni periodistas han expresado atisbo alguno de duda. Cosa bien distinta es atribuirle a Bello la paternidad del recurso al lenguaje connotado y los dobles sentidos empleados en el autorretrato, lo cual no puede hacerse a ciencia cierta, pero sí reiterarse que es ciertamente uno de los maestros indiscutibles de esta tendencia subgenérica o tipológica.

En todo caso, dentro del autorretrato existen en efecto dos variedades, la *moderada* que se sustenta en el mensaje cifrado y otra más franca y directa. Aunque Bello se distingue en la primera, practica también la segunda; es más, de los 5 autorretratos presentes en su *corpus*, sólo “Jefe de Jefe” resulta del todo ambiguo; “Pacas de a kilo” incluye ya referencias casi inequívocas, y la explicitud aumenta en los otros tres, particularmente en “El pase de *La Pantera*” y “El patrón de la hierba”, donde alcanza a los títulos –como en “Pacas de a kilo”, por lo demás–; en el primero, la provocación con la alusión al consumo (“pase”) es manifiesta, como lo es en el segundo la cruda apología del oficio: “Antes era Federal,/pero no me convenía,/porque era mucha la mafia/y poca la policía;/ya me llegaron al precio,/les trabajaré otros días”.

Con independencia del grado de franqueza exhibido, Bello no sólo participa de la discreción abanderada por Los Tigres, sino que la suscribe públicamente, sobre todo a medida que ha ido cobrando fama propia como compositor al margen de sus estelares intérpretes<sup>4</sup>. En nuestra entrevista, a propósito de la censura impuesta, despliega idéntica prudencia, si bien con argumentos muy cabales y sin asomo de hipocresía:

La cuestión de la censura... Tú sabes que hay varios estados del norte donde censuran al corrido, y lo censuran acertada y equivocadamente; acertada porque el corrido de narcotráfico es un corrido nocivo, donde le estás abriendo muchas veces los ojos a la juventud, porque habla de que el narco trae dinero, que trae camionetas, que trae mujeres muy guapas y que se divierte y que vive como rey; eso es lo positivo en la censura; lo negativo es que hay una prohibición de la libertad de expresión, porque muchas veces, este... también decirle al público que ahí hay muerte, que ahí hay peligro, que ahí hay cárcel, que ahí hay este... hay soledad, que muchas veces tiene que abandonar a su familia el narco; entonces, quiere decir que es un arma de dos filos; o sea, por un lado, te sirve, y por otra parte, te perjudica.

---

<sup>4</sup> Así, p. e., en entrevista concedida al diario *La Jornada*, afirma: “El problema es que algunos compositores utilizan la blasfemia, es decir, hablan de manera altisonante de cómo se están drogando, que nariz de a gramo, que me meto tanto. El corrido bien hecho, bien elaborado, es cultura”. (Arturo Cruz, *La Jornada*, 18-1-2003; ed. digital: [www.jornada.unam.mx/2003/01/18/](http://www.jornada.unam.mx/2003/01/18/)).

La relevancia del tipo nuevo del autorretrato ilustra no sólo los estrechos vínculos entre la forma genérica y las funciones y estrategias semióticas, sino también con los contenidos ideológicos cifrados en la elección de los temas y los motivos o unidades de significación básicas que se insertan en los textos. Pero antes de examinarlos, precisamente por la indisoluble unión de expresión y contenido, conviene citar la concepción general de Bello acerca del género, tal y como la plantea en nuestra entrevista:

Sí, el corrido es como... ¿Cómo te dijera? Es una tradición, como decir el tango en Argentina, ¿no? Que van enlazando los versos y eso [...] Pero aquí el corrido es bravío, de gente valiente, de gente, gente que, este... desafortunadamente, la mayor parte de corridos que se han hecho en México son este... son drásticos, muy de muerte, muy de sangre, muy de matar, ¿no? Tragedia pues, como se dice, ¿no? Ahora, si yo hubiese vivido en 1915, 1910, pues le hubiera hecho a Gabino Barrera, digo a Felipe Ángeles, Emiliano Zapata, Francisco Villa [...] los grandes héroes revolucionarios que les hicieron grandes corridos, que no tuve la suerte de hacer esos corridos, porque no viví en esa época. Desgraciadamente, estamos viviendo en una época donde hay mucha droga, y entonces, pues ya los corridos, este... ya tiene que escribir uno al narco; al narco, a la corrupción, al... muchas veces al Gobierno que maneja mal las cosas, no sólo de este país, sino de muchas partes del mundo, donde hay muchos manejos; y la gente, es una forma de descargar la, ¿cómo te dijera?, de descargar la expresión, ¿no?, de decir... No hay forma de reclamar; solamente con un canto decir "fulano es esto y fulano es lo otro", ¿no? Y que lo que escribe Teodoro Bello todos lo saben, porque yo escribo únicamente de la prensa.

El autor define así el corrido desde una perspectiva épica cuya esencia es la valentía y el conflicto violento que conduce a menudo a la muerte, de lo que se deriva el marchamo de la tragedia; combinadas estas nociones básicas con el interés social y el enfoque noticioso actual, el resultado es el predominio del tema del narcotráfico. De otra parte, importa señalar que, si tales nociones son en efecto tradicionales del género, Bello ubica la tradición en el periodo revolucionario omitiendo a los héroes decimonónicos que representan en grado sumo los valores épicos y trágicos enarbolados y, en un desliz hartamente revelador, pone por ejemplo a Gabino Barrera, héroe irreal de un famoso corrido del compositor postrevolucionario Víctor Cordero que, con ser prototipo de valiente, nada tiene que ver con hechos verídicos ni con la información periodística. Una conclusión semejante sugiere la respuesta a la pregunta de si conoce el romance español y su paternidad respecto del corrido; como todos los autores interrogados, conoce "Delgadina", pero considera el tema un corrido y, muy

educadamente, expresa desacuerdo ante la posibilidad de un origen ajeno a México: “Bueno, ‘Delgadina’: ‘Delgadina se paseaba de la sala a la cocina’. Ese corrido yo me acuerdo, que estaba pues muy pequeño, yo creo que tendría ocho años cuando ese corrido ya andaba sonando muy fuerte. La verdad, no sé... no sé qué origen sea el corrido, pero hasta ahorita tenía entendido que el corrido era mexicano, ¿no?”.

Atendiendo ya al **plano temático**, primero en su faceta *patente*, 16 muestras analizadas de Bello, el 80%, tienen el *narcotráfico* por asunto visible, a las que podría añadirse 1 que técnicamente no puede asignarse al gran tema por la ausencia de explicitud, precisamente su primer corrido, “El avión de la muerte”, que se ha asignado por ello al de *sucesos (delito común)*; además, en 1 texto conviven ambos asuntos, siendo esta vez el de sucesos de la variedad de *crimen pasional*, de acuerdo con la ya paradigmática combinación que se da en el narcocorrido desde el fundacional “Contrabando y traición” (Ángel González). De las 3 muestras restantes, 1 pertenece asimismo al tema de sucesos-delito común, elegía a un intérprete asesinado (“Valentín Elizalde”)<sup>5</sup>, 1 al *político* (“El reportero”), que narra la historia de un periodista acosado por el gobierno mexicano tras descubrir y airear sus corruptelas, y 1 al *lúdico*, en la variedad de *pelea de gallos* (“El rengo del gallo giro”). Aunque no se han consultado todos los corridos de Bello, los 10 presentes en la discografía y ausentes del *corpus* analítico son todos narcocorridos, pudiendo afirmarse que el dato aproximado de predominio es extensible a toda la obra corridera del compositor, para cuyo examen y conocimiento es imprescindible excluir, recuérdese, las canciones de asunto migratorio.

Huelga reiterar que, merced a su enorme proyección social, la cuestión del narcotráfico excede lo puramente argumental para dejar su impronta en todos los aspectos del corrido analizados. En el caso de Bello, se ha anticipado que, si su concepción del género y su postura ideológica lo llevan a identificar en el narco y sus héroes la expresión de los estereotipos y valores tradicionales del corrido, el enfoque comercial simultáneo le obliga a matizar el tratamiento épico y a plegarse a la opinión dominante, de muy diversos modos. Al margen del

---

<sup>5</sup> En torno a cuya muerte, por cierto, planeó también en los medios la sombra de una implicación con el narco, bien que infundada.

insistente apunte de la veracidad y el carácter noticiero, que los autorretratos y cuentos de asunto narco desmienten, claro, Bello señala que sus piezas son muy variadas en género, lo cual es innegable y se ha acreditado con datos; sin embargo, el hecho mismo de recalcar la versatilidad resulta revelador de que, cuando se trata de componer un corrido, el narcotráfico es el asunto natural, como se desprende también de la declaración citada donde alude a los héroes de la Revolución; dicho de otro modo, si Teodoro Bello se afana en evitar que lo consideren únicamente autor de narcocorridos, su planteamiento del género en clave épica y cinematográfica de *Western* resulta en la predilección temática por el narcotráfico.

De vuelta a los datos concretos del plano temático, conviene retener que, de los 16 narcocorridos de la selección, 10 están dedicados a un *narcopersonaje*, subclase predominante que se da en 8 textos de forma pura y en 2 combinada con las variedades de *crítica* y *conflicto*, esta última segunda en importancia al darse 3 veces en solitario, 1 combinada con la crítica y el *tráfico* y 1 más con el tráfico únicamente, que en 1 muestra convive a su vez con la crítica. El héroe es ficticio en 7 casos, los 5 autorretratos y los mencionados “La Reina del Sur” y “Jesús Amado”, siendo los protagonistas reales los capos Amado Carrillo y *El Güero* Palma, el General Gutiérrez Rebollo, primer *zar* antidrogas encarcelado por corrupción y complicidad con el narcotráfico, y un Comandante de la Policía Federal elogiado por Bello en contra de las afirmaciones de corrupción vertidas por diversos periodistas. Todos los narcopersonajes, salvo el General, son homenajeados, ya sea mediante el autorretrato laudatorio, el panegírico o la alabanza de sus acciones, que los elevan al rango de figura modélica. Como se desprende del apunte de las combinaciones de la subclase principal, de los 6 narcocorridos en los que no destaca el héroe por encima de todo, 5 privilegian la narración de un *conflicto*, en 2 combinada con la de un hecho de *tráfico* en sí, mientras que la *crítica* se combina 1 vez con cada una de las tres clases. Las valoraciones de Bello son todas de signo negativo, reprobaciones dirigidas a la corrupción gubernamental, muy especialmente la de los EE.UU. Wald señala “Los tres de Zacatecas” como el tema pionero de esta línea, y añade los ejemplos de “El General” y “Por debajo del agua”, a los que pueden sumarse otros, como “El gallo de Sinaloa” (“Los de la DEA me persiguen,/por la invasión traen permiso,/se llevan la mejor parte,/si es que hay algún decomiso:/los

gringos nunca la queman,/la mayoría son macizos”) y, fuera del *corpus* pero presente en la discografía, transcrito y comentado tras el comentario a “Pistoleros famosos” de Julián Garza, “El fin del mundo”: Una ola policíaca/de la Unión Americana/vino a invadir mi país/y a las leyes mexicanas:/se me *afiguran* los tiempos/cuando se vendió Santa Anna”.

Recapitulando, la insistencia de Bello en el tema del narcotráfico parte de su concepción tradicional del género como canto épico a los valientes rebeldes que luchan por imponer sus razones e intereses hasta el punto de arriesgar su vida en el intento, lo cual lo lleva a crear arquetipos facticios para mejor difundir esos valores, sin perjuicio de que cante a figuras y hechos mentados de la historia presente del narcotráfico, y de que esa difusión la acometa también en ocasiones con contenidos de signo contrario, i. e., mediante la crítica a los enemigos de los héroes que representan tales valores, a menudo centrándose en la corrupción y vileza de los gobiernos mexicano y estadounidense, en particular este último. A las declaraciones citadas de la entrevista mantenida con el autor, cabe añadir la siguiente, hartamente ilustrativa:

...ahí se ve que, que la gente tiene sentimientos, pero que, por alguna situación, se meten en ese negocio, pero la gente... es como nosotros, que sentimos, que sufrimos, que lloramos, pero que, pues que algo los motivó, o... los llevó a hacer eso. Que sea lo que sea, pues sólo Dios sabe qué fue, ¿no? Pero, pero... pero, pero hay gente, hay gente... yo pienso que hay gente noble, hay gente bárbara que mata por defenderse y que... pues uno tiene que escribir las cosas como suceden, ¿no?

Dado que los valores no han sufrido apenas modificaciones con el paso del tiempo, las *ideas* expuestas por Bello son similares a las típicas del estadio clásico del género, lo cual puede apreciarse en el nivel **semántico-estructural**: de los 43 *motivos* designados en el inventario convencional, el autor maneja 40 en los textos de su *corpus*, pudiendo encontrarse los 3 restantes (*emigración*, *rebeldía-insumisión* y *nocividad de las drogas*) en las muestras omitidas de su selección. El de mayor ocurrencia, con 14 apariciones, es el de *muerte*, como corresponde a su concepción trágica y conflictiva del género, seguido con 13 apariciones inmediatamente por el de *narcotráfico*, en cuya dimensión temática se materializa la cosmovisión tradicional. En tercer lugar, por su presencia en 12 muestras, se halla en cambio un motivo algo más neutro, el de *victoria/éxito*, si bien debe tenerse en cuenta que, aparte de su contenido general, reflejo del

encomio del héroe y sus gestas, contiene asimismo los matices o subtipos de la *salvación*, cuando el protagonista resulta ileso frente a una agresión, casi siempre traicionera, y la *resistencia (silencio)* a los interrogatorios y torturas, de suerte que todos los resultados favorables de la peripecia del héroe se condensan en el motivo, razón de su frecuencia. Hasta 11 veces constan en las muestras del *corpus* los motivos de *huída-persecución*, circunstancia común del héroe narco, siempre un forajido buscado por la justicia, y de *corrupción-hipocresía*, aspecto esencial en los textos críticos de Bello, como acaba de indicarse. En fin, el motivo de la *valentía* cierra la lista de los que aparecen en al menos la mitad de los textos analizados, observándose en 10 de ellos.

El rezago de la valentía en calidad de núcleo significativo semántico, que a buen seguro habrá llamado la atención del lector, obedece ante todo a que los motivos, debe recordarse, representan sólo el contenido denotado salvo en caso de metáfora palmaria, lo cual explica la presencia relativamente modesta de la noción más persistente y casi ubicua en el género, que viene connotada en la combinación o presencia de otros motivos, y se erige además en el principal **tema subyacente** –9 ocurrencias–. En esta categoría temática, que se expone junto a los motivos en lugar de con su contraparte patente por ser más esencial o nuclear, y así más próxima al motivo que al asunto general a efectos de descripción o comentario ideológico, destacan tras la valentía los temas de *vileza-traición* (6 muestras) y *venganza* (4), que, al igual que el valor supremo del valor, no se cuentan entre los motivos más recurrentes. En orden descendente de aparición, los demás temas subyacentes inventariados que se observan en el corpus de Bello son el multifacético de *progreso-lucro-poder* (3) y el de *identidad* (2), gozando los tras restantes de 1 sola ocurrencia (*cautiverio –fugitividad, amistad-lealtad y mujer valiente*).

En cuanto a los motivos de notable presencia por debajo de 10 ocurrencias, los de *bondad-amistad* y *rectitud-lealtad* de los que se nutre el segundo asunto subyacente en importancia, a los que puede acompañar el de *respetabilidad-grandeza*, se observan en 9 muestras, al igual que uno de los calificativos por excelencia, el que denota los *pertrechos* del héroe –destacando las *armas*–, así como el de la *traición*, a menudo en su variedad de *delación*. Por su parte, los de *desafío-amenaza* y *captura-cautiverio* aparecen en 8 piezas analizadas, en 7 los de *experiencia-destreza*, *balacera* y *ayuda-intercambio*, en 6 los de



*peligro-riesgo y astucia-precaución*, y en 5 los de *templanza-modestia*, *lugares del personaje (procedencia y territorio)*, *agresión y justicia-venganza*. Habida cuenta de que las diferencias de presencia son cortas y pueden deberse a una mera diferencia en el grado de denotación o connotación, cuando no a su evaluación imprecisa en la descripción, parece claro que la mayoría de los núcleos semánticos, y los temas latentes en los que se aglutinan, sirven a la expresión del conflicto o el elogio en su más amplio sentido en el contexto del narcotráfico, donde la figura del narco atesora las virtudes eternas del héroe corridero –valentía, rectitud, etc.– y su enemigo el cúmulo de los habituales defectos del rival –cobardía, crueldad–, rival que suele ser la autoridad policial o militar, o bien el traidor dentro del grupo propio. Un segundo pilar ideológico de raigambre tradicional es la función de denuncia social del corrido, apreciable en la cita en que Bello estima asuntos propios del género el *narco* y “los manejos” gubernamentales, premisas que se trasladan a los textos en forma de invectiva o de relatos factuales cuyo carácter ejemplar permite extraer un mensaje, o verter la crítica.

Siempre en el plano semántico-estructural, cabe notar que el clasicismo de los motivos predominantes y su profusión contrasta con la relativa escasez de *fórmulas metanarrativas*, de las que se observan un total de 48 en el *corpus*, un promedio de 2,4, estando además ausentes de hasta 6 muestras. En cuanto a la ocurrencia de cada fórmula en particular, la única por completo ausente es el tradicional *apóstrofe* al mensajero, empleándose las demás al menos en un texto de la selección; la más recurrente –*nominación/calificación* del héroe o protagonista– suma 8 apariciones, las de *memorabilidad y veracidad* 6, la de *resumen argumental* 5, la de *incertidumbre* 4, y las de *incoación recitativa, despedida y mensaje-moraleja* 3. La diferencia se debe a la distinta naturaleza de las unidades de significado: siendo los motivos sustancia semántica, la mera coincidencia ideológica del autor con los contenidos nucleares tasados del género propicia su uso; las fórmulas son en cambio instrumentos semánticos formales cuya utilización comporta una adhesión al modelo compositivo, que es menos constante en Bello.

Lo antedicho no significa que sus textos adolezcan de estructuración del contenido, aunque ésta es desde luego particular, o más bien, típica del modelo poético evolucionado contemporáneo, observándose sólo 7 *presentaciones* en

el *corpus*, de las cuales 3 exhiben cierto grado de heterodoxia merced a la ya habitual imbricación con la trama, y no correspondiendo tampoco los *inicios in media res* a los considerados paradigmáticos del género. Por el contrario, la más constante *coda* se halla en 18 muestras, aunque únicamente 6 de ellas son canónicas, mientras que 12 están sujetas a la subjetividad u originalidad del compositor. Por su lado, y comoquiera que, a pesar de la práctica asidua del autorretrato y el peso de los pasajes valorativos, Bello es un coridero de fuerte impronta narrativa, en 9 muestras desarrolla una *secuencia* completa, i. e., estructurada en *planteamiento, nudo y desenlace* –con independencia de la extensión que ocupe cada segmento, que a veces es mínima por la tendencia alusiva aún dentro de la narratividad–, con posible *proyección* del mismo, e incluso en 2 de ellas despliega el autor 2 secuencias.

En el *plano estilístico* se da también la amalgama de rasgos tradicionales y formas evolucionadas de expresión, prevaleciendo aquéllos sobre todo en los terrenos prosódico y sintáctico. En el primero, 18 muestras se componen de versos octosílabos, 1 de decasílabos y 1 de una combinación de dodecasílabos y octosílabos, confirmándose una vez más que, incluso en las prácticas menos ortodoxas del género, el *metro octosílabo* es prácticamente el elemento más constante. Sin embargo, Bello nos sorprende exhibiendo todavía una mayor constancia en la *rima*, puesto que en 19 textos del *corpus* es *asonante* en los versos *pares*, dándose paridad en el restante de estrofas rimadas en asonancia y consonancia, por más que, según se viene comprobando en las muestras de los corideros estudiados, la primacía asonante obedece con frecuencia a la búsqueda un tanto defectuosa de la rima consonante, o a un desistimiento de perfección del que resulta la asonante. La *estrofa* predominante, como en todo coridero actual, y en la mayoría de los del siglo XX ya, es la *sextilla*, utilizada como en 19 muestras, siendo la única donde se emplea la clásica cuarteta la que viene expresada en dodecasílabos, cuya excepcional extensión propicia el uso de un tipo de estrofa más breve.<sup>6</sup> En el campo *sintáctico*, sólo en 14 de las piezas examinadas predomina la adecuación de la *unidad* de sentido completo al *doble octosílabo*, dándose igualdad porcentual en 2 y privilegiándose en 4 el

---

<sup>6</sup> La extensión media de los textos es de 39 (38,7) versos, i. e., de ntre 6 y 7 sextillas, que es la habitual en el tiempo contemporáneo.

*encabalgamiento*, si bien debe recordarse que este parámetro puede resultar engañoso, en tanto que la narratividad más pura, hecha de frases completas que abarcan un solo verso, no queda reflejada en la medición, y a ella recurre Bello a menudo en su ágil desarrollo de las tramas; del otro lado de la balanza, a los *paralelismos* y *repeticiones* que suelen acompañar al preceptivo ajuste al doble octosílabo o al popular verso-frase se opone una marcada tendencia al *hipérbaton*, que puede empero responder al esfuerzo —a menudo malogrado— del poeta popular por rimar en consonancia antes que a la búsqueda de una sintaxis culterana más sofisticada, hipótesis reforzada por el hecho de que en todas las muestras sin excepción se imponga la combinación de *conexiones yuxtapuestas* y *coordinadas* frente a las *subordinadas*, que sin embargo rebasan a menudo, como sucede también mayoritariamente en los corridos contemporáneos, a las coordinadas.

Los demás recursos estilísticos contemplados en el método analítico exhiben mayor alejamiento del molde poético primigenio, encontrándose 7 textos que se enuncian en *1ª persona*, 5 de ellos autorretratos, lo que impide el carácter en ocasiones tradicional de esta opción de voz narrativa, que puede ser signo de tradicionalidad, recuérdese, cuando el narrador es testigo, o partícipe de una empresa colectiva, extremo que se da en “Los tres de Zacatecas”, si bien, por tratarse de un cuento sin anclaje real, hay en tal opción más de subjetividad que de rescate de mecanismo expresivo añejo. Los *modos de representación*, cuyo promedio de presencia porcentual es, en números redondos, del 65% para la *narración* estricta (*diégesis*), del 7,5% para la *mímesis* y del 27,5% para las *intervenciones* del *narrador*, tampoco se ajustan al canon original, lo cual vuelve a poner de manifiesto la cautela con que deben tomarse los parámetros establecidos para medir el grado de persistencia tradicional, pues, por mucho que los pasajes diegéticos presenten una mayoría abrumadora en un texto, sin combinarse con los diálogos que garantizan la actualización dramatizadora y albergan la mentada *médula emotiva*, no representan una adhesión al canon originario por lo que respecta a la distribución de los modos de representación.

El alejamiento más llamativo de dicho canon se aprecia empero, en el plano estilístico, en el escaso recurso a las *fórmulas narrativas* o *de discurso*, i. e., en la utilización del *vocabulario poético* distintivo del corrido, de las que tan sólo se han contabilizado 17 en el conjunto de las muestras analizadas, lo que arroja

un promedio que no llega a 1 por texto, siendo el bagaje formulario más flaco del exhibido por los principales corrideros estudiados. Sin embargo, habida cuenta de que los *clichés* ascienden a 42, 2 por muestra redondeando, y de que hay un solo *refrán* en todo su *corpus*, cifras asimismo bastante inferiores a las observadas en las selecciones (y los textos consultados en general) de los demás corrideros prominentes, no puede afirmarse que Bello tienda a un estilo con ínfulas culteranas, sino más bien a la originalidad personal, lo que no deja de constituir un olvido del modelo genérico, en cuya concepción lo relevante no es la originalidad de las fórmulas, que pueden ser clichés reconvertidos en léxico corridero a fuerza de utilizarse recurrentemente para expresar un motivo dado, o una “misma idea” en la clásica definición de M. Parry, sino la misma construcción formularia del discurso poético.

La carestía de fórmulas paradigmáticas, narrativas y metanarrativas, la de bloques propiamente dichos, y el equilibrio apreciable entre lo tradicional y lo popular moderno en el uso de los demás recursos discursivos y estructurales contemplados en el método a efectos de medición de persistencia tradicional, arrojan un promedio de 4,4 puntos aproximados en el IT, que es de hecho parejo al de los demás corrideros capitales estudiados a excepción de Paulino Vargas y –señaladamente– *Chalino* Sánchez. Así, Bello representa al autor típico de nuestro tiempo, mostrando rasgos de conservación tradicional, o de refoclorización, en determinados aspectos contextuales y semióticos, desde la formación iletrada y la genuina pertenencia al pueblo hasta el mantenimiento de los valores e ideas distintivos del género primigenio, que resultan todavía marginales respecto de la cultura dominante, también la misma de antaño, y, en contraste, o tal vez en armonía por el carácter actualizador de las prácticas estéticas folclóricas o verdaderamente populares, se revela un autor de su tiempo que no oculta el profesionalismo ni la finalidad comercial, lo cual le obliga a revestir su mensaje de objetividad periodística, o a refugiarse en el recurso semántico del doble sentido cuando opta por crear arquetipos facticios que ensalzan al traficante hecho héroe.

Ahora bien, si en el traslado de este contraste a la expresión literaria Bello pudiera parecer asimismo el corridero típico, por la dilución de los bloques y marcas estructurales y la observancia sólo parcial de los recursos estilísticos

convencionales, resulta que es uno de los compositores que han contribuido precisamente a definir el estilo contemporáneo del corrido, estilo que no puede por naturaleza coincidir fielmente con el tradicional pero que conserva los suficientes elementos como para no dinamitar el género, consistiendo al fin en una síntesis poética lograda, particularmente manifiesta en el manejo de todas las variedades subgenéricas, de la pura narración de tintes sensacionales, sea cronística o novelesca, a los tipos más expositivos donde el relato de hechos es alusivo y viene sembrado de opiniones, entre los que resalta el novedoso autorretrato, con su diversidad sutil de registros semánticos y mantenimiento, bien que actualizado, del discurso del héroe clásico, todo lo cual hace de Teodoro Bello uno de los máximos exponentes del género en la actualidad, de su preservación y renovación, que no responde a una fórmula de proporciones medidas al milímetro sino a la alquimia intuitiva del poeta popular.

## **Corridos analizados de Teodoro Bello**

1. Carne quemada
2. Corrido de Amado Carrillo
3. Corrido del Comandante
4. El avión de la muerte
5. El gallo de Sinaloa
6. El General
7. El pase de *La Pantera*
8. El patrón de la hierba
9. El plantón
10. El rengo del gallo giro
11. El reportero
12. El tamal
13. Jefe de jefes
14. Jesús Amado
15. La paloma
16. La *Reina del Sur*
17. Los tres de Zacatecas
18. Pacas de a kilo
19. Por debajo del agua
20. Valentín Elizalde

## CARNE QUEMADA

[Los Tigres del Norte, *Jefe de jefes*, CD1-7]

En el desierto olía / a pura carne quemada:  
con fierros al rojo vivo / a un hombre lo torturaban  
para que diera el pitazo / la carga quién la llevaba.

Una pista clandestina / hicieron en el desierto;  
la Federal los halló / junto con un campamento;  
aquella noche pelearon, / había diecisiete muertos.

El helicóptero andaba / sonando, un Mil y Catorce;  
abajo, cuernos de chivo / y carabinas del doce;  
relampagueaban seguido / las R-15 esa noche.

Al ver la carne quemada, / su libertad se la dieron,  
no sin antes que dejara / un *montonal* de dinero;  
hasta le dieron los nombres / de tres que a él lo vendieron.

Siempre hay un pelo en la sopa / y una culebra en la mafia,  
por eso los Federales / a mucho grande destapan:  
no creo que sean adivinos / para encontrar tanta mata.

Tres muertos aparecieron / de bala en una cantina;  
después se supo que fueron / los que la hacían de madrina;  
el de la carne quemada / puede seguir su rutina.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Ason. (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 16/18. **1.2.2.** 15 Cnx: 10 (10 yux./0 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: cuerno de chivo, [A]R-15, culebra, mata, madrina. **1.3.1.1.** El refrán (v. 25) significa que siempre hay una oveja negra, alguien –o algo– que falla.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 25) / 0 Clch.

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 28 (77,7%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 8 (22,3%).

**2.1.** X: “el de la carne quemada”; Y: La [policía] Federal; Allx: compañeros de X; Ally: delatores.

**2.2.** A. Ø. B. **Sec<sub>2</sub>:** b) Y→X,MTV18(1-4)+17a(5-6) < **Sec<sub>1</sub>** [a] de Sec<sub>2</sub>: a) X+Allx,MTV14b (7-8) > b) Y↔X+Allx,MTV11(11,13-8) > c) X+Allx,MTV13(12) > **Sec<sub>2</sub>:** c) X,MTV 19a(19-20) < Y→X,MTV27b(21-2) > Y→Ally,MTV15a(23-24) II C. FRM11: MTV15a(25-6) > Y,MTV19(27-30)II **Sec<sub>2</sub>:** c+) X→Ally,MTV38b > Ally,MTV13(31-36).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 3.

**4.1.** TM1e (narcoconflicto). **4.2.** TMs<sub>b</sub>2+3 [vileza-traición + venganza].

**5.** F: espectacular + propagandística.

**6.** Héroe, narco: narcotráfico, valentía (por enfrentarse a policía), (padecimiento de) tortura, indefensión, resistencia (silencio), venganza. Rivalet, policía: crueldad (tortura), corrupción (extorsión), codicia, traición (por delatar a delatores). Regodeo en armas y violencia (por profusión detalles), fomento de la venganza.

---

En la medida en que no se proporcionan datos ni se hace mención alguna a la veracidad, ha de entenderse que se trata de un corrido-**cuento**, de una ficción sobre **narcotráfico** –siendo la variedad de este *tema patente* la de **narcoconflicto**– cuyo asunto *subyacente* y valor predicado es el de la **venganza**, al que se suma sin duda el de **vileza-traición**, presente ya desde el título y a lo largo de todo el texto. Por ello, la función es tanto **espectacular**, por el relato impactante de la crueldad policial, como **propagandística**, dado que las dos últimas estrofas, la carga ideológica y la postura del autor se enfocan en la venganza, planteada como práctica necesaria ante el quebrantamiento de las normas de la *mafia*; de otro lado, aunque Bello no incide en la crítica a la policía por esta crueldad, limitándose a dudar de su eficacia enarbolando el axioma corridero de que la derrota del héroe sólo puede producirse por traición, en su mirada favorable al narco, y en el detalle de la vileza policial, que engloba no sólo la **tortura** sino también la **codicia**, y por tanto la **corrupción**, hay una obvia postura **reprobatoria**, que no alcanza empero rango funcional por presentarse connotada, de modo que resulta absorbida comunicativamente por el designio proselitista, que es manifiesto y entraña a menudo el ataque a la causa contraria. La **estructura** presenta inicio *in media res* y dislocación de la continuidad temporal y causal, antecediendo la valoración del narrador a una suerte de epílogo narrativo donde se refiere el acto de venganza, en cuyos dos últimos versos podría entenderse presente una moraleja, si bien, dado que no es explícita y se inserta en una estrofa por lo demás narrativa sin visos de *coda*, no puede computarse como **fórmula metanarrativa**, como tampoco el *inicio* considerarse tradicional, en tanto que describe una escena sin enunciar la partida del héroe o su encaminarse a cumplir una misión. A la ausencia de *bloques* y *fórmulas estructurales* se suma la de las *narrativas*, lo que explica el bajo **IT**, que se nutre tan sólo de los *recursos estilísticos*. En concordancia con el tono moralista, Bello se vale de un registro coloquial propicio para la identificación popular, e incluso de un **refrán**, grado superior del *cliché*, recurso tan ausente como las fórmulas; no obstante, en contra de lo que cabría esperar, la *sintaxis* tradicional no se resiente de la intención aleccionadora, pues la unidad completa de sentido coincide con el **doblo octosílabo** en el 90% del texto y se mantiene el predominio de la **yuxtaposición**. En fin, si en la prosodia se pliega asimismo al canon salvo por la ineludible **sextilla**, Bello despliega una narración ajustada y eficaz pero sin la combinación de **diégesis** y **mímesis** que habría conferido a su texto sabor corridero, lo cual es una constante de su estilo, como habrá ocasión de constatar.



## CORRIDO DE AMADO CARRILLO

[VV. AA., 20 Corridos perrones, 5 –Teodoro Bello.]

“Murió Amado Carrillo”, / así lo dice la prensa;  
a todos sus familiares / les brindo mis condolencias;  
la Federal lo buscaba / y no le ajustó las cuentas.

Murió el *Señor de los Cielos*, / lo vi en la televisión,  
adentro de un hospital; / la causa, una operación:  
el que traicionó a Carrillo / fue su propio corazón.

Pero les nació la duda, / vinieron a investigar,  
los meros grandes del DEA / se quisieron cerciorar  
que Carrillo estaba muerto, / y dejarlo de buscar.

Cuarto cuatrocientos siete, / en donde fue el escenario:  
“Que me entreguen a mi hijo”, / decía Aurorita llorando;  
el cuerpo se lo entregaron / después de andar un calvario.

Nacido en Guamuchilito, / de la tierra sinaloense,  
Teodoro hizo el corrido / en memoria de un valiente:  
no lo echarán al olvido / porque ayudó a mucha gente.

Querían mirarlo en prisión, / no me lo van a negar;  
sabiendo que estaba en Juárez, / no le quisieron entrar,  
porque al *Señor de los Cielos* / sí lo sabían respetar.

Adiós, Amado Carrillo, / tu cuerpo descanse en paz,  
fuiste gallito jugado / que te supiste rifar;  
si alguno quiere tu trono, / trabajo le va a costar.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Ason. (3 estrofas Conson). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 10/21. **1.2.2.** 24 Cnx: 19 (17 yux./2 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: entrar, rifársela. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 39-40). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 6 Clch. (v. 3-4, 6, 11-2, 24, 36, 38).

**1.4.** 3ª persona.

**1.5.** Nrtv.: 24 (57%); Mim.: 2 (5%); Int.-Nar.: 16 (38%).

**2.1.** X: Amado Carrillo; Y: “los de la” DEA; Allx: Aurorita (madre de Carrillo).

**2.2.** **A.** FRM5+7(1,7)+3(2,8) I Y→X,MTV21 > X,MTV19(5-6). **B.** X,MTV33 > MTV13(9-12) > Y,MTV17→X,MTV13(13-18) II FRM6b(19-20) > Allx,MTV37 (21-22). **C.** FRM5[X, MTV8a+1](25-26,28) + FRM12(27)+4(28) > X,MTV3(29) II Y,MTV26(31-4) > X,MTV6(35-36) II FRM9(37-38): X,MTV5+1+6(39-42).

**3.1.** TP3b+/-1 (elegía +/- crónica). **3.2.** IT: 6,5.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje). **4.2.** TMs1 (valentía).

**5.** F: Propagandística +/- noticiara.

**6.** Héroe, narco-capo: valentía, bondad, grandeza-respetabilidad, invulnerabilidad. Rivalet, Gobierno mexicano y DEA: cobardía (por no *entrarle* sabiendo donde está).

---

Amado Carrillo, *El Señor de los Cielos*, es el célebre capo del cártel de Juárez, tal vez el más poderoso y avezado del fin de siglo, fallecido en 1997 en México D.F. cuando se sometía a una operación de cirugía estética para modificar su rostro. Estamos pues ante un corrido-**elegía**, con algo de **crónica** subordinada por la insistencia **noticiera**, que es también por tanto la **función** subordinada a la primordial **propagandística**, siendo el **tema patente** el de **narcotráfico** en su variedad de **narcopersonaje**, y el **subyacente** el de la **valentía**, donde se canta al héroe y su vida triunfante con una marcada implicación personal, manifiesta en las condolencias expresadas, en la dedicatoria que el autor firma con su nombre de pila (que corresponde a las **fórmulas metanarrativas** de **autoría** y **referencia genérica**), y en el relato de la angustia de la madre de Carrillo, “Aurorita”, a quien Bello concede un trato familiar que sugiere cierta intimidad con la familia del finado, no pudiendo descartarse que no se trate de un encargo. Las reiteradas referencias a los medios de comunicación, más que acreditar la certeza de un suceso de todos conocido, apuntan seguramente a suavizar las alabanzas dirigidas al reputado traficante; sin embargo, Bello omite las circunstancias de la muerte, achacándolas a un mero fallo cardíaco, cuando han corrido ríos de tinta periodística especulando acerca del posible asesinato de Carrillo por parte de un grupo rival, y es del dominio público que los miembros del equipo médico participantes en la operación fueron asesinados los días sucesivos a la misma. La edulcoración de la realidad responde, de un lado, al sesgo legendario que se imprime al corrido, en cuyo marco resulta inadmisibles la muerte del héroe a manos de enemigos más astutos o poderosos, y, de otro, a la prudencia de Bello, que se guarda de formular hipótesis o verter acusaciones contra los posibles autores intelectuales, acaso capos de otro **cártel**, cuando no responsables gubernamentales del más alto rango; por ello, el ingrediente crítico se reduce a la denuncia por la tardanza en entregar el cuerpo a los familiares, en la que de todos modos se desliza el ataque a las autoridades mexicanas y, cómo no, al gobierno de EE.UU., encarnado en la denostada DEA. La voluntad elegíaca se refleja en el tratamiento **estructural** del **contenido**, caracterizado por la hipertrofia de los **bloques**, que abarcan más del 50% del texto, siendo la narración muy esquemática, así como, consecuentemente, en la esencia de dicho contenido, cifrada en **motivos** de naturaleza descriptiva o conceptual; las esmeradas **presentación** y **coda** rebosan de **fórmulas estructurales** (hasta 7), que elevan el **IT** a la máxima cota registrada en el **corpus** de Bello. En el **plano estilístico** se observa en cambio un mayor alejamiento de la tradición, evidente en la tendencia al empleo de la **rima consonante**, aunque predomine la **asonante** por la imperfección, la **sextilla**, la primacía del recurso al encabalgamiento o la extraordinaria abundancia de los **clichés**, que no son, como en otros casos, opciones léxicas próximas a la **fórmula narrativa** en el marco de una concepción expresiva formularia popular, salvo en el caso de “sí lo sabían respetar”, sino concesiones a un estilo vulgar estándar acorde al halo periodístico y al tenor de luto (“le brindo mis condolencias”, “tu cuerpo descanse en paz”), si bien, con todo, se encuentra la fórmula doble “fuiste gallito jugado/que te supiste rifar” en la **coda**, que se remata con una expresión presente en otros corridos (“trabajo le va a costar”), casi **fórmula de discurso** pues.

Como se hizo en los estudios de Vargas y Garza, se aprovecha aquí para transcribir y comentar otros corridos presentes en la discografía dedicados a la muerte del *Señor de los Cielos*, dos firmados por corideros menores pero con cierto número de piezas en la discografía, vinculados al entorno productivo de Pedro Rivera, uno de los cuales interpreta él mismo, otro cantado por El As de la Sierra, y un cuarto de autor sin identificar incluido en un álbum en cinta de una marginal productora chicana de Los Ángeles, a los que se añade un último de Mario Quintero, que no canta a la muerte del mentado capo sino que constituye un elogio en vida.

**AMADO CARRILLO** (*Tino López*)

[Pedro Rivera, *El Señor de los cielos*, A1]

Tres minutos de silencio / es todo lo que les pido:  
voy a rendir homenaje / a quien se lo ha merecido,  
al cerebro sinaloense / llamado Amado Carrillo.

De negra, verde y de blanca / a medio mundo tapaba,  
por eso es que hasta los gringos / hacía tiempo le temblaban:  
saber que un día falleciera, / era lo que le deseaban.

Pensó en una cirugía, / porque seguido sentía  
las llamas de la lumbre / que de cerca lo seguían,  
aunque el fuego lo apagaba / con billetes que tenía.

“Quirófano, me *fallastes*”, / el doctor lo lamentaba,  
“no quiero que este hombre muera”, / más colegas lo auxiliaban,  
pero un paro de cerebro / con su vida terminaba.

Ante los ojos del mundo, / pues ya dejó de existir,  
pero la DEA, como siempre, / ya trata de intervenir:  
querrán saber del futuro, / si otro jefe va a seguir.

Sólo por fotos conocen / cómo era el señor Amado,  
y aquél que le cambió el nombre, / le dejó el nombre pintado:  
le puso *El Dios de los Cielos*, / y adiós, nadie lo ha mirado.

No alcanzaban a contar / aviones que desfilaban,  
de México a Navolato / a su dueño lo escoltaban,  
con moños de negro enfrente / hasta el panteón lo llevaban.

Intensa elegía que inicia su presentación con una curiosa petición de silencio a modo de duelo, de loa tan superlativa que cambia incluso el sobrenombre de Carrillo, que pasa de ser “Señor” a “Dios” directamente, con una estructura del contenido extraña, pues frente a la hipertrofia de los bloques usual en las elegías extiende en efecto la presentación pero acaba con una de las dos estrofas narrativas de las que consta la pieza, que difiere en el contenido del texto de Bello en no remitir a la prensa ni hacer esfuerzo alguno por disfrazar el homenaje de información, coincidiendo en cambio en la mención y ataque a la DEA; la expresión resulta algo vulgar aunque con ribetes populares y corrideros (“De negra, verde y de blanca/a medio mundo tapaba,/por eso es que hasta los gringos/hacía tiempo le temblaban”), e incluso con cierta originalidad estilística dentro de su inclinación culterana, como se aprecia en la penúltima estrofa.

**EL CÁRTEL DE LOS CIELOS** (Carlos T. Salazar)  
(El As de la Sierra, *Luto en la mafia*, 11)

Cayó el *Señor de los Cielos*, / los narcos tienen pesar,  
cayó el catán de recodo, / quién se lo iba a imaginar  
que, criándose entre las aguas, / tan fácil se pudo ahogar.

Era un pez muy perseguido / por todo México entero,  
sólo cayó en el trasmallo, / las leyes se sorprendieron,  
fue la noticia de impacto / que no lo reconocieron.

Se nos fue Amado Carrillo, / jefe del Cártel de Juárez;  
las leyes quedan confusas / por casos muy similares:  
no lo aprendió la Justicia, / lo confirmo en mis cantares.

La DEA decía que sí, / la PGR que no,  
difícil de identificarlo, / la cirugía se aplicó;  
su madre así lo reclama / para llevarlo al panteón.

*¿Cómo la ven, mis amigos?*

Su gente desconcertada, / muy tristes sus familiares,  
Se ven volar avionetas / por los bosques y los mares;  
“Esperen órdenes nuevas: / activen sus celulares”.

También el *Chapo* Guzmán, / el *Güero* Palma y Zambada,  
Sinaloa está muy triste, / de gente que lo estimaba;  
querían estar con el jefe / hasta en su última morada.

Murió el *Señor de los Cielos*, / pero dejó su talento,  
ya se disputan poderes / para entregar cargamentos,  
se oyen rugir las turbinas / de alas que rompen los vientos.

“Me voy *pal* Guamuchilito, / me llama mi madre tierra,  
adiós, penal de Almoloya, / de mí no tendrás más quejas:  
te quedaste con las ganas / de tenerme entre tus rejas”.

Corrido un tanto culterano, con sus metáforas de pez escurridizo (“catán de recodo” es un pez de río, también llamado *pejelagarto*, que se aplica metafóricamente a alguien astuto, difícil de atrapar), a las que luego se oponen las referencias a la aviación, presentes en todos los textos por su adecuación natural al apodo de Carrillo, debido, recuérdese, a su fama de transportar por aire los cargamentos a Estados Unidos, incluso en grandes aviones comerciales. La implicación es mucho menor que la de Bello, a veces incluso distante (“los narcos están muy tristes”), aunque en otras el corridero es más empático (“Se nos fue Amado Carrillo”), sobre todo a medida que avanza el discurso, que culmina con una coda biestrófica canónicamente laudatoria y formularia en la última estrofa. Nótese también que, en el contenido, la mayoría de los textos comparten el apunte sobre la perplejidad del Gobierno mexicano y la DEA, expresado aquí con popular enunciado adversativo, y en considerar la muerte del héroe una victoria, puesto que logró en definitiva sustraerse a la captura y sólo cayó por causa de un accidente.

**MAFIAS CALLADAS** (Mario Aguilar)  
[VV. II., *Puro corrido fregón*, Vol. 5, B6]

Qué triste se ve la sierra, / la gente siente pesar,  
porque ha muerto un sinaloense, / un capo casi mundial;  
bueno, eso es lo que se dice: / desembuchen la verdad.

Unos dicen que no ha muerto, / otros que tal vez murió;  
las muertes que sí están claras / son los de la operación:  
en unos tambos colados / el Gobierno se encontró.

El Gobierno sabe cosas / que al pueblo no da ni a oler,  
y la mafia está callada, / no hablan de ese proceder;  
*pa* colmo los muertos no hablan, / ¿quién dará razones de él?

Era un grande de la mafia, / era el *Señor de los Cielos*,  
jefe de grandes ciudades / en México y extranjeros;  
*decedía* gente en lo plano, / y no se diga en los cerros.

Los capos de Sinaloa / mucho han dado de que hablar,  
tierra de Caro Quintero, / del *Güero* y *Chapo* Guzmán;  
el gran *Señor de los Cielos* / también era un majestad.

Para hacer un buen corrido, / tiene que haber buena historia:  
Adiós, Amado Carrillo, / te quedas en la memoria  
de amigos y familiares, / que Dios te lleve a su gloria.

Primer corrido de la serie que se hace eco del rumor, o hipótesis legendaria, de que la extraña muerte de Carrillo fue en realidad un montaje orquestado por él mismo para retirarse a disfrutar de su fortuna, o para que dejaran de perseguirlo, hipótesis que constituye el argumento de al menos dos corridos presentes en nuestra discografía, debidos ambos a Silvestre Solano e interpretados por El As de la Sierra, “Luto en la mafia” y “El simulacro del siglo” (**Disc. 16 y 21** respectivamente). El planteamiento de esta posibilidad ocupa como se ve la mitad del texto, aludiendo el autor también por ello al asesinato de los médicos (con “tambos colados” se refiere a los bidones llenos de cemento líquido o colado donde en efecto aparecieron los cadáveres), mientras que en la segunda parte se aplica a la elegía, aludiendo como en el corrido anterior y en el siguiente a los principales socios de Carrillo, subordinados a él hasta entonces y que luego se convertirían en los cabecillas del hoy dominante Cártel de Sinaloa, según se especifica en el epígrafe histórico y es de dominio público; además, el autor enfoca esa relación desde el orgullo regional sinaloense, mencionando también a Rafael Caro Quintero. La pieza es también un buen ejemplo de cómo la marginalidad semiótica y literaria van de la mano, ya que la mayor carga política y contestataria de la versión oficial se expresa en estilo más popular, como se observa a lo largo de todo el texto (“*decedía* gente en lo plano,/y no se diga en los cerros”, “también era un majestad”, etc.), coronado por cierto de una coda donde a la despedida convencional del narrador antecede una fórmula de referencia genérica.

**EL SEÑOR DE LOS CIELOS** (no consta autor)  
[Capitanes del Norte, *Lo mejor en corridos*, A1]

Año del noventa y siete, / un viernes cuatro de julio,  
el más grande de los jefes, / de los más ricos del mundo,  
Amado Carrillo Fuentes / se despidió de este mundo.

Fue en el cártel de Chihuahua / donde su imperio creció,  
amigos y propiedades / por dondequiera dejó,  
por todos lados buscado, / pero siempre se escapó.

Con un muerto en la avioneta / venían de la capital,  
mientras en Guamuchilito / se preparó el funeral  
*pa'* hombre más consentido / en esa bella entidad.

Limusinas y *troconas* / comenzaron a llegar,  
todos le mandaron flores, / también el *Chapo* Guzmán,  
y su amigo el *Güero* Palma / tampoco se quedó atrás.

Un cirujano muy bueno / su rostro modificó,  
de las gentes que lo vieron, / nadie lo reconoció;  
como era ya su costumbre, / otra vez se les peló.

Luego de investigaciones / el Gobierno concluyó  
que fue el *Señor de los Cielos* / quien ese cuerpo ocupó;  
el *Señor* está en los cielos / amado por la nación.

Corrido que, como el anterior, recoge las dudas acerca de la muerte de Carrillo, si bien acaba dándola por buena conforme a la versión oficial, donde vuelve a incidirse en el momento del funeral y la exhibición de poder y de adhesión a la figura de Carrillo que representa, y donde, también como en el anterior, se omite la entrometida visita de la DEA a la Ciudad de México para comprobar de primera mano la identidad del finado. La expresión es igualmente popular, y considerablemente tradicional, al menos en lo que a la clásica presentación se refiere; siendo ésta la tónica general de las piezas, puede concluirse, como se hizo a propósito de los corridos a la muerte de *Chalino* Sánchez, que la elegía, a diferencia por ejemplo del autorretrato, es un tipo genérico muy propicio a la expresión tradicional en el corrido, como no podría ser de otra forma habida cuenta de que la inmensa mayoría de los primeros corridos, y de los del tiempo revolucionario, al menos los que más han trascendido, son poemas épicos que cantan la muerte de un héroe, lo que explica asimismo el carácter a menudo alusivo que distingue parcialmente al género, por la necesaria combinación de la crónica de los hechos y la loa del protagonista, cuya muerte suele cobrar tintes legendarios. En fin, nótese que el último verso contiene un juego de palabras con el nombre de Amado, que encontramos en el siguiente corrido de Mario Quintero, por fuerza anterior a todos los de la serie y por tanto probable forjador de la ocurrencia.

## **EL PERRÓN** (Mario Quintero)

[Los Tucanes de Tijuana, *Los más buscados*, B2.]

Como el compa está pesado, / el corrido va perrón:  
si quieren saber su nombre, / miren la televisión,  
también la prensa y la radio, / mucho hablan de este señor.

Muy seguro de sus actos, / un cerebro muy capaz,  
porque no tenía zapatos / y hoy casi es un General;  
su rollo ha sido un misterio, / quién sabe qué irá a pasar.

Todo mundo de él comenta / pero no lo pueden ver,  
tal vez ande por los cielos / en alguno de sus *jets*,  
disfrutando de mujeres, / amado por más de cien.

Los gringos pagan millones / por ver narcos en prisión,  
y los mexicanos sufren / por la fama del señor:  
se convirtió el pececillo / en enorme tiburón.

Dondequiera está su foto, / toda la gente la ve,  
dan muy buena recompensa / a quien dé una pista de él;  
ese dinero es la muerte, / ahí que lo cobre la Ley.

Seguirá bailando el trompo, / nadie lo podrá parar;  
primero le dieron cuerda / y hoy hasta quieren llorar;  
ese dolor de cabeza / no se lo pueden quitar.

Si quieren esa cabeza, / va a estar mucho muy cabrón,  
en los cinco continentes / reconocen su valor;  
una vez más queda claro / que el mexicano es perrón.

Como habrá ocasión de comprobar en el siguiente estudio, esta pieza presenta menos explicitud de la habitual en Quintero, adoptando el autor un punto de vista externo, apreciable en la reiteración de la notoriedad mediática del personaje, lo cual puede deberse a que Carrillo fue, tras el *Chapo* Guzmán, el más acérrimo enemigo de los hermanos Arellano, cabecillas del de Tijuana y presuntos valedores de Los Tucanes. Ésta es tal vez la razón de que al héroe no se le atribuya explícitamente la valentía, rasgo épico por excelencia, ponderándose sólo su capacidad intelectual y el gusto por las mujeres, cuya inclusión resulta además un tanto forzada, obedeciendo al fin de sugerir el nombre de Carrillo, además de la respetabilidad, motivo caracterizador denotado hasta 7 veces en el texto que, cabe insistir, permite a Quintero encomiar al capo sin por ello mostrar implicación personal, ya que es una virtud de dominio público; lo mismo puede decirse del éxito alcanzado y la invulnerabilidad, ambos valores indiscutibles. El resto del contenido se centra en la persecución infructuosa del Gobierno y, como de costumbre en el autor, en su corrupción e hipocresía, que deviene en traición cuando pasa de colaborar con el capo a acosarlo, bajeza tanto más grave por cuanto responde a presiones de EE.UU.; la expresión de esta crítica, “primero le dieron cuerda y hoy hasta quieren llorar”, es de relativa fijeza, dándose en diversos autores, p. e. Vargas, “primero incuban el huevo y luego esconden el nido” (“Carga ladeada”). En fin, la cautelosa exaltación de Carrillo se redondea en la última estrofa identificándose el prestigio mundial alcanzado no con su valía personal sino con su condición de mexicano, que es siempre *cojonudo* o *cañero*, es decir, *perrón*; esta manifestación de orgullo identitario adquiere suma importancia por formularse en los versos finales a modo de moraleja y trasladarse al título, lo cual permite a Quintero disfrazar su apología del narco de nacionalismo, apuntado ya en la alusión previa a los gringos como instigadores del acoso, y, una vez más, proyectar la grandeza del héroe

a un ámbito ajeno a su persona y que suscita la adhesión unánime de la audiencia, incluidos sus competidores. A pesar del talante expositivo del texto, la trama se enmarca en unos bloques razonablemente canónicos que contienen algunas de las fórmulas preceptivas. En el plano estilístico hay cierto equilibrio entre los recursos paradigmáticos del género, visibles en la sintaxis y la voz narrativa, y los vulgares, que predominan en la prosodia y la distribución de los modos de representación, donde diégesis y mímesis ocupan poco más del 50% de la pieza. En cualquier caso, la meridiana intención comercial de este texto dirigido al gran público comporta el empleo de un lenguaje ajeno a la poética del corrido, destacando el abuso de clichés, que Quintero combina además con giros coloquiales (“va a estar mucho muy cabrón”, “su rollo ha sido un misterio”), aderezados con su acostumbrado toque de humor (“y hoy hasta quieren llorar”) y su frescura de aires populares, o populistas.



## CORRIDO DEL COMANDANTE

[VV. AA., 20 Corridos perrones, 9 –Teodoro Bello.]

Ya le hicieron el corrido, / lo podrán oír ahora,  
recordando un gran amigo, / Comandante de Sonora;  
pónganle mucha atención / para que sepan la historia.

Ha nacido en buena cuna, / de familia acomodada,  
y quiso ser policía / porque le gustan las armas;  
echó a volar gavilanes / que por Sonora bajaban.

Hombre de mucha palabra / y noble de corazón,  
por eso a nadie persigue / cuando no ve la razón;  
es un gallito jugado / que ha nacido en Obregón.

Peleando con militares, / no se le olvida aquel día:  
le pusieron un retén / pa quitarle mercancía;  
él había decomisado, / entregarla no podía.

Se escucharon los disparos / de todito un pelotón,  
el Comandante gritaba / “¡Darle frente a la agresión!”  
Cuando todito aclararon, / se le disculpó el Mayor.

En el mundo de la mafia / y también el de la Ley  
hay que ser buenos amigos, / porque, si te ven caer,  
que no caigas hasta abajo, / que te puedan sostener.

No me olvido de Sonora, / ya me voy para Hermosillo  
a cantarle al Comandante / y a todos sus amigos,  
aunque no les diga el nombre, / porque así se hizo el corrido.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Ason. (3 estrofas Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 4/21. **1.2.2.** 26 Cnx: 14 (14 yux./0 cor.) / 12 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** v.11: ahuyentó a los narcos que volaban en avioneta.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 17). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 7-8, 13-14).

**1.4.** 3ª persona.

**1.5.** Nrtv.: 23 (55%); Mim.: 1 (2%); Int.-Nar.: 18 (43%).

**2.1.** X: Comandante; Y: Mayor (pelotón de militares).

**2.2.** **A.** FRM1+5+2(1-6). **B.** X,MTV6c+5(7-8,11-2) II X,MTV2+3+5+8a(13,14-6, 17,18) I FRM4a(20): **a)** Y→X,MTV16(21) > Y,MTV27b(22) > X,MTV2(23-4) > **b)** Y↔X,MTV11(19, 25-8): X,MTV1(27-8) > **c)** X↔Y,MTV19(29) > Y,MTV2 (30) II MTV3a(31-3) > MTV19(34-6). **C.** FRM8(37-40)+MTV4(41)+FRM15(42).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 5,75.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje–policía). **4.2.** TMs1+7 (valentía + amistad-lealtad).

**5.** F: propagandística +/- noticiara + espectacular.

**6.** Héroe, policía: valentía, rectitud, bondad; Rival, (narcos+) militares: corrupción. Orgullo de identidad regional, valores de amistad y rectitud para el éxito en el mundo del narcotráfico y las fuerzas del orden.

---

Texto interesante desde varios puntos de vista. En primer lugar, es notable la *fórmula metanarrativa* de **incoación recitativa**, enunciada en 3ª persona, que cobra por ello apariencia de **referencia genérica**, de todos modos presente en el último verso del texto; a este respecto, es también destacable la riqueza formularia de los **bloques** de **presentación** y **coda**, albergando el primero, además de la **incoativa**, la de **llamada de atención** en el 2º verso, no menos heterodoxa que la anterior pero sin duda con el contenido y función de reclamo que la caracteriza, y en cualquier caso visible con expresión más convencional en el 5º verso, y la de **nominación**; en la **coda**, a la de **referencia genérica** se suma una **conclusiva** también de enunciado poco ortodoxo, y aún en la **trama** encontramos, por boca del protagonista, la de **memorabilidad**, lo cual hace de este corrido uno de los más tradicionales entre los analizados del autor, a lo que contribuyen también, más modestamente, los **recursos discursivos**, dándose una **fórmula narrativa** (“es un gallito jugado”) y computándose para el **IT** el **octosílabo**, la **rima asonante** y la voz narrativa en **3ª persona**; sin embargo, nótese el escaso ajuste de la unidad de sentido al **doble octosílabo**, y el intenso recurso a la **subordinación**, casi equiparada con la **yuxtaposición**, además de la –práctica– ausencia de **diálogos** en la pieza y el peso de **las intervenciones del narrador** en la distribución de los **modos de representación**. Otro rasgo interesante es el **tipo** del **elogio**, único en este **corpus** de Bello y escaso en su obra corridera en general, debido a su preferencia por el autorretrato a la hora de componer piezas laudatorias; además de único, este tipo se presenta en solitario, pues la inserción de dos estrofas narrativas –que aún así le dan a Bello para desarrollar una **secuencia** completa, revelando su enorme capacidad de síntesis narrativa– no son suficientes para considerar, siquiera subordinado, el tipo de la **crónica**, además porque la cápsula narrativa es una mera anécdota del pasado y sirve a la caracterización del héroe y no a un fin cronístico. No obstante, en el **plano funcional** sí puede considerarse que la función **noticiera** se da en el texto, ya que, al margen del segmento narrativo biestrófico, el autor proporciona varios datos sobre el origen y el historial del Comandante, si bien, claro está, se subordina a la primordial intención **propagandística**. Pero lo más interesante es acaso el contenido de este corrido, cuyo **tema patente** es el **narcotráfico (narcopersonaje)**<sup>7</sup> y los subyacentes la **amistad-lealtad** y la **valentía**, sobre todo el enfoque del autor: En su entrevista, Bello menciona que el comandante homenajeado es *El Chipilón*; el periodista experto en narcotráfico J. Blancornelas, escribe sobre él: “A Federico García Gaxiola le decían ‘El Chipilón’ y era de Sonora. [...] Nada más me lo presentaron como comandante de la Policía Judicial Federal y nunca más lo volví a ver. Llegó a la PGR-Tijuana por unos días en abril de 1994; los suficientes, dicen, para asesinar al director de Seguridad Pública Municipal, licenciado Federico Benítez. Este funcionario cometió un doble pecado: rechazó un trato con la mafia y les vio la cara a los mensajeros. Por eso, aseguran, el comandante federal viajó de Sonora a Tijuana para matarlo por orden de los narcos. También sin explicación fue su baja de la PGR. A los pocos meses en Ciudad Obregón, Sonora, cuando en su vehículo hacía un alto, se le emparejó una *pick-up* y lo ejecutaron” [2002: 257]. De no haber revelado Bello el apodo del Comandante, cuya identidad omite en el texto, y sin conocer la información aportada por Blancornelas, uno habría atribuido este corrido a un subgrupo temático, común en casi todos los corrideros, que podría denominarse **de compensación**, en el que, por contraste con la persistente y florida exaltación de la figura del narco, se homenajea a un miembro de las fuerzas del orden, atribuyéndole las mismas virtudes que al héroe delictivo, las del arquetípico valiente. La intención compensatoria se lleva a la práctica con sumo tacto, evitándose todo atisbo de que el autor haya podido cambiar de bando; por eso, en la pieza de Bello, el antagonista es el ejército, calificado de corrupto, y no los traficantes, que aparecen sólo en la metáfora de los gavilanes, además de en la referencia a “la mafia” de la moraleja. Sin embargo, el dato de que el Comandante

<sup>7</sup> Recuérdese que, cuando el protagonista de un texto es policía y se explicita su lucha contra el narco, se incluye en el tema patente de narcotráfico.

homenajeado era uno de tantos policías a sueldo del narco introduce no poca perplejidad y muchos interrogantes. El principal, claro, es si el compositor lo sabía; de no ser así, su texto constituye un amargo ejemplo para quienes defienden la idea de que el género narra hechos reales y los creadores se informan escrupulosamente en los medios, tal es la distancia que media entre las imágenes del personaje que ofrecen Bello y Blancornelas, por más que el periodista se refiera a los hechos en calidad de rumor (“dicen”, “aseguran”); si, en cambio, el poeta conocía la verdad, o, cuando menos, las especulaciones y las dudas objetivas que suscita la historia (el breve paso del comandante por Tijuana, su extraña baja de la PGR y su ejecución por sicarios son hechos probados), la cuestión es un tanto embarazosa, y las hipótesis son varias. La primera es que se trate de un encargo de familiares o allegados, lo que explicaría la original expresión “ya le hicieron el corrido”, como si Bello quisiera desvincularse de la autoría (recuérdese que en el texto anterior, dedicado al *Señor de los Cielos*, incluye su nombre en los versos), y, por supuesto, la omisión de la muerte y de toda relación con el narco, además de la mención a los amigos en la despedida; no obstante, los corridos de encargo suelen llevar el nombre del homenajeado; su ocultación, propia de las composiciones dedicadas a traficantes en activo, es extraña, como también la moraleja que equipara los mundos de la mafia y de la Ley, cuando no se había mencionado apenas a la primera. Otra posibilidad es que el Comandante fuera en verdad amigo personal del autor, no siendo el tercer verso una mera fórmula común en los panegíricos, lo que explicaría el ensalzamiento de las virtudes personales y la ocultación de la realidad menos decorosa. Por último, es posible que Bello se haya informado por la prensa o a través de personas que sustentaran una versión oficial ajena a la verdad, pero el tono de homenaje y alabanza no es acorde al que se emplea cuando la intención es noticiaria, y los versos narrativos representan poco más de la cuarta parte del total; además, una simple búsqueda en Internet revela que la hipótesis del asesinato de Benítez por el comandante García está ampliamente difundida en los medios. Otra incógnita relevante que, de despejarse, disiparía ciertas dudas, es saber si la pieza se compuso antes o después de la muerte de *El Chipilón*, acaecida no como recuerda Blancornelas unos meses después, sino unos años, en 1998; el disco que incluye este corrido es de 2003, pero eso no prueba nada; como decíamos, el tono es más bien de elegía, y la enigmática moraleja, que habla de la caída, pudiera ser reveladora; de otro lado, el autor alterna el presente con el pasado, de modo que no puede llegarse a una conclusión cierta. Sea como fuere, incluso asumiendo la hipótesis más favorable, es decir, que Bello desconociese los hechos y compusiese el texto antes de fallecer García Gaxiola, es difícil no formularse la pregunta de por qué despliega entonces semejante panegírico, lo que conduce, una vez más, a situar al corrido actual cada vez más lejos de la crónica y más cerca de la propaganda, como corresponde al contexto cultural de masas en el que pervive.

## EL AVIÓN DE LA MUERTE

[Los Tigres del Norte, *20 corridos inolvidables*, 13,  
y *30 Grandes Éxitos*, CD1-11]

En Chihuahua lo agarraron / sin tener una razón,  
y después lo torturaron / sin tenerle compasión;  
a su amigo lo encerraron / y abordaron el avión.

Ya con rumbo a Sinaloa, / Atilano les gritaba:  
“Ahora yo soy el que manda, / si quieren usen sus armas:  
quiero ver ese valor / que en el suelo demostraban”.

De la nave reportó / todo lo que le habían hecho,  
que con pinzas machacaron / partes nobles de su cuerpo,  
y que estrellaría el avión / aunque muriera por eso.

En la torre de control / todo aquello se grababa,  
se oían gritos de terror / y tres hombres que lloraban;  
Atilano se reía / y más los amenazaba.

El Teniente y los soldados / de su acción se arrepentían;  
torturaron a un gran gallo, / pienso que no lo sabían;  
en el avión de la muerte / se subieron aquel día.

El teniente le decía: / “Mi mujer me está esperando”.  
Atilano contestó: / “Ahora vamos a estrellarnos;  
yo también tengo mujer / y se quedará llorando”.

Llegando a Badiraguato / helicópteros se alzaban,  
iba a estrellarse al cuartel, / por la escuela no hizo nada;  
los boludos se bajaron, / sentían que se los llevaba.

Dijo adiós a sus amigos, / camaradas de aviación,  
y después allá en el cerro / se estrelló con el avión;  
En Chihuahua y Sinaloa / gran recuerdo les dejó.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 17/24. **1.2.2.** 28 Cnx: 24 (18 yux. / 6 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: boludo. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 4, 48). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 29-30).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 36 (75%); Mim.: 8 (16,6); Int.-Nar.: 4 (8,3%).

**2.1.** X: Atilano; Y: Teniente/soldados; Allx: amigo Atilano; Ally: helicópteros.

**2.2. A.** Ø. **B. a)** Y,MTV29(2,4): Y→X,MTV20(1) > Y→X,MTV18(3) > Y→Allx, MTV20(5) > **b)** X→Y,MTV34(7-12,23-4,33-6): X,MTV1(27,33-6)⇔Y,MTV26(21-2,31-2)+29(14-6) > X,MTV3(40)+3a(43-4)⇔Ally,MTV26(41-2) > X+Y,“MTV33” (45-6) > **c)** X+Y,MTV13] > FRM4a (47-8). **C.** Ø.

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 4,25.

**4.1.** TM2b (sucesos - delito común).

**4.2.** TMsb1+2+3 (valentía + vileza + venganza).

**5.** F: noticiera + espectacular +/- propagandística + reprobatoria.

6. Héroe, aviador: valentía (por temeridad), honra, desafío, bondad (por no estrellarse contra el cuartel por proximidad de escuela), amistad (despedida camaradas). Rival, ejército: crueldad, cobardía. Loa de la venganza.

---

Al contrario que el “Corrido del Comandante”, los hechos que relata este texto son verídicos, acaecidos en 1979, según se relata en *La vida mafiosa* (<http://lavidamafiosa.blogspot.com/2009/12/el-avion-de-la-muerte.html>), por lo que se trata de un corrido-**crónica**. Aunque tanto el corrido como la entrada del *blog* afirman que fue un error y que el protagonista, Manuel Atilano Escandón, piloto de 35 años, no tenía vínculos con la mafia, el caso de *El Chipilón* en lo que se refiere a Bello y el nombre del *blog* siembran alguna duda, reforzada por el resumen que hace Wald del argumento: “...detención, tortura y espectacular suicidio de un traficante llamado Manuel Atilano” [2001: 288]. En todo caso, de acuerdo con el criterio de asignar el *tema patente* sólo con arreglo a lo denotado, se ha asignado al de **sucesos**, variedad de **delito común**; en el subyacente confluyen la **valentía** y la **vileza** que distinguen al héroe y los rivales respectivamente, además de la **venganza**, claro está. Dado el carácter verídico de la historia, que no merma un ápice el sensacionalismo, las dos funciones principales son la **noticiera** y la **espectacular**, a las que se subordinan las otras dos posibles, **propagandística** y **reprobatoria**, dado el notable encomio de la heroicidad del protagonista y el incisivo retrato de la maldad de los militares. Bello refiere con su solvencia narrativa habitual los hechos, reforzada esta vez, en lo que atañe al modelo poético del género, por una ágil combinación de **diégesis** y **mímesis** y las escasas **intervenciones** del **narrador**, lo que no suprime el ritmo cinematográfico propio de las piezas comerciales, donde también se observa cierto sentimentalismo: el verso “por la escuela no hizo nada” significa que, encontrándose un colegio lleno de niños al lado del cuartel, Atilano decide estrellarse en el cerro. Es más, la impronta peliculera suprime la estructuración del contenido preceptiva, careciendo el texto de *bloques*, por más que la estrofa final parezca corresponder a una **coda** integrada por las **fórmulas metanarrativas** de **despedida** y **memorabilidad**; la primera no es tal por ser narrativos los versos del adiós del héroe, expresados además en estilo indirecto; la segunda sí puede entenderse presente, y así se ha notado en la descripción, mas no el bloque final, pues, aunque hemos visto anteriormente corridos con una mínima **coda** de dos versos imbricada con la narración en la última estrofa (recuérdese que es el caso del primer corrido, “*Kiansis*”), estos versos están a mi juicio demasiado pegados a la narración como para distinguirse de ella formando un bloque, razón por la cual, por cierto, he considerado el último verso asimismo **fórmula narrativa**, como se recordará de larga tradición en el género, y que acompañaría a otra, “sin tenerle compasión”, asimismo acreditada y recurrente. La originalidad argumental, por otra parte, plantea problemas adicionales para la descripción técnica, precisamente en la última estrofa, pues, no contemplándose el suicidio en el inventario de *motivos* del género, he optado por entrecomillar el motivo del **accidente**, que no es tal en sentido estricto; una solución descriptiva distinta podría ser  $X \rightarrow X+Y, MTV12 > X+Y, MTV13$ , i. e., considerar en el contenido una agresión que el protagonista dirige tanto contra los antagonistas como contra sí mismo, con resultado de muerte. Por lo demás, como dice Bello en nuestra entrevista y se ha citado en la introducción, este es el primer corrido que compuso, y recuérdese que fue *Pepe* Cabrera quien llevó una grabación a Los Tigres, quienes quedaron encantados (de hecho, aparece casi siempre en sus discos recopilatorios y es uno de los más conocidos y difundidos) con el singular argumento y su potencial tradicional y comercial a un tiempo por los valores que entraña (valentía del héroe, desafío, acción espectacular, venganza, muerte), habiéndose así iniciado la larga y fructífera relación entre autor e intérpretes, que ha mantenido a uno y otros en la cima de la celebridad en la música popular mexicana en México y Estados Unidos.

## EL GALLO DE SINALOA

[El As de la Sierra y El Halcón de la Sierra, 20 Corridos, B4;  
Gustavo Rivera, "Homenaje a Luis Donaldo Colosio", A4;  
Chalino Sánchez con Los Amables del Norte, s. t., A1]

Soy gallo de Sinaloa / jugado en varios palenques,  
no es porque yo les presuma, / me sigue la buena suerte;  
a lo que yo me dedico, / traigo cerquita la muerte.

Yo me la paso en la sierra, / ciudades y rancherías,  
y si dicen que al *Halcón* [a González] / lo busca la *polecía* [policía],  
me voy *pa* Estados Unidos / y me les pierdo [para perderme] unos días.

Los de la DEA me persiguen, / por la invasión traen permiso,  
se llevan la mejor parte / si es que hay algún decomiso:  
los gringos nunca la queman, / la mayoría son macizos.

Yo cargo [traigo] un cuerno de chivo / y una Super muy bonita,  
me limpia[n] bien el camino / y del peligro me quita[n];  
si me ven en un aprieto, / luego la muerte vomitan.

Amigos en reclusorios / tengo en el Norte y Oriente,  
porque los han detenido, / corrieron por [*con*] mala suerte;  
otros están en el Sur / porque confían en la gente.

Si alguno le quiere entrar, / es peligrosa la cosa:  
cuando es el hombre formal, / siembra, cosecha y la goza,  
mas si se vuelve culebra / muy pronto cae a la fosa.

---

[*cursiva*]: variantes de la 2ª versión.

[letra normal]: variantes de la 3ª versión.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 24 Cnx: 16 (12 yux. / 4 cor.) / 8 sub.

**1.3.1.** GLS: DEA, macizo, cuerno de chivo, Super, entrar(le), culebra.

**1.3.1.1.** v. 14: quiere decir que México, renunciando a su soberanía, permite una "invasión" de policía estadounidense en la lucha contra el narcotráfico.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 1-2, 19). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 6, 24).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 23 (64%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 13 (36%).

**2.1.** X: el gallo de Sinaloa/ "El Halcón"; Y<sub>1</sub>: Policía (mexicana); Y<sub>2</sub>: DEA/gringos; Allx: amigos de X.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV8a+5(1-2) I X,MTV4+19(3-4) > MTV14(5) > MTV10(6) II X,MTV 8b(7-8) I Y<sub>1</sub>→X,MTV21 > X,MTV21(9-12) II Y<sub>2</sub>→X,MTV21(13-4) I Y<sub>2</sub>, MTV27b+14(15-8) II X,MTV9a(19-24) II Allx,MTV20(25-30) II **C.** FRM11: MTV14 > MTV10(31-2) > MTV2(33) > MTV19(34) > MTV15(35) > MTV13(36).

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 4.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje). **4.2.** TMs1 (valentía).

**5.** F: propagandística +/- espectacular.

**6.** Héroe, narco: destreza, modestia, valentía, (por asunción riesgo), armas, prófugo, orgullo identitario regional; reflexión sobre oficio de narcotraficante: riego, lealtad o muerte. Rival, policía: ineficacia, cobardía por sumisión a DEA; ésta, corrupción.

Corrido paradigmático del tipo del **autorretrato**, de *tema patente* de **narcopersonaje**, como casi siempre en dicho tipo, siendo el *subyacente*, cómo no, la **valentía**, y la *función* la correspondiente **propagandística**, a la que se suma la **espectacular** en subordinación. Puesto que el autorretrato consiste en la creación de un arquetipo de personaje –narco– que acumula todas las cualidades del valiente, se observa una abundancia de motivos característicos, en cuya expresión destaca la extensión o desdoblamiento de la **fórmula narrativa** “ser gallo jugado” con la que se inicia el texto, y la dimensión del motivo de las **armas** del héroe, que abarca toda una estrofa, al estilo de *Chalino*, y principia con otra fórmula de solera (*traigo/cargo* + *arma*). En este *plano del discurso* Bello se pliega razonablemente al canon genérico salvo por la nueva ausencia de **mímesis**, natural en el autorretrato, la **sextilla** y la intensidad de la **subordinación**, y, al margen de los elementos mensurables, desarrolla su habitual agilidad narrativa con expresividad popular. En el *semántico-estructural*, en cambio, se echa de nuevo en falta la **presentación**, mientras que la **coda**, sin duda presente por el cambio de contenido, de la exhibición del personaje a la reflexión sobre el negocio, que se expresa mediante la *fórmula metanarrativa* de **mensaje-moraleja**, aparece con todo desdibujada, razón por la cual le he asignado sólo medio punto para el cómputo del **IT**, de nuevo de baja puntuación. En el terreno *ideológico*, además de la preceptiva mitificación del narco, es de notar la constancia de la crítica a EE.UU., calificando de “invasión” la presencia de la DEA en territorio mexicano e incidiendo en la corrupción de la prestigiada agencia, a la que achaca ser parte prominente de la mafia (“los gringos nunca la queman,/la mayoría son macizos”), así como al entreguismo del gobierno mexicano que le da “permiso”; además, en la construcción del estereotipo del narco no podía faltar su identificación con Sinaloa, que tiene su lado comercial pero también popular marginal, en la medida que el orgullo identitario se cifra en la región y no en la nación. Esto explica tal vez –junto con la incidencia en el arma y en las amistades presidiarias– que *Chalino* Sánchez, en absoluto dado a cantar autorretratos –no se diga ya a componerlos–, haya interpretado éste de Bello, extremo difícil de creer si no fuera porque su inconfundible voz es sin duda la de la grabación, si bien el álbum es dos años posterior a la muerte del ídolo, sugiriendo el aprovechamiento por parte del productor Pedro Rivera de una grabación ocasional sin la intención de que viera la luz.

## EL GENERAL

[Los Tigres del Norte, *Jefe de jefes*, CD2-9]

- Oiga, mi Chef, ¿qué le parecen los problemas que están pasando México?  
*Problemas políticos... el narcotráfico: hasta un General está metido en eso.*

- Pues, ¿qué me parece? Que está muy mal, porque los que deberían de darnos el ejemplo, son los peores.

-Pues quién sabe en qué iremos a parar.

“Un General ha caído”, / dijo la televisión;  
cuando le dieron el puesto / pensaron que era el mejor;  
por culpa del contrabando / ahora está en la prisión.

En Culiacán y Jalisco / le pidieron protección,  
le ofrecieron buenas cosas, / la prensa así lo anunció;  
viviendo con tanto lujo, / se hizo la investigación.

Aquellos grandes embarques / ya no podrán transitar,  
quien les echaba la mano / ahora está en el penal,  
y en la Baja California / cayó otro General.

Según las declaraciones, / las que decía el General,  
que al *Señor de los Cielos* / siempre lo quiso agarrar,  
y que lo hizo su amigo / por su confianza ganar.

Con un millón de los verdes / no lo pudieron comprar  
al Delegado en Tijuana, / al valiente Federal:  
hay gente que su trabajo / lo quiere y sabe cuidar.

A diferentes países / los certifican los gringos;  
no quieren que exista droga, / pues dicen que es un peligro;  
díganme, ¿quién certifica / a los Estados Unidos?

Para agarrar a los narcos / México ha sido derecho;  
los gringos compran la coca, / la pagan a cualquier precio;  
no quieren que exista droga, / pero se dan privilegios.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 15/21. **1.2.2.** 22 Cnx: 18 (14 yux. / 4 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** v. 21: Sobrenombre de Amado Carrillo Fuentes.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 0 Clch.

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 25 (59,5%); Mim.: 1 (2,5%); Int.-Nar.: 16 (38%).

**2.1.** X: General; [Y<sub>1</sub>: gobierno mexicano]; [Y<sub>2</sub>: gringos, EE.UU.]; [Allx: mafia narco]; Allx<sub>1</sub>: Señor de los Cielos; Z<sub>1</sub>: “otro General”; Z<sub>2</sub>: Delegado en Tijuana.

**2.2. A.** FRM5(1)+3(2)+7(1,5-6): X,MTV14(5) > MTV20(1,6); **B.** FRM3(10): Allx→X,MTV27a(7-9) > Y<sub>1</sub>,MTV17(11-2) > X,MTV20(15-6) > -MTV14a(13-4) I Z, MTV20(17-8) II X,MTV2 > X→Allx<sub>1</sub>,MTV15 > MTV20(19-24) II Z<sub>2</sub>,MTV1+2(25-30) II **C.** Y<sub>2</sub>→Y<sub>1</sub>,MTV35a > Y<sub>2</sub>→Allx,[MTV14]MTV21 > MTV14,MTV10(31-4) > Y<sub>1</sub>→Allx[MTV14],MTV21 > Y<sub>1</sub>,MTV2(37-8)⇔Y<sub>2</sub>,MTV14c > Y<sub>2</sub>,MTV 27(39-42).

**3.1.** TP1+6 (crónica + invectiva). **3.2.** IT: 5,75.

**4.1.** TM1a+f (narcopersonaje+crítica). **4.2.** TMsb5+/4 (lucro-poder+/-identidad).



5. F: Noticiera + reprobatoria +/- propagandística.

6. Protagonista, General: corrupción, hipocresía; Personaje secundario, policía/delegado Gobierno: honestidad. México (en general): honestidad. Gobierno EE.UU.: hipocresía, corrupción, intrusión política en otros países.

---

Este corrido de predominio expositivo es *tipológicamente* tanto una **crónica** como una **invectiva**, en la medida en que la sonada detención del primer **zar** antidrogas que se nombró en México le sirve a Bello para atacar no sólo a los malos funcionarios sino también, y sobre todo, a EE.UU. y su política intrusiva e hipócrita respecto a México (y los demás países) en materia de narcotráfico; aunque ya hemos visto en corridos anteriores que el compositor incluye siempre una andanada contra el vecino del norte, el carácter más expositivo y la extensión y posición privilegiada de la que goza en la *coda* este contenido permiten incluir el tipo de la *invectiva*, que de hecho resulta más relevante que la *crónica*, mero punto de partida para desarrollar la crítica, si bien se han mantenido ambos tipos con el mismo rango por la insistente presencia de la *fórmula metanarrativa* de **veracidad**, por más que, como se vio en el “Corrido de Amado Carrillo”, se trata de un recurso al que acuden los corrideros cuando glosan sucesos de gran repercusión, lo cual les permite abordar abiertamente el asunto del narcotráfico. Esta opción igualitaria se traslada en consecuencia al *plano funcional*, donde se consignan las correspondientes funciones **noticiera** y **reprobatoria**, aunque a ellas se añade la **propagandística**, apreciable en la defensa de la honestidad de algunos servidores públicos y del recto proceder del Gobierno mexicano, mas sin la entidad en términos de extensión para asignar el texto también al tipo de la *apología*. La siempre frágil determinación de las relaciones jerárquicas entre los términos de la descripción se da asimismo en el *plano temático*, habiéndose entendido que al obvio *tema patente* de **narcotráfico**, en sus variedades de **narcopersonaje** y **narcocrítica**, *subyace* primordialmente el del **lucro-poder** (que absorbe en este caso el de *vileza-traición* al entenderse la corrupción más bien fruto de la codicia), puesto que toda la glosa a la detención del General orbita en torno al hecho de venderse o no al narco, mas también en un segundo plano el de la **identidad**, en la medida en que la lectura del suceso se hace en clave nacionalista. De otra parte, el corrido que dedica Bello al Comandante corrupto y asesino y sus múltiples autorretratos laudatorios de la figura del traficante imponen el doloroso reproche de hipocresía a nuestro autor, del que tal vez se le pueda exonerar teniendo en cuenta la introducción hablada de Los Tigres del Norte, reveladora de su acostumbrado oportunismo y su erigirse en voz o conciencia de la buena mexicanidad cuando, como hemos visto en la introducción y se abordó en el epígrafe sobre el corrido y la industria, fueron ellos quienes reclutaron el gran talento de Bello para forjar los *narcoencomios* velados en forma de autorretrato, al tiempo que han seguido sosteniendo con suma hipocresía su pretendido canto de los hechos reales, pretensión a la que el caso de este General les habrá venido como anillo al dedo. El General, a quien ya se aludió al trazar la historia del narcotráfico en México, es J. J. Gutiérrez Rebollo, quien en 1996 fue nombrado director del INCD, Instituto Nacional del Combate contra las Drogas, el principal organismo específico de lucha contra el narcotráfico recién creado; apenas un año después, se detectaron enormes ingresos en sus cuentas y el alquiler de un lujoso apartamento cuyo titular era un testaferro de Amado Carrillo; tras ser investigado, se descubrieron estrechos vínculos con el *Cártel* de Juárez, llegándose a grabar incluso una conversación con el mismo Carrillo; Gutiérrez Rebollo fue sentenciado a cuarenta años de prisión; hasta la fecha, no ha habido en México cargo de mayor responsabilidad pública condenado por su implicación en el narcotráfico. En el ámbito textual, en contra de lo esperable en una pieza expositiva de fuerte carga ideológica, Bello se atiene considerablemente al canon genérico, sobre todo en virtud de una estructura que exhibe unos *bloques* bien delimitados, albergando la **presentación**, además de la dicha *fórmula metanarrativa* de **veracidad**, las de **resumen argumental** y **nominación** del protagonista; en cambio,

si la **coda** biestrófica está asimismo nítidamente demarcada, no contiene *fórmula estructural* alguna reconocible dentro del género. En el *plano del discurso*, aunque no se dan por supuesto tampoco *fórmulas narrativas*, ni por lo demás *clichés* ni *refranes*, siendo la expresión un tanto plana aunque no exenta de tono popular, porque Bello es un poeta popular, se mantienen en buen grado los *recursos estilísticos* preceptivos, en la *prosodia*, la *sintaxis* y la *voz* a pesar del peso del narrador, si bien en la primera, al margen de la perenne **sextilla**, la **asonancia** prevalece sólo por la imperfección en el ejercicio de la *consonancia*, a la que tiende el autor, y en los modos de representación, por supuesto, la *mimesis* está ausente salvo en la reproducción del titular de prensa, lo cual no deja de ser paradójico, porque, como todo corridero, el compositor pierde fuste popular genuino cuando se ejercita en estos editoriales periodísticos con sabor a hoja suelta. Lo que no pierde, de ninguna manera, es una capacidad de síntesis que ya quisieran para sí muchos periodistas, aún más meritoria en un texto poético y para un autor sin formación letrada, capacidad que se traduce en un ritmo medido y le permite comprimir en 42 versos la noticia detallada de la detención y un comentario político de cierta hondura, describiendo la mecánica de la corrupción económica, señalando por medio de un ejemplo que es posible resistir con rectitud y dignidad el canto de sirena del dinero, y retratando para rematar en dos sextillas la línea de fondo de lo que este investigador ha tratado de exponer en cerca de cien páginas acerca del engendro del fenómeno del narcotráfico por los Estados Unidos de América.

## EL PASE DE LA PANTERA

[Pepe Cabrera, "El asesino del aire", 10; VV. AA., 20 Corridos perrones, 20]

Quiero que me den un trago [pase] / porque me estoy acabando:  
ya peleamos con la Ley / de Sinaloa y de Durango,  
y con tanto enfrentamiento / el sueño me está ganando.

Me bajaron de la sierra / porque era bastante gente,  
me les disfracé de arriero, / ya no les quise hacer frente;  
no piensen que soy cobarde, / es que soy inteligente.

En eso del contrabando, / el que no sabe se muere;  
la vida está en un hilo / de todo aquél que se mueve;  
constantemente el peligro / a nuestro paso nos llueve.

Vecino de Tamaulipas, / nacido y criado en Laredo,  
le dije adiós a la mafia, / voy con rumbo al extranjero;  
éste es el último viaje: / les dejo mis comederos.

Antes era Federal / pero no me convenía,  
porque era mucha la mafia / y poca la policía;  
ya me llegaron al precio, / les trabajaré otros días.

Ya me voy a retirar, / se los digo de a de veras:  
volviendo de San Antonio, / comandaré [en] la frontera;  
si me quieren conocer, / pregunten por *La Pantera*.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 8/18. **1.2.2.** 26 Cnx: 20 (17 yux. / 3 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: pase. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 35). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 6, 15, 29).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 23 (64%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 13 (36%).

**2.1.** X: Narrador-narco; Y: "La Ley".

**2.2. A.** Ø. **B.** X,MTV14c(1-2) < X⇔Y,MTV11(3-4) || Y→X,MTV21(7) < X,MTV31(8) > X,MTV23(9-12) || MTV14 > MTV5(13-4) > MTV10(15-8) || X,MTV8b+a(19-20) | X,-MTV14(21-4) || X,MTV27b(25-30) || **C.** X,-MTV14(31-2) > MTV8b(33-4)+34 [FRM9] (35-6).

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 3,25.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje). **4.2.** TMs1 (valentía).

**5.** F: Propagandística +/- espectacular.

**6.** Héroe, narco: consumo, astucia, prudencia, valentía, afán de lucro (corrupción), orgullo identitario (procedencia), designación del territorio. Narcotráfico: peligro.

---

**Autorretrato** de **narcopersonaje** distintivo de Bello y el corrido contemporáneo, cuyo protagonista atesora las habituales virtudes, entre las que destaca como siempre la **valentía**, *tema subyacente*, y cuya *función* es por naturaleza la **propagandística**, si bien, dado que las dos primeras estrofas son de narración sensacionalista, y aún la 3ª incide en este aspecto, también se da la **espectacular**. Otra constante de este tipo genérico es desde luego la merma de tradicionalidad que acarrea, careciendo el texto, en cuanto a su *estructura*, de **presentación**, y siendo la **coda** heterodoxa, salvo por el **desafío** final, expresado con la frecuente **fórmula narrativa** “si me quieren conocer”, si bien no se observa *ninguna metanarrativa* en el *bloque*, ni en el texto; con todo, Bello ordena el discurso con solvencia, arrancando con la narración impactante, pasando a glosarla en la 3ª estrofa, donde enuncia el tópico *motivo* del **peligro**, y en la segunda parte del texto a caracterizar al personaje tipo. En el *plano estilístico* tampoco hallamos apenas rasgos canónicos, sumándose a la habitual **sextilla** y la obligada **1ª persona** del autorretrato una adecuación minoritaria de la unidad de sentido completa al **doble octosílabo**, aunque ésta se debe no tanto al abuso del encabalgamiento como al ajuste a un solo verso que propicia el estilo narrativo de Bello, hecho de impresiones breves en un lenguaje popular y directo, de considerable expresividad (“les dejo mis comederos”, “ya me llegaron al precio”, cliché común hoy día). Pero lo más interesante es de nuevo el contenido, en particular el *título* –formalmente rasgo de modernidad en la medida en que remite a un hecho accesorio del que se parte para desarrollar el relato– y el verso 1º, donde hay una alusión explícita al **consumo** de cocaína, “pase”, lo que acaso explique por qué en la versión de **Pepe** Cabrera se sustituya por “trago” –contradictorio con la finalidad de superar el sueño expresada a renglón seguido–, mientras que la grabación para el álbum de provocador título **20 Corridos perrones** se mantiene “pase”, como hace por lo demás Cabrera en el título de la pieza, porque allí, fuera de contexto, la voz es más polisémica, pero mantiene al tiempo su potencial provocador y comercial para la audiencia más informada. También llamativamente **perrona** es la declaración expresa del protagonista de que se deja sobornar y es un ex policía que se pasa de bando por interés, expresada con suma gracia popular en la penúltima estrofa; estos contenidos no dejan lugar a dudas de la apología y desafío al sistema que comportan los autorretratos de narcos, por mucho que se quieran disfrazar, si bien es cierto que el tenor es en este corrido singularmente explícito para Bello –a buen seguro razón de que no lo interpreten Los Tigres–, aproximándose a la línea de Mario Quintero, al incidirse en la dimensión económica y, p. e., en el hecho de que la precaución, o **templanza** según la denominación del *motivo* en nuestro inventario, figure entre las cualidades del protagonista, pasándose del añejo retrato del héroe valiente al *manual* simbólico, pero no por ello falto de pragmatismo, del narcotraficante de nuestro tiempo. En todo caso, nótese que la construcción facticia acarrea contradicciones, sobre todo hacia el final de la pieza, donde el protagonista afirma por dos veces su retirada (unidad semántica descrita anteponiendo el signo menos al *motivo* correspondiente al **narcotráfico**, vv. 23-4 y 31-2), al tiempo que asegura “les trabajaré otros días” y “volviendo de San Antonio, comandaré la frontera”, a lo cual se añade el desafío final, que no parece indicar precisamente una retirada.

## EL PATRÓN DE LA HIERBA

[VV. AA., *Corridos de Valientes*, Vol. 3, -Los Amables del Norte-, 14;  
Pedro Rivera, *Corridos de hierba*, A5]

Puro maicito sembraba / en una tierra rentada,  
los dueños de los terrenos / todo el maíz se llevaban  
para pagarles la [cobrarse una] deuda, / que nunca se la saldaba.

Un día me dijo un amigo: / “Voy a enseñarte un negocio”.  
Pensando en que me mataran [matara], / porque lo vi peligroso,  
cincuenta viajes crucé, / por eso soy poderoso.

Ahora me llaman patrón / los que me cuidan la espalda,  
los traigo con carro nuevo / y también con armas largas,  
en el bolsillo dinero / y en la cintura una escuadra.

Todo me sale muy bien / porque soy hombre derecho,  
al pobre le doy dinero / y al traicionero [pero al cacique] desprecio;  
nunca he matado a la mala, / la ley de Dios la respeto.

Sólo me llaman “patrón”, / mi nombre no se lo saben;  
que se confundan las leyes / pensando que un día me agarren;  
no quiero que se aprovechen / quitándome propiedades.

Soy el patrón de la hierba, / deseando ser campesino;  
quise jugar a la buena [jugarles derecho] / pero cambió mi destino:  
lo que cosecho [yo siembro] en la sierra / yo se lo vendo a los gringos.

---

En la 2ª versión, la 5ª estrofa pasa a ser la cuarta, y viceversa.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 26 Cnx: 14 (12 yux. / 2 cor.) / 12 sub.

**1.3.1.** GLS: escuadra. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 20). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 14, 23, 34)

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 33 (91,6%); Mim.: 1 (2,4); Int.-Nar.: 2 (5'5%).

**2.1.** X: Patrón; Allx<sub>1</sub>: amigo; Allx<sub>2</sub>: [subordinados del patrón].

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV7(1-6) > Allx<sub>1</sub>→X,MTV32a(7-8) > X,MTV14a > MTV10(9-10) > MTV19(11) > X,MTV6a(12) > X,MTV6a(13-4)→Allx<sub>2</sub>,MTV9a+b+6c(15-8) || X, MTV19(19) < X,MTV2(20): X,MTV3+38a(21-2)+3+40(23-4) || X,MTV4+23 (25-30); **C.** X,MTV14+b+a(31-6).

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 3,75.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje). **4.2.** TMs<sub>b</sub>5+1 (lucro-progreso + valentía).

**5.** F: Propagandística.

**6.** Héroe, narco: afán de progreso, valentía (que lleva a dicho progreso), rectitud, bondad (solidaridad con pobres), religiosidad. Narcotráfico: peligrosidad, acceso a poder y riqueza asumiendo riesgo (requisito de valentía), discreción (anonimato).

---

Corrido semejante al anterior, **autorretrato de narcopersonaje**, variando sólo que al *tema subyacente* de la **valentía** se añade el de (afán de) **lucro-progreso**, mientras que en el *plano funcional* la siempre imperante **propagandística** –en estos textos– no se ve acompañada esta vez de la **espectacular**. Los leves cambios se deben, claro está, a que Bello abraza aquí el tipo de autorretrato distintivo de Mario Quintero, como se apuntaba en el comentario previo, donde se justifica el narcotráfico con razones de justicia social y se ejerce la consiguiente crítica a un sistema injusto en lugar de acudir al arquetipo del valiente, lo que en el fondo es más provocador, como sugiere el hecho de que tampoco este corrido lo canten Los Tigres del Norte. Por ello, a la usual **valentía** del héroe, que le confiere **poder**, se añaden la **religiosidad** y la **solidaridad**, lo cual explica que en una de las variantes de la segunda versión se haya cambiado “traicionero” por “cacique”. En el *plano semántico-estructural* de distribución de los contenidos hallamos de nuevo una **coda** sin contraparte inicial, además carente de fórmulas metanarrativas formalmente, aunque la reflexión tenga algo de **moraleja**, lo que tampoco impide aquí que Bello inicie con dos estrofas narrativas a modo de antecedente o ejemplo de su planteamiento ideológico expositivo anterior. El *estilo* es asimismo similar al de la muestra anterior, con observancia de algunos de los recursos tasados en el paradigma y abandono de otros, escasez de **fórmulas discursivas**, dándose sólo “soy hombre derecho”, aunque “los traigo con carro nuevo” constituye una interesante fusión de las instrumentales *traer/cargar* + *arma* y descriptiva del vehículo, y “en la cintura una escuadra” es también remedo de la más paradigmática, “con la pistola en la mano”; además, comoquiera que los **clichés**, según se advertía en el estudio de *Chalino* Sánchez, son en términos descriptivos técnicos vulgares pero revelan una voluntad de construcción formularia de inspiración tradicional o popular, y dado el siempre expresivo estilo de Bello, incluso en sus autorretratos logra sustraerse a la sensación de pieza facticia, siendo con razón apreciados por la audiencia popular del corrido.

## EL PLANTÓN

[Los Tigres del Norte, *Jefe de jefes*, CD2-7]

En Jalisco y Nayarit / abordaron el avión,  
ahí viajaba el Güero Palma / procedente de Obregón;  
le avisaron que en Toluca / le pusieron un plantón.

Por la radio repitieron / para que no aterrizara  
en la pista de Tepic / ni la de Guadalajara,  
y bajó sin haber pista / porque el Güero lo ordenaba.

Y Lear jet era el avión / y quedó despedazado,  
los pilotos se murieron / pero el Güero se ha salvado;  
a la Perla Tapatía / malherido lo llevaron.

*¡Que viva Sinaloa, compa!*

Ya cuando estaba en su casa / lo aprehendió la policía,  
él no opuso resistencia / porque estaba su familia;  
aunque el Güero es muy valiente, / arriesgarla no debía.

¡Cuántos son los que han caído / porque les pusieron dedo!  
Que se cuiden los cobardes / que denunciaron al Güero:  
aunque esté ahí en la prisión, / tiene afuera compañeros.

Anda suelta la gallada, / y por cierto con coraje,  
si lo ordena el Güero Palma / no hay ninguno que se raje:  
el que se sienta culpable / que prepare su equipaje.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 9/18. **1.2.2.** 20 Cnx: 13 (10 yux. / 3 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: Perla Tapatía, (poner) dedo. **1.3.1.1.** "Plantón" es concentración de protesta, "sentada", y aquí "retén", concentración de fuerzas policiales.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 19-20, 26). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (21, 31).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 24 (66,6%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 12 (33'3%).

**2.1.** X: Güero Palma; Allx<sub>1</sub>: pilotos; Allx<sub>2</sub>: compañeros, gallada [+ implícitos]; Y: policía, autoridades [+ implícitos]; Ally: Delatores.

**2.2. A.** Ø **B. a)** Y→X,MTV16(1-6) > **b)** X,MTV21 > MTV33(7-12) > **c)** Allx<sub>1</sub>, MTV13 + X,MTV19a(13-6) > **c+)** MTV21(17-8) > Y→X,MTV20(19-20): X,MTV 23+3b+1(21-4) II **C.** FRM11: MTV15a(25-6) > MTV34→Ally(27-30) > Allx<sub>2</sub>→ X,MTV2 > Allx<sub>2</sub>→Ally,MTV38b(31-4) > MTV34(35-6).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 3,5.

**4.1.** TM1a+e (narcopersonaje+conflicto). **4.2.** TMs2+3 (traición + venganza).

**5.** F: Noticiera + espectacular + propagandística.

**6.** Héroe, capo narco: autoridad ("porque el Güero lo mandaba"; "si lo ordena..."), valentía, bondad (amor por familia), prudencia; Compañeros del héroe: lealtad; Rival, policía: sola eficaz gracias a delación; Allegados rival: traición (delación), que merece la venganza, que el narrador anuncia y propugna.

---

Corrido-**crónica** que refiere las circunstancias de la aprehensión en 1995 de Héctor Luis *El Güero* Palma, uno de los capos del Cártel de Sinaloa, hoy encarcelado en EE.UU. Las dos estrofas iniciales son algo confusas; lo hechos son: Palma salió de Ciudad Obregón, Sonora, en *jet* privado con destino a Toluca, Estado de México; avisado de que policía y militares lo esperaban en el aeropuerto, cambió el rumbo hacia Guadalajara, donde encontró idéntico problema; se dirigió entonces a Tepic, capital de Nayarit, pero sufrió un accidente antes de llegar por falta de combustible, y no porque ordenase un aterrizaje, como cuenta el corrido; la caída se produjo en una zona limítrofe entre los estados de Jalisco y Nayarit, lo que explica la mención en los dos primeros versos, que de otro modo no tendría sentido. La continuación de los hechos coincide con la narración de Bello: Palma fue llevado malherido a Guadalajara (por policías federales a su servicio y él mismo disfrazado de oficial, según cuentan), donde fue localizado en una casa de seguridad, y detenido; la mención a la familia sirve tal vez al propósito laudatorio, pues *El Güero* residía en Ciudad Obregón y es poco probable que estuviera con él en Guadalajara. En cualquier caso, se trata de uno de los sucesos más sonados y espectaculares de la historia reciente del narcotráfico. La lectura de Bello, ensalzando a Palma y amenazando a los delatores, no deja lugar a dudas acerca del carácter apologético del texto, por más que el punto de partida sea el relato de hechos reales de sobra conocidos, y espectaculares, combinándose pues las *funciones noticiera, espectacular y propagandística*, y siendo el *tema patente* el **narcotráfico (narcopersonaje y narcoconflicto)**. Pero el tratamiento del contenido es en apariencia levemente contradictorio con la *función propagandística*, ya que la narración ocupa dos tercios del texto y fagocita la presentación, que deja paso al inicio *in media res* de un denso desarrollo narrativo, concentrándose el sesgo valorativo en el **mensaje-moraleja** de las dos estrofas finales de *coda*. Ahora bien, si en ésta se expresa la denuncia de la **traición** y el clamor de **venganza**, la caracterización del héroe, no menos propagandística y portadora de valores, se lleva a cabo en el curso del relato (“porque el *Güero* lo ordenaba”, “aunque el *Güero* es muy valiente”), que, a pesar del arranque y ritmo cinematográficos, tiene hechuras de crónica épica clásica, patentes en recursos estilísticos como la ágil **yuxtaposición** de la primera estrofa, las **repeticiones** (“y Lear *jet* era el avión,/y quedó despedazado”) o enunciados como “lo aprehendió la policía”, tal vez no lo suficientemente constante para clasificarse como **fórmula narrativa**, mas sin duda homenaje al corrido de “Cananea”, conocido por toda audiencia corridera; lo que sí es fórmula tasada en el tiempo contemporáneo es la expresión fija de la traición, que justifica la derrota del héroe, “porque le pusieron dedo”. En suma, se trata una vez más de la espontánea combinación de lo moderno y lo antiguo, en la expresión y en el contenido, que caracteriza a Bello y a los grandes corridistas de hoy, innovadores y preservadores a un tiempo.

Como se ha hecho con los demás (narco)héroes del corrido contemporáneo a quienes se han dedicado múltiples corridos, se transcriben y comentan a continuación tres de los presentes en la discografía general, todos debidos a compositores estudiados en diverso grado, de los que sólo el primero, de nuevo de Mario **Quintero**, se centra en el accidente y captura de Palma, mientras que los otros dos, de Reynaldo **Martínez** y El **As de la Sierra**, aunque mencionan el hecho puntualmente, constituyen elogios más generales, dedicados al *Güero* ya en calidad de preso.



## **CORRIDO DEL GÜERO PALMA (Mario Quintero)**

[Los Tucanes de Tijuana, s. t., CD2, 6]

En tierras de Nayarit / fue donde cayó el avión,  
iba *pa* Guadalajara / procedente de Obregón,  
trasladaba al *Güero* Palma, / un respetable señor.

Murieron los compañeros, / el *Güero* herido quedó,  
la consigna era matarlo, / así se les ordenó;  
no querían encerrarlo / pero ese plan les falló.

Por causa del accidente / los *guachos* dieron con él,  
le achacan todas las broncas / habidas y por haber:  
no se pasen de la raya / porque no está muerto el rey.

Hay muchos involucrados / en la detención del *Güero*,  
el hombre más poderoso, / que nunca conoció el miedo;  
el país casi era suyo, / lo recorría por el cielo.

Pistola escuadra en el cinto / con cachas de pedrería,  
caballo de pura sangre, / piteada y de oro la silla,  
también un Corvette del año / seguido por policías.

Sinaloense cien por ciento, / de valentía comprobada,  
tenía agencia allá en Colombia / y en la Unión Americana,  
en Perú y El Salvador, / en México y Guatemala.

No estén tranquilos, señores, / el cuento aquí no se acaba,  
las órdenes son las mismas, / siguen al pie de la raya;  
hagan ya su testamento: / puede explotarles la almohada.

El texto de Quintero es a todas luces mucho más propagandístico y agresivo, pues, mientras que Bello se limita, tras narrar detenidamente el suceso en 4 estrofas, a lamentar la traición en la 5ª y a anunciar la venganza en ésta y la 6ª, en términos muy semejantes, eso sí, a los de Quintero, lo que sugiere una inspiración del uno en el otro, probablemente de Bello en Quintero, que se distingue mas por ese tenor amenazante concreto, Quintero, cuyo corrido tiene una estrofa más, dedica sólo 3 al relato del suceso, y ya en todas va insertando elogios (“un respetable señor, “porque no está muerto el rey”), o bien, como en la 2ª, reproches partidistas a los rivales del *Güero*, para pasar luego al retrato hagiográfico, en la 4ª estrofa de forma un tanto más vulgar, con una superlatividad estándar, en la 5ª con el retrato de los pertrechos, muy similar, como se verá, al que dedica a Ramón Arellano en el corrido homónimo, y en la 6ª con un trazado del territorio del héroe, reflejo de su valentía y poder, también relativamente común en su obra, y rematar con una coda de aviso vengativo que parece inspirada directamente en *El Padrino* de Francis Ford Coppola, siempre con esa sugerencia de hablar desde dentro y con un lenguaje ciertamente vinculado al de la mafia italiana, y siempre con ingeniosidad y contundencia. El cliché convertido en fórmula discursiva en el corrido contemporáneo “sinaloense cien por ciento”, y los versos “el país casi era suyo, / lo recorría por el cielo”, que apuntan sin duda a Amado Carrillo, indican que el enardecido encomio de Palma se debe ante todo a su origen sinaloense, porque Quintero, como se dijo y se reiterará, a pesar de su fama de vocero del Cártel de Tijuana de los hermanos Arellano Félix, ensalza a todos los capos sinaloenses, que forman una constelación de héroes identitaria, cantados con un lenguaje muy actual, y por eso, como se dijo asimismo, particularmente subversivo.

**EL GÜERO PALMA** (Reynaldo Martínez)  
(El As de la Sierra, *Valientes y sus corridos*, 2)

Sinaloa, tierra hermosa, / de La Noria a Mocorito  
hay un hombre que se burla / de la Ley y del destino,  
de la muerte no se diga, / a ésa nunca la ha temido.

Para hablar del Güero Palma / hay que quitarse el sombrero:  
las leyes lo respaldaban, / dicen que por su dinero;  
la muerte no agarra plata / y también le tuvo miedo.

A Palma le temen mucho, / no se la anda recargando;  
aunque sean reyes todos, / mejor váyanse alineando,  
que al llegar el as de oros / los reyes salen sobrando.

Para mí que fue un dedazo / la captura de Héctor Palma;  
la muerte lo tuvo en brazos, / lo llevó a Guadalajara;  
como estaba malherido / permitió que lo agarraran.

Temblando están sus rivales, / los de afuera, los de adentro,  
esto de sobra lo saben / de lo que es capaz el Güero:  
a la hora de cobrarles, / le han de pagar con el cuero.

Héctor era casi un niño / cuando a Rogelio mataron,  
y nomás creció tantito, / de inmediato la pagaron:  
en Tijuana un tal *Comanche* / no vivió para contarlo.

Sorprendentemente, el único corridero no sinaloense (aparte de Bello) que dedica un corrido a Palma transmite la impresión de ser el más informado, ya que, a diferencia de Quintero, que parece hablar desde dentro pero se dirige de hecho a una audiencia masiva, Martínez remata la pieza con una referencia de audiencia verdaderamente informada, remitiendo a un episodio de infancia o juventud del Güero cuya referencia no he logrado encontrar en ninguna parte. La anécdota sirve en todo caso de apoyo a otra enunciación de la venganza, que recorre todo el texto, y los de todos los aquí incluidos, junto con una exaltación particularmente intensa de la valentía y, sobre todo, el poder letal de Palma, lo cual se deba tal vez al pasado del capo, que, recuérdese, tuvo una desavenencia con el *capo de capos*, Félix Gallardo, a resultas de lo cual su esposa y dos hijos de corta edad fueron brutalmente asesinados en Venezuela en uno de los episodios más macabros de la historia del narcotráfico en México, a lo que siguió una venganza no menos sangrienta por parte del Güero, que además ya tenía fama de sanguinario, sólo a la par acaso de la de Ramón Arellano, con quien también protagonizó el mentado choque en una discoteca de Puerto Vallarta. Todo ello viene a confirmar que el interés de los corrideros por los narcohéroes no es sólo de raíz identitaria, política, en el sentido de identificación con unos personajes que desafían a los gobiernos a ambos lados de la frontera y representan la causa de los pobres de las zonas rurales montañosas, sino también meramente espectacular, por el potencial para la ficción aventurera y de acción que tiene la figura del capo narco, como todos los forajidos, y que mueve a un autor en principio más tradicional y centrado en las historias de su región a exaltar a Palma en clave de valiente, de forajido terrible. Como también se ha sugerido, la singular intensidad con la que estos autores de primera línea y éxito comercial loan abiertamente a un narcotraficante se escuda en su fama y proyección mediática –la del narco–, si bien en este caso el tono de las amenazas y su tenor sumamente violento resultan especialmente sorprendentes, y afectan al parecer al estilo, porque Martínez, de los corrideros más tradicionales entre los estudiados, que comienza con una presentación canónica, descuida o directamente se olvida de la coda y los preceptos poéticos del género para cerrar furibundas filas en torno a la

figura del *Güero* Palma, aunque la expresión es considerablemente popular, y formularia incluso, si bien con vaivén del cliché a la fórmula, lo que no desbarata la percepción de que esta pieza es, al menos estilísticamente, la de poso más tradicional de las aquí transcritas.

### **EL GÜERO PALMA** (*El As de la Sierra*)

[*El As de la Sierra, Corrieron los Gallos Finos, A4*]

A mi compa el *Güero* Palma / le dedico este corrido.  
Póngale mucha atención, / pues me lo pidió un amigo  
con mucha seguridad, / por eso escribo tranquilo.

Me pidió que recordara / a ese rancho de La Noria  
y al pueblo de Mocorito, / donde conocen tu historia.  
Tu gente te quiere mucho, / te llevan en su memoria.

Todos sabemos de sobra / que estás allá en Puente Grande.  
Pero no tengas pendiente, / pues de la cárcel se sale;  
te le escapaste a la muerte / aquel día en que te *estrellastes*.

Recuerdo yo el accidente / cuando tu avión se estrellaba,  
y luego, muy malherido, / llegaste a Guadalajara,  
y como dos días después / el Gobierno te encontraba.

Ejército mexicano, / demostraste tu valor,  
lanza-granadas portaban / y rifles de lo mejor;  
arsenal sofisticado / *pa* detener al señor.

En Guamuchil te recuerdan, / en Culiacán y Obregón,  
en Los Mochis, ni se diga, / en La Noria y El Cañón;  
tu gente te extraña mucho, / saludos te mando yo.

Ya se despide un amigo, / con seguridad canté,  
los versos que se escribieron / *pa* recordar nomás fue:  
adiós, señor *Güero* Palma, / mis respetos para usted.

Si no en el ámbito textual, que tampoco se queda atrás con los bloques más definidos de la serie y algunas fórmulas, en el contextual *El As* se revela con mucho el más tradicional de los autores, explicitando que su pieza es un encargo de los allegados del *Güero*, i. e., mostrando su pertenencia verdadera a la *narcocomunidad* y siendo así el único corridero estudiado al que se puede atribuir con cierto fundamento una postura proselitista menos comercial que de refofclorización del grupo marginal y rebelde. La última estrofa es singularmente elocuente al respecto, e ilustra que los autores sí pueden ser objeto de violencia por sus pronunciamientos sobre el asunto (“con seguridad canté”), si bien el hecho sigue siendo por completo excepcional, alcanzando sólo al *El As* y a *Chalino* con plena intensidad, y mezclada con un ambiente eterno de violencia en el que se han desenvuelto nuestros poetas populares desde mucho antes de la irrupción del fenómeno del narcotráfico. En todo caso, la popularidad de *El As* es palmaria, lo que se traduce en una expresión literariamente menos interesante, pero resulta semióticamente fascinante como ejemplo de la dialéctica de marginalidad y centralidad de masas que informa el corrido contemporáneo, y el de toda época al fin y al cabo.

## EL RENGO DEL GALLO GIRO

[Los Tigres del Norte, *Jefe de jefes*, CD1-6; *20 corridos inolvidables*, 9.  
VV. AA., *20 Corridos perrones*, 18 –Teodoro Bello-]

Llegó rengueando un viejito / a las puertas de un palenque,  
un gallo giro llevaba, / y se lo mostró a la gente,  
también bastante dinero: / quería una pelea muy fuerte.

Allá por Aguascalientes, / un *derby* se celebraba,  
y cuando entró aquel viejito, / a los partidos retaba,  
quería jugar dos millones / a una pelea extraordinaria.

Bastante muy disgustado, / un hombre se levantó,  
le dijo: “Rengo maldito, / te quitaré lo bocón:  
me gustaría [gustará] más tu apuesta / si le doblas el valor”.

Después que hicieron el trato, / mostraron a un colorado,  
su clase era Johnny Jumper, / legítimo americano;  
todos los apostadores / al giro se le voltearon.

Cuando soltaron los gallos, / en el aire se agarraron,  
el giro se fue pa’ atrás, / de la pechuga cortado,  
pero cantaba en el ruedo: / había muerto el colorado.

El rengu del gallo giro / impresionó a los galleros,  
porque llevaba una bolsa / a reventar de dinero.  
En un pueblo de Chihuahua, / ahí tiene su gallinero.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 15/18. **1.2.2.** 18 Cnx: 15 (12 yux. / 3 cor.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: rengu, giro. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 0 Clch.

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 32 (89%); Mim.: 4 (11%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X: viejito/rengu; Y: un hombre (apostador).

**2.2. A.** Ø. **B. a)** X⇔Y,MTV34(1-24) > **b)** X⇔Y,MTV43(25-8) > **c)** X,MTV19 (29-30) > **c+)** X, MTV6c+8b(31-6). **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 3,5.

**4.1.** TM4b (lúdico – pelea de gallos). **4.2.** TMsb: Ø.

**5.** F: Espectacular.

**6.** Apenas ideología en el texto, salvo: gusto por peleas de gallos, exaltación del desafío. Cabe añadir la oposición entre el apostante rival, arrogante, y el héroe, desvalido pero triunfante, de lo que adquiere riqueza y respeto.

---

Corrido-cuento del infrecuente *tema patente lúdico*, variedad de *pelea de gallos*, claro está, sin tema subyacente contemplado en el inventario analítico y de sola *función espectacular*. El tema comporta una narratividad muy pura, con el corte cinematográfico que domina Bello, y excepcional ausencia de *intervenciones del narrador*. De ahí deriva que la descripción *estructural* sea hartamente sucinta, al abundar los contenidos relativos a acciones que no alcanzan el rango de *motivo*, siendo estos núcleos semánticos tan escasos como extensa su plasmación. El texto tampoco presenta *bloques estructurales*, siendo la estrofa final más bien una *proyección del desenlace*, porque lo que sí se da es una *secuencia* completa, como corresponde a dicha pureza narrativa. En el *plano del discurso*, la adhesión a todos los elementos canónicos salvo la *sextilla* es lo que permite reconocer la relativa pertenencia del texto al género, aunque no hay *fórmulas narrativas* —ni por supuesto *metanarrativas*—, mas tampoco clichés ni refranes, debido a la señalada ausencia de motivos inventariados que el autor pudiera tratar de expresar formulariamente; aún así, la construcción *después que* (o *luego que*) del verso 19 se encuentra en otros corridos, no pudiendo considerarse formularia por su desvinculación de un motivo y mera significación diegética. Lo que sí encontramos en la muestra son algunos giros y expresiones populares (“te quitaré lo bocón”, “a reventar de dinero”) y el afinado ajuste de la narración a la prosodia corridera.

## EL REPORTERO

[Los Tigres del Norte, *30 Grandes Éxitos*, CD1-7.  
VV. AA., *20 Corridos perrones*, 7.]

Estoy viviendo en la sierra / pensando que no me encuentren  
porque me siguen las leyes / como a cualquier delincuente  
por ver escrito en la prensa / las mañas de un presidente.

Buscando contrabandistas / me hallaron los federales;  
les dije “soy periodista” / y vieron mis credenciales;  
resultaron ser muy nobles, / pues no quisieron llevarme.

Hay gente que sí trabaja / para servir a mi patria;  
otros, fingiendo ayudarle, / resultan ser unas ratas,  
y cuando alguien lo descubre, / si no lo encierran, lo matan.

Devaluaron la moneda, / antes dólares cambiaron:  
de la noche a la mañana / son pocos los millonarios,  
mientras que el pueblo se hunde, / pues no le alcanza el salario.

Soy reportero y escribo / tan sólo lo que ha pasado;  
México es un gran país / y no hay forma de negarlo,  
pues lo han robado tres siglos / y no se lo han acabado.

A todos les viene el saco / si están llenando el morral;  
no se lleven el dinero / a otra parte a guardar:  
si en México se hacen ricos, / aquí lo deben gastar.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 25 Cnx: 13 (8 yux. / 5 cor.) / 12 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** v. 31-2: A todos conviene el asunto (saco: chaqueta; en el sentido de traje a medida) si llenan la bolsa (morral).

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 28).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 12 (33,3%); Mim.: 1 (2,7%); Int.-Nar.: 22 (64%).

**2.1.** X: reportero; Y: “las leyes” (Gobierno); Allx: (policías) federales; Z: pueblo.

**2.2. A.** Ø **B.**  $Y \rightarrow X, MTV21(1-4) < X, MTV17(5-6) \parallel Allx \rightarrow X, MTV20(7-8) > Allx \Leftrightarrow X, MTV32c(9-10) > X, MTV19 < Allx, MTV2(11-2) \parallel Allx, MTV2(13-4) \Leftrightarrow Y, MTV27+29(15-8) > Y, MTV27b(19-22) \Leftrightarrow Z, MTV7(23-4) \parallel$  **C.**  $X, MTV2(25-6) \parallel MTV39b(27-36): MTV27(33-4).$

**3.1.** TP6 (invectiva). **3.2.** IT: 2,5.

**4.1.** TM3a (política nacional). **4.2.** TMs2+5 (vileza + lucro-poder).

**5.** F: Reprobatoria +/- propagandística.

**6.** Héroe, periodista: honestidad. Policías, que deberían ser Ally: nobleza, rectitud. Rival, gobierno: hipocresía, corrupción (robo), censura, asesinato. Se propugna honradez, con argumentos nacionalistas, de apoyo económico a la patria.

---

Uno de los corridos más expositivos de Bello, si bien parte de una narración factual que abarca dos de las seis estrofas, lo cual es empero insuficiente para considerarlo una *crónica*, siendo el *tipo* el de la *invectiva*, y la *función reprobatoria*, pues la base de hechos reales no se traduce en información concreta y no cabe así atribuir al texto una intención *noticiera*, mas sí la *propagandística* en subordinación, a la vista de la insistencia nacionalista y el carácter de ejemplo que tiene la experiencia del periodista, ejemplo que cobra apariencia de cuento moral, a lo que también contribuye el *título* genérico, de personaje-tipo y no de persona concreta. Sin embargo, y a pesar de que no se mencionan nombres propios, la alusión a la devaluación de la moneda permite inferir que el presidente mencionado es Carlos Salinas de Gortari, el más controvertido de los mandatarios contemporáneos, debido a la práctica certeza de fraude electoral en los comicios que lo llevaron al poder, la implicación de hermanos y allegados en el narcotráfico, cuando no la suya propia, y la desviación de fondos públicos y el enriquecimiento ilícito por diversos medios, entre ellos la especulación financiera contra su propia moneda, como refiere el corrido. En cuanto al reportero, Bello no lo identifica en la entrevista, aunque habla expresamente del texto y afirma la inspiración en hechos reales: “Sí, tú sabes, porque así fue, así pasó, este... El muchacho lo agarraron y, de repente, se da cuenta de que un amigo le echa la mano y lo apoya, y la bronca es de arriba, la bronca grande es de arriba. Ahora, en mi caso, no estoy diciendo mentiras, porque tú has visto prensa de gobernadores, de diputados, este... de generales, que han estado y están presos por ese tipo de delitos, entonces no es nada nuevo, así que nosotros solamente escribimos lo mismo que un periodista, solamente que con música”. Además de la afirmación de veracidad, se aprecia en la declaración el reiterado mensaje de que las composiciones se basan en la realidad y constituyen información; si lo primero es cierto, la condición informativa resulta más discutible, ya que, como decía, la ausencia de datos precisos impide atribuir el texto al género periodístico o cronístico; precisamente, dicha ausencia genera la necesidad de deducir a qué caso concreto se refiere Bello aquí, aunque esta vez las pesquisas han sido infructuosas: no se han encontrado referencias a la identidad del reportero ni en la bibliografía ni en la Red. Mas la identificación no es en el fondo esencial; partiendo de circunstancias probadas (sólo durante la presidencia de Salinas fueron asesinados 46 periodistas, y es bien sabido que México es uno de los países más peligrosos para el ejercicio de la profesión), Bello denuncia en este corrido de *tema patente político (nacional)*, único en su *corpus*, tanto las agresiones a los medios de comunicación como la corrupción económica reinante en las altas esferas, razón por la cual se han entendido presentes los *temas subyacentes* de *vileza-traición* (en este caso a la patria) y *lucro-poder*. Por lo demás, la inclinación expositiva impide la presencia de casi todo recurso propio del género, a excepción de los *prosódicos* (*metro* y *rima*) y los *sintácticos*, y en el *plano semántico-estructural* la inclusión de una suerte de *coda*, por la reflexión final con aire de *mensaje-moraleja*, que por su falta de sustento en el lenguaje específico del género no cabe considerar *fórmula metanarrativa*. Si de ello resulta una de las puntuaciones más bajas en el IT del autor, no puede desconocerse que desarrolla el argumento en su vibrante estilo popular, hecho de concisión y lenguaje figurativo, y, como corresponde a la invectiva que remite a la tradición de la décima, no exento de humor, según se aprecia en la penúltima estrofa.

## EL TAMAL

[Los Tigres del Norte, *20 corridos inolvidables*, 11; *30 Grandes Éxitos*, 1-13.  
VV. AA., *20 Corridos perrones*, 15 –Teodoro Bello.]

La pistola en la cintura / y en las botas un tamal,  
lo rodearon en la calle / siete de la Judicial;  
le pidieron la bolsita, / él no se las quiso dar.

Como le pusieron dedo, / le rodearon bien la troca,  
el Comandante gritaba: / “¡Sabemos que cargas coca!  
El caso no lo hagas grande, / ve quitándote la bota”.

Juan Manuel le contestó: / “De traerla no me rajo,  
yo sé que también le gusta, / con gusto yo la comparto,  
pero si la quiere toda, / con sus hombres yo me mato”.

Con la pistola en la mano / y el dedo en el gatillo,  
notaron en su mirada / que era un hombre decidido,  
porque lo tenían rodeado / pero se veía tranquilo.

“No hago tratos con mañosos / y entrégame el tamal,  
no te pongas resistente, / la vas a pasar muy mal...”  
Antes de que continuara, / un balazo le dio Juan.

Los agentes dispararon / pero no con puntería,  
a Juan no lo detuvieron, / se les escapó ese día;  
el Comandante está muerto / por un tamal que quería.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 9/18. **1.2.2.** 26 Cnx: 21 (17 yux. / 4 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: (poner) dedo, troca, mañoso. **1.3.1.1.** Tamal.<sup>8</sup>

**1.3.2.** 2 Frml (v. 7, 19). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 0 Clch.

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 22 (61%); Mim.: 12 (33,5%); Int.-Nar.: 2 (5,5%).

**2.1.** X: Juan Manuel; Y: Comandante; Ally: (agentes de la policía) Judicial;  
[Ally<sub>1</sub>: delatores].

**2.2. A.** X,MTV14a+9a(1-2) > Y+Ally→X,MTV20(3-4) > Y+Ally↔X,MTV32c (5-6);

**B. a)** [Ally<sub>1</sub>]→X,MTV15a(7) > Y+Ally→X,MTV20(8) > **b)** Y↔X,MTV32c+34(9-28): X,MTV3(14-6)+1(17-22)+4(23-4)↔Y,MTV28+34(25-8) > **c)** X→Y,MTV12 (29-30) > **c+)** Ally→X,MTV12(31)+30(32) > X,MTV21(33-4). **C.** FRM7: Y,MTV 13(35) < Y,MTV7(36).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 4.

**4.1.** TM1a+e (narcopersonaje+conflicto). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1 (valentía).

**5.** F: Espectacular +/- propagandística.

**6.** Héroe, narco: valentía, templanza, destreza. Rival, policía: arrogancia, cobardía (por intento de aprovechamiento de superioridad numérica), ineficacia (derrota).

---

<sup>8</sup> Con “tamal” se designa metafóricamente una bolsita de cocaína; hasta donde sé, se trata de una acuñación propia de Bello o recogida en su entorno, no formando parte del argot de uso general en México. La voz encierra una connotación adicional: cuando dice que el Comandante ha muerto por un tamal, se entiende que ha muerto por una nadería.



Corrido-**crónica** de *tema patente* de **narcotráfico** (**narcopersonaje** y **narcoconflicto**) cuya función no es empero *noticiera* a pesar del tipo cronístico por la falta de datos, sino primordialmente **espectacular**, aunque también se aprecia la **propagandística** en el relato del típico pleito entre valientes (la **valentía** es el *tema subyacente*, claro está) con toma de partido del autor, y en todo caso exaltación del valor supremo de los héroes corrideros. Se trata pues de una pieza narrativa pura en la que Bello despliega los *recursos estilísticos* tradicionales, como la introducción de **fórmulas narrativas** (“con la pistola en la mano” y “como le pusieron dedo”) y **clichés** ya casi formularios del género (“era un hombre decidido), las series descriptivas o narrativas de unidades breves **yuxtapuestas**, o la abundancia de **diálogos** en su preceptiva combinación con los pasajes **diegéticos** mientras que la **intervención** del **narrador** se reduce a los dos versos finales. En el *plano semántico-estructural*, el relato inicia *in media res*, aunque no con el matiz que se estima aquí tradicional, como se ha reiterado. Ahora bien, si la primera estrofa es en apariencia el comienzo de la **trama**, sus últimos dos versos constituyen una suerte de *resumen argumental*, que, sin desvelar el resultado del suceso, acierta a sintetizar el conflicto, cuyo *nudo* abarca los siguientes veinte versos, mientras que el desenlace se constriñe en seis. De otro lado, la repetición –relativa, pues varía el circunstancial– del verso que refiere cómo rodean al héroe refuerza la hipótesis de que esa primera estrofa representa en efecto una *presentación* sui generis, que no obstante se ha omitido de la descripción por las dudas. La **coda** sí se ha considerado en cambio presente aunque conste sólo de dos versos, que conviven con la narración del *desenlace* en la última estrofa, como sucede en algunos corridos clásicos. La diferencia de opciones descriptivas se debe a que, si el resumen inicial no era del todo funcional, éste final es por el contrario perfectamente sintético, y puede asimismo considerarse una **moraleja**; así, mediante la concisa compresión de la historia y su sentido, el texto se convierte en ejemplo, de modo que el suceso se torna símbolo, y los personajes arquetipos. Esta transformación no neutraliza el carácter cronístico; Bello refiere en la entrevista los detalles de la historia que está detrás de su composición: “Mira, ‘El tamal’, es que ese Comandante andaba involucrado... Eran amigos, eran amigos con un narco, y entonces hubo un negocio donde el Comandante se lleva la mejor parte; entonces, le dice el narco: ‘¿Sabes qué? Ya no vamos a trabajar’. ‘Oye, pero, ¿por qué no?’ ‘No, es que no tiene caso, si yo ya me voy a retirar...’ Pero le gustaba mucho la coca a Juan, y él le daba al Comandante. Entonces, este... el bato este le pone siete gentes a cuidarlo, y lo rodean en su camioneta y le dice: ‘¿Sabes qué? Estás detenido’. Y le dice: ‘Además, ya sé que traes coca’. Y le dice: ‘Comandante, tú sabes que yo siempre cargo coca, porque me gusta’. [...] ‘Si quieres, con mucho gusto te doy un pase’. ‘No, pues que te la vamos a quitar toda, y te vas *pa dentro*’. ‘No, no: si la quieres toda, te vas a morir conmigo’. Y lo vio muy... y él pensó que estaba jugando, y dijo ‘no, bájate’. Y cuando lo bajan, pero no lo desarmaron, sino que se bajó con la pistola en la mano, y él mató al Comandante, y los otros batos le tiraron pero no le pegaron; es más, no le tiraron: sabían que tenía mucha... también tenía poder y les iba a... Nomás que yo digo que le tiraron, pero, realmente, ahí... es favorecer a los policías, pero, realmente, se peló con todo y no le podían hacer nada porque tenía poder”. **P**: “Pero esto no lo has contado en el corrido, o sea, este antecedente que ellos se conocían, etcétera...”. **Bello**: “No, pero sí se conocían. Entonces, yo agarro la historia de los encabezados, dice... Nomás que no me acuerdo cómo se llamaba el Comandante, se me ha olvidado el nombre... Dice ‘Muere el comandante fulano’, y luego ya me meto, y fui a un palenque a tocar, y allí ya me dijeron todo, ¿no? Que este fulano lo mató: ‘Pues sí, sí, lo mató’. Y es que le quería quitar un... Llevaba como... fíjate, yo creo una onza, y le dijo ‘no, pues, si la quieres toda, me muero contigo’. Y lo mató, y se fue”. Como se ve, por más que Bello insista en la impronta periodística, su texto no proporciona datos, como tampoco su glosa, y hace bien: lo relatado es un caso más de corrupción policial en el contexto del narcotráfico, y de enfrentamiento entre individuos vinculados a la actividad, que no tiene mayor interés. Lo relevante es que el autor lo percibe como patrón de conducta,

y se inspira en la anécdota para forjar un corrido de conflicto heroico, modélico en lo estilístico por la narración convencional y el empleo de recursos discursivos acordes, y en lo temático e ideológico por recrear típicamente el conflicto entre valientes, si bien insertando su sentido en la actualidad, es decir, atribuyendo el papel del héroe al traficante y el del villano al policía, como sucede en el imaginario popular.

## JEFE DE JEFES

[Los Tigres del Norte, *Jefe de jefes*, CD1-1; 20 corridos inolvidables, 17; 30 Grandes Éxitos, 1-1. VV. AA., 20 Corridos perrones, 1 –Teodoro Bello.]

- A mí me gustan los corridos, porque son los hechos reales de nuestro pueblo.
- Sí, a mí también me gustan, porque en ellos se canta la pura verdad.
- Pues ponlos, pues.
- Órale, ahí va.

Soy el Jefe de Jefes, señores, / me respetan a todos niveles,  
y mi nombre y mi fotografía / nunca van a mirar en papeles,  
porque a mí el periodista me quiere, / y si no, mi amistad se la pierde.

Muchos pollos que apenas nacieron / ya se quieren pelear con el gallo:  
si pudieran estar a mi altura, / pues tendrían [tendrán] que pasar muchos años,  
y no pienso dejarles el puesto / donde yo me la paso ordenando.

Mi trabajo y valor me ha costado / manejar los contactos que tengo;  
muchos quieren escalar mi[s] altura[s], / nomás miro que se van cayendo;  
han querido arañar mi corona: / los que intentan, se han ido muriendo.

Yo navego debajo del agua / y también sé volar a la altura;  
muchos creen que me busca el Gobierno, / otros dicen que es pura mentira;  
desde arriba nomás me divierto, / pues me gusta que así se confundan.

En las cuentas se lleva una regla: / desde el uno llegar hasta el cien;  
el que quiera ser hombre derecho, / que se enseñe a mirar su nivel:  
sin talento no busques [quieras] grandeza[s], / porque nunca la[s] vas a tener.

Soy el Jefe de Jefes, señores, / y decirlo no es por presunción:  
muchos grandes me piden favores / porque saben que soy el mejor;  
han buscado la sombra del árbol / para que no les dé duro el sol.

---

[La introducción hablada aparece sólo en las versiones de Los Tigres del Norte, todas idénticas. Las variantes son de la versión interpretada por el propio Bello.]

---

**1.1.1.** Decasílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 8/18. **1.2.2.** 26 Cnx: 18 (14 yux. / 4 cor.) / 8 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch (v. 7-8, 17, 35-6).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 20 (55,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 16 (45,5%).

**2.1.** X: Jefe de Jefes; Allx<sub>1</sub>: el periodista; Allx<sub>2</sub>: “grandes”; Y<sub>1</sub>: aspirantes (“pollos”, “muchos”); [Y<sub>2</sub>: Gobierno]

**2.2. A.** Ø. **B.** X,MTV6(1-2)+4(3-4) > X→Allx<sub>1</sub>,MTV34(5-6) II Y<sub>1</sub>→X,MTV34(7-8) > X,MTV5⇔Y,MTV30(9-10) > X→Y<sub>1</sub>,MTV35a(11-2) > X,MTV1+5(13-4) > Y<sub>1</sub>→X,MTV34(15,17) > Y<sub>1</sub>,MTV13(16,18) II X,MTV5(19-20) I FRM14: Y<sub>2</sub>→X,MTV21(21-4) II X,MTV34(25-8): MTV5 > MTV6(29-30) II [**C.**] X,MTV6+4(31-6): X→Allx<sub>2</sub>,MTV32a(33-6).

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 2,25.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje). **4.2.** TMs<sub>b</sub>5 (poder).

**5.** F: Propagandística + espectacular.

6. Héroe, [capo]: valentía, experiencia, talento, destreza, y de ahí grandeza, discreción (por exigencia de anonimato a periodistas); asimismo, poder reflejado en desafío a sus competidores y superioridad jerárquica respecto de otros “grandes”.

---

Sin duda, uno de los corridos más célebres del tiempo contemporáneo: da título a un famoso disco doble de Los Tigres del Norte de 1997, quienes lo incluyen en todas sus antologías y lo interpretan en cada uno de sus conciertos; el prestigioso sociólogo J. M. Valenzuela titula *Jefe de Jefe* su ensayo sobre “corridos y narcocultura en México” [2002]; y la denominación hiperbólica ha hecho fortuna en el habla común y el mundo del corrido, donde se dan títulos como “Reina de reinas”. El fervor popular que suscitó este texto es harto ilustrativo de la proyección social del género, y también de la eficacia legendaria de la variedad que presenta personajes prototípicos con los que puede identificarse fácilmente un público masivo. En la introducción dedicada a Bello se ha abordado ya el uso del doble sentido y la formulación equívoca de contenidos que permite sustraerse a la censura y la crítica procedentes de estamentos oficiales o los portavoces de la cultura dominante, práctica en la que, como se dijo, Los Tigres han podido ejercer cierta influencia. El propio autor ha manifestado la ambivalencia, o, más bien, la polivalencia semántica de su texto, en diversas entrevistas, entre las que se incluye la realizada para el presente estudio, donde trata la cuestión *in extenso*:

**Bello:** El “Jefe de jefes”, te quiero aclarar que esa canción yo la hago con un doble sentido, pero el “Jefe de jefes” es para el mejor periodista, para el mejor escritor, para el mejor estudiante, para el mejor maestro, para el mejor compositor, para el mejor cantinero, para el mejor bombero, para el mejor presidente, para el mejor doctor, etcétera. Por eso dice “Soy el jefe de jefes, me respetan en todos niveles”; quiere decir que, en el nivel que tú te encuentres, tú tienes que ser el jefe, no mediocre, el mejor: el mejor mesero, el mejor lavaplatos, el mejor... x.

**Pregunta:** O sea, ¿no está referido a un... *chaka* [jefe mafioso], digamos?

**B:** No, no. Como es el “Jefe de jefes”, nos la podemos adjudicar todos: yo soy el jefe de jefes porque soy el mejor compositor, podría decir, pero es un prototipo, es... quiere decir que tú quieres ser siempre jefe, jefe, ser el líder, ser la persona más codiciada, la persona más lista, la que puede tener dinero, la que trae una camioneta, la que trae una dama preciosa... Entonces, este... Todos queremos ser así, y por eso hice el “Jefe de jefes”.

**P:** Pero cuando dice “porque a mí el periodista me quiere,/y si no, mi amistad se la pierde”, eso tampoco lo va a decir el mejor mesero, ¿no? [...]

**B:** Es un doble sentido; lo que pasa es que yo pongo un morbo, es un doble sentido precisamente para que tenga gancho, porque dice “porque a mí el periodista me quiere”, quiere decir que, cuando tú eres una persona importante, el periodista nunca va a poder hablar mal de ti, porque eres importante.

**P:** Efectivamente, es una cuestión de poder, digamos, o de prestigio.

**B:** Exacto. Pero, si habla mal de ti se va a perder tu amistad, porque tú, si alguien habla mal de ti, un periódico amarillista, por ejemplo, ya no vas a ser amigo de él, mas, sin embargo, siempre vas a tener su apoyo, del Jefe de jefes. ¿Por qué? Porque es una persona que tiene todo, que lo puede todo; entonces, quiero decir que las personas... Vamos a pensar, un buen diputado, le sirve al pueblo, y un buen mesero le sirve al pueblo. Entonces tú, cuando tú dices “yo quiero que me sirva él”; “Oye, éste es el mejor caballerango, yo quiero que él le enseñe a mi caballo, o él me enseñe a montar”; “Este es el mejor chófer, que necesito, él”. Por eso es el mejor en su género.

**P:** La excelencia, digamos.

**B:** La excelencia en lo que sabes hacer, la excelencia de tu profesión, por eso es el “Jefe de jefes”.

Ya se ve que la argumentación de Bello es tan florida como tenaz en la defensa de una ambigüedad que, sin embargo, no existe para los receptores del texto, como se aprecia en la citada elección del título para un estudio sobre la narcocultura, por poner

un ejemplo ajeno al entorno popular, que es unánime: el “Jefe de jefes” representa el prototipo de un capo del narcotráfico. Por ello, se ha asignado excepcionalmente el texto al *tema patente* de **narcopersonaje** aunque no haya explicitud; el *subyacente* no es tampoco de fácil determinación, pues la valentía no está suficientemente denotada, habiéndose optado por el de **poder**, sin acompañamiento de las otras nociones que suelen acompañarlo (*lucro, necesidad, progreso*). Dada la certeza en la recepción del texto en cuanto al tema, no faltan las hipótesis que pretenden identificar al héroe con un personaje real, apostando las más por Amado Carrillo, acaso lo más razonable considerando la fecha de composición del texto, que coincide con el apogeo del capo del Cártel de Juárez, a quien Bello dedica además la sentida elegía ya analizada; a modo de alternativa, el periodista D. Osorno, que entrevistó a Miguel Ángel Félix Gallardo en la cárcel, señala a este padrino primigenio como inspirador de la figura [2009]. Sea como fuere, el dato es irrelevante, ya que no hay referencia real alguna, y la intención **espectacular** y **propagandística** es patente, lo cual contrasta con la introducción hablada añadida por Los Tigres del Norte, que redundante en la veracidad y función informativa del género. Lo relevante, en cambio, es el potencial simbólico que encierra el corrido, paradigma del *tipo* del **autorretrato**, cuyos mecanismos expresivos son novedosos y ajenos al canon genérico (nótese el bajísimo **IT**, al que sólo aportan puntos la *rima asonante* y el predominio de la **yuxtaposición/coordinación** frente a las conexiones **subordinadas**), porque Bello no refiere unos hechos de los que derivar las bondades del héroe, ni escoge una figura pública con la que vaya a identificarse la audiencia, sino que crea un estereotipo puro y, lo que es más sorprendente, neutro; a diferencia de “Pacas de a kilo”, el otro gran corrido representativo de estos nuevos autorretratos, que emplea giros populares y dobles sentidos claramente dirigidos a un oyente que conoce las claves implícitas, “Jefe de jefes” carece de contenido cómplice, asequible a los iniciados, abundando en **clichés** antes que en **fórmulas** propias del género y desplegando un lenguaje aséptico válido para el consumo de toda la familia. Esta dilución de personalidad corridera se refleja en el cambio de *metro* al **decasílabo** (sólo dos textos analizados de Bello se apartan del octosílabo), en la ausencia de **presentación** y **coda** (aunque la presentación del personaje autodenominándose y el remate análogo hacen que las estrofas 1ª y última tengan algo de bloques) en la repetición final del verso 1º, a modo de eslogan o microestribillo, etc. No obstante, el rotundo éxito de la pieza revela dos hechos nítidos: la importancia de Bello en el corrido contemporáneo, por la ajustada factura de sus textos, la capacidad innovadora y su habilidad para sintonizar con el gran público, y el aprecio de éste tanto por el género popular como por los grandes narcotraficantes, que, se quiera o no, se cuentan entre los héroes del México pobre y marginal, y entre los fetiches del país entero.

## JESÚS AMADO

[Los Tigres del Norte, *Jefe de jefes*, CD2-5]

Jiménez su apelativo, / su nombre Jesús Amado,  
peleó con la policía / de Brownsville en el río Bravo;  
no le quitaron la carga / por ser un gallo jugado.

Como a las once del día / hicieron una llamada,  
que en una cámara de hule / su contrabando pasaba,  
que Amado lo cruzaría / a las dos de la mañana.

Un reflector lo alumbró / y varios tiros se oyeron,  
Amado les contestó / con Super y con un cuerno  
matando dos policías; / los otros cinco corrieron.

Cuando volvió a Sinaloa / le puso presa al soplón,  
llevándose una sorpresa / cuando le dieron razón:  
una mujer que tenía / le preparó la traición.

Cuando le fue a reclamar, / Amado sintió un balazo,  
pero también disparó / adonde vio el fogonazo;  
muy malherida Patricia / rendida cayó en sus brazos.

Antes de morir le dijo: / “Lo hice porque te quiero;  
sabía que andabas con otra / y no aguantaba los celos;  
deseaba mirarte muerto / que verte en brazos ajenos”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 16/18. **1.2.2.** 22 Cnx: 17 (14 yux. / 3 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: Super, cuerno. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 2 Frml (v. 6, 7). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch (v. 30, 35-6).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 31 (86%); Mim.: 5 (14%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X: Amado; Y<sub>1</sub>: policías; Y<sub>2</sub>: Patricia.

**2.2. A.** FRM5(1-2)+7(3-6)+6b(4): X,MTV5(6). **B. Sec<sub>1</sub>:** **a)** [Y<sub>2</sub>]→X,MTV15a(7-12) > **b)** Y<sub>1</sub>↔X,MTV11(13-6): X,MTV9a(15-6) > **c)** Y<sub>1</sub>,MTV13(17)/21(18) > **Sec<sub>2</sub>:** **a)** X,MTV17(19-20) > Y<sub>2</sub>,MTV15a(21-4) > **b)** X↔Y<sub>2</sub>,MTV11(25-8) > **c)** Y<sub>2</sub>,MTV13(29-30) > **c+)** Y<sub>2</sub>→X,MTV3c(32) > X→Y<sub>2</sub>,MTV15(33) > Y<sub>2</sub>,MTV29 (34-6) > Y<sub>2</sub>→X,MTV15a. **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 6,25.

**4.1.** TM1a+e+3a (narcopersonaje+conflicto + sucesos – crimen pasional).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>2 (traición).

**5.** F: Espectacular.

**6.** Héroe, narco: experiencia, destreza en lucha, valentía. Rival, amada: traición. Rival subsidiario, policía de EE.UU.: Inepcia ( al no vencer al héroe a pesar de sorprenderlo, y huir en la balacera).

---

Corrido-cuento de *tema patente* mixto, pues se combinan el de **narcotráfico**, en sus variedades de **narcopersonaje** y **narcoconflicto**, con el de **sucesos** en su variedad de **crimen pasional**, siendo el *subyacente* la **traición**, y que, en contraste con el precedente, alcanza el segundo **IT** más alto de las muestras analizadas, a pesar de un idéntico carácter facticio, estribando la diferencia en el tipo escogido, ya que, si el autorretrato escapa por naturaleza al patrón formal del género, este relato de *función* puramente **espectacular** (podría inferirse una *propaganda* machista, pero el autor no incide en ella y se limita a la narración objetiva, y tampoco la inherente **valentía** del héroe excede la dimensión del *motivo*, aunque la *presentación* anuncie en apariencia la historia de un valiente) permite a Bello hacer un ejercicio de estilo narrativo clásico, con el sensacionalismo propio de un producto de difusión masiva. La **presentación** es lo más interesante, por cuanto contiene tres *fórmulas metanarrativas* (**nominación/ caracterización**, **resumen** y **ubicación**) y un aire de concisión tradicional al tiempo que suprime la funcionalidad del *resumen*, que de hecho sintetiza sólo la primera secuencia, la menos relevante para el sentido general; dicho de otro modo, Bello recrea una *presentación* típica de corrido narrativo y folclórico insertándola en un no menos típico *cuento*, de la novedosa subclase temática de *contrabando y traición*, que presenta así la singularidad de desarrollar dos **secuencias** completas en la **trama**, la cual se extiende hasta el final del corrido, carente de **coda** propiamente dicha. La expresión de este contenido deudor del folletín antes que de la antigua épica contiene no obstante todos los *rasgos estilísticos* propios de ésta última –salvo la **sextilla**–, entre los que destacan la completa ausencia de **intervenciones** del **narrador** y la leve pero significativa inserción de pasajes **miméticos**, además de 2 **fórmulas narrativas** clásicas (“por ser un gallo jugado” y “como a las once del día”), a las que pueden sumarse otras expresiones limítrofes como “los otros cinco corrieron”, que veíamos ya en varios corridos decimonónicos. De otra parte, la comercialidad de esta ficción de probeta nos depara algunos **clichés**, como los de los dos versos finales, que también nos recuerdan a las intervenciones *post mortem* de los corridos sensacionalistas añejos, poniéndose una vez más de manifiesto la versatilidad del compositor y su gran capacidad de transitar con solvencia por todos los tipos y temas, estilos y contenidos, aunque su inserción comercial en la industria y su sociedad con Los Tigres del Norte le despojen de un potencial de recuperación tradicional que indudablemente atesora.

## LA PALOMA

[Los Tigres del Norte, *Jefe de jefes*, CD2-4, y 20 corridos inolvidables, 3]

Aquí cayó la paloma, / en la Laguna del Nuzco,  
porque no pudo bajar / en la pista de Acapulco:  
un gavilán federal / le venía siguiendo el rumbo.

Tres toneladas y media / en su interior las llevaba,  
el plan de vuelo traían / a la Unión Americana,  
pero cayó por Guerrero, / se le cansaron las alas.

El gavilán federal / por radio les avisaba  
que la mentada paloma / traía una cola pegada,  
pues la siguió desde Chiapas, / ni modo que se escapara.

La policía Federal, / la de Caminos y Puertos,  
todo mundo interesado / a atrapar el cargamento:  
unos se llevaron droga / y otros muy buen ascenso.

Por eso es que los carteles / no es una sola familia,  
unos con otros se tiran, / el dinero causa envidias,  
luchan por los territorios / y se pierden muchas vidas.

Por eso es que las traiciones / por la mafia son cobradas.  
No piensen que esto es un cuento: / sí, la gente está enterada  
de lo que pasó en Vallarta / y en las montañas de Iguala.

---

**1.1.1.** Octosílabos. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 10/18. **1.2.2.** 16 Cnx: 12 (10 yux. / 2 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 0 Clch.

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 23 (64%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 13 (36%).

**2.1.** X: Paloma [narcoavioneta]; Y: Gavilán [avión policial] federal; Ally: [Policía federal de] Caminos y Puertos.

**2.2. A.** FRM5(1,5)+6b(2)+7(1-6); **B.** X,MTV14a(7-10) > X,MTV33+13 (11-2) II Y→X,MTV35a(13-18) > Y+Ally,MTV7+27b(19-24) II **C.** FRM11: MTV14 > MTV6a+c > MTV29 > MTV11 > MTV13(25-30) II MTV15 > MTV38b(31-2) > FRM3(33) > [MTV38b].

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 6,25.

**4.1.** TM1b+e (narcotráfico+conflicto). **4.2.** TMs2+3 (traición + venganza).

**5.** F: Noticiera +/- espectacular +/- reprobatoria.

**6.** Héroes, narcos, personificados en avioneta: sin caracterizar. Rival, policía: codicia, corrupción, pero también eficacia. Crítica interna a narcos: desunión, envidia, afán de lucro, lucha por el poder, y consecuencias mortales de todo ello.

---



Corrido-**crónica** de **narcotráfico**, en sus variedades temáticas **patentes** de **tráfico** propiamente dicho y **conflicto**, a las que *subyacen* el frecuente binomio de **traición** y **venganza**, y cuya **función** primordial es **noticiera**, pues parece obvio que el propósito de Bello es dar cuenta de un suceso, al que dedica todas las estrofas del texto salvo la penúltima, a pesar del uso de un lenguaje metafórico, debido a lo delicado de un tema que no desea tratar abiertamente; a dicha **función** se subordinan la **espectacular**, por la intensidad narrativa, y la **reprobatoria**, siendo muy marcada la crítica tanto a las fuerzas policiales corruptas como a los delatores de los que éstas se valen para lograr sus fines. En el plano **semántico-estructural**, la **presentación** es peculiar, incluyendo las fórmulas de **nominación** y **resumen**, a las que se añade sin embargo un detalle narrativo (vv. 5-6), y parece prolongarse en la 2ª estrofa, que tras adentrarse en la narración concluye con una reiteración del **resumen**; no obstante, en la descripción se ha optado por considerar esta estrofa parte de la **trama**, si bien podría plantearse de modo diverso, atribuyéndose al **bloque** una extensión de dos estrofas. En cualquier caso, el desarrollo narrativo se prolonga otras dos, dedicada la primera –3ª del texto– al **planteamiento** y la siguiente a la **proyección** del **desenlace**, puesto que se eliden el **nudo** y el mismo **desenlace**, no pudiendo describirse a modo de **secuencia**. El tercio final es una extensa **coda-moraleja** que, teniendo en cuenta lo esquemático de la narración, podría llevarnos a la conclusión de que se trata de un corrido-cuento de finalidad ejemplar, percepción que refuerzan el uso metafórico de “paloma” –que merece además el **título**– y “gavilán” para referirse a las aeronaves y la ausencia de personajes definidos. No obstante, los versos finales devuelven el corrido al ámbito particular y verídico, que, por su hermetismo, parecen dirigirse a una audiencia informada antes que a un amplio público, interpelado sin embargo en los **clichés** sobre el narcotráfico vertidos anteriormente, de manera que el contexto no es, claro está, el de una comunidad marginal, sino el de la censura del poder centralizado en una sociedad de masas. En nuestra entrevista, Bello aclara los términos de la misteriosa conclusión: “Mira... en Iguala, en Iguala mataron nueve gentes, nueve gentes que trajeron de diferentes partes de la República, unos de Jalisco, otros de Querétaro, otros de Guanajuato... y entonces ahí los mataron. [...] Por eso dice “No piensen que esto es un cuento:/sí, la gente está enterada/lo que pasó en Vallarta...””; allí en Vallarta habían matado como unas ocho gentes en un centro nocturno, y, y fue por ese caso, por esa misma situación, y aquí los... y la gente se dio cuenta y empezó a buscar, y, y todos los involucrados se los trajeron y mataron, en Iguala, aquí en las antenas, hasta arriba, nueve se echaron”. Así, parece que Bello refiere un suceso real alejándose del estilo noticiero y empleando claves de fábula, al tiempo que remata ésta con una coda en apariencia estereotipada y dirigida al gran público pero que culmina con una referencia a otro hecho real, por cierto espeluznante, cuyo ejemplo puede sólo estar dirigido a una audiencia conocedora de las circunstancias; esta última vuelta de tuerca convierte el corrido, más que en un ejemplo, casi en una amenaza, a los parroquianos del narcotráfico, modelo que convive con el de la crónica con mensaje moralizante. La presencia de unos bloques que contienen entre ambos 5 **fórmulas metanarrativas** (**nominación**, **resumen**, **ubicación**, **mensaje-moraleja** y **veracidad**) y la observancia de buena parte de los recursos discursivos en el plano estilístico deparan el segundo **IT** más alto del **corpus** de Bello junto con la muestra anterior, y esto a pesar de la ausencia de **fórmulas narrativas** (y **cliches** o **refranes**, i. e., de concepción formularia en la construcción del discurso), mas no de una expresión popular y sintética (“pero cayó por Guerrero,/se le cansaron las alas”) con paralelismos (“unos se llevaron droga/y otros muy buen ascenso”) y series enumerativas (“La policía Federal,/la de Caminos y Puertos,/todo mundo interesado...”).

## LA REINA DEL SUR

[Los Tigres del Norte, *La Reina del Sur*, 1]

Voy a cantar un corrido, / escuchen muy bien, mis *compas*,  
para la *Reina del Sur*, / traficante muy famosa  
nacida allá en Sinaloa, / la tía Teresa Mendoza.

El Güero le dijo a Tere: / “Te dejo mi celular;  
cuando lo escuches, prietita, / no trates de contestar,  
es porque ya me torcieron / y tú tendrás que escapar”.

El Güero Dávila era / piloto muy arriesgado,  
al cártel de Ciudad Juárez / les hizo muchos mandados;  
en una avioneta Cesna / en la sierra lo mataron.

Dijo Epifanio Vargas: / “Teresa, vas a escapar;  
tengo un amigo en España, / allá te puede esperar;  
me debe muchos favores / y te tendrá que ayudar”.

Cuando llegó a Melilla, / luego le cambió la suerte:  
con don Santiago Fisterra / juntaron bastante gente,  
comprando y vendiendo droga / para los dos continentes.

Manolo Céspedes dijo: / “Teresa es muy arriesgada,  
le vende la droga a Francia, / África y también a Italia;  
hasta los rusos le compran, / es una tía muy pesada.”

*Supo aprender el acento / que se usa por toda España,*  
*demostró su jerarquía / como la más noble dama,*  
*a muchos los sorprendió / Teresa La Mexicana.*

*A veces de piel vestía, / de su tierra se acordaba,*  
*con bota de cocodrilo / y de avestruz la chamarra,*  
*usaba cinto piteado, / Tequila cuando brindaba.*

Era la *Reina del Sur* / allá en su tierra natal,  
*Teresa La Mexicana* / del otro lado del mar;  
una mujer muy valiente / que no la van a olvidar.

Un día desapareció / *Teresa La Mexicana*;  
dicen que está en la prisión, / otros que vive en Italia,  
en California o Miami / de la Unión Americana.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 10 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 21/30. **1.2.2.** 32 Cnx: 28 (26 yux. / 2 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: torcer, pesada, piteado. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 26, 39-40).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 28 (46,5%); Mim.: 15 (25%); Int.-Nar.: 17 (28,5%).

**2.1.** X: Teresa Mendoza/Reina del Sur; Allx<sub>1</sub>: Güero Dávila; Allx<sub>2</sub>: Epifanio Vargas; Allx<sub>3</sub>: Santiago Fisterra.

**2.2.** **A.** FRM1(1)+2(2)+5(3-6); **B.** Allx<sub>1</sub>→X,MTV35a(7-12): Allx<sub>1</sub>,MTV13(8-11) > X,MTV21(12) || Allx<sub>1</sub>,MTV1(13-4)+MTV14a(15-6) > MTV13(17-8) > Allx<sub>2</sub>→X,

MTV32a > X,MTV21(19-24) II X+Allx<sub>3</sub>,MTV14(25-30) II X,MTV1(31-2)+ MTV14(33-5) > MTV6(36) II X,MTV23(37-8)+5+3(39-40)+9c(43-7)+25a(48)II **C.** FRM5(49-53): X,MTV1(53) > FRM4a(54) II X,MTV21(55-6) > FRM14(57-60).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 5,75.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje). **4.2.** TMs8 (mujer valiente).

**5.** F: Espectacular.

**6.** Heroína, narco: valentía, nobleza, eficacia-destreza, respetabilidad-grandeza (poder y fama). Allx<sub>2</sub>, capo narco: bondad. Orgullo identitario (mexicanidad y feminidad).

---

Corrido-**cuento** de **narcopersonaje** inspirado en el argumento de *La Reina del Sur*, novela de Arturo Pérez-Reverte sobre una narcotraficante mexicana que se hace con el control del negocio en el Estrecho de Gibraltar, siendo pues el *tema subyacente* el de **mujer valiente** y la *función* estrictamente **espectacular**. El éxito de la novela propició que Los Tigres del Norte, amigos del escritor –y siempre en busca de temas *reales*, como se ve–, le hicieran un homenaje en forma de corrido, cuyo texto se encargó a Bello. Siempre sorprendente, nuestro autor confecciona un texto novelesco comercial en el que incluye sin embargo **presentación** y **coda** ricas en **fórmulas metanarrativas** tradicionales (son 5: **incoativa**, **llamada** de **atención**, **nominación/ caracterización**, **memorabilidad** e **incertidumbre**), desarrolla una **trama** con la canónica combinación de pasajes **diegéticos** y **miméticos** introducidos por verbos *dicendi*, y se atiene al patrón estilístico en casi todos sus aspectos salvo por la **sextilla** y la ausencia de **fórmulas narrativas**, a tal punto que el **IT** alcanza una puntuación elevada. Es probable que este clasicismo obedezca a la responsabilidad asumida por Bello de crear un corrido modélico destinado a difundir el género y la narcocultura mexicana en el extranjero, sobre todo en España, para lo cual prescinde de sus habituales **bloques** estructurales poco ortodoxos e innovadores. Acaso por el público distinto al que va dirigido, del que no se espera que asimile ni memorice el texto, su longitud es también la mayor de todas las piezas del autor incluidas en el corpus, alcanzando los sesenta versos, casi el doble de lo habitual. Otro rasgo destacable es la abundancia de giros y vocablos de sabor muy mexicano, si bien es asimismo curiosa la utilización de “tía” en el sentido coloquial común en España, que, combinado con el adjetivo “pesada”, en su acepción mexicana de “poderosa”, puede confundir al público español. En todo caso, el corrido revela la capacidad de Bello para valerse de los recursos expresivos y estructurales tradicionales del género, que sabe adaptar eficazmente a funciones comunicativas y temas actuales.

## LOS TRES DE ZACATECAS

[Los Tigres del Norte, *20 corridos inolvidables*, 12.  
El As de la Sierra, *Corridos chacalosos*, 4.  
El As de la Sierra y El Halcón de la Sierra, *20 Corridos*, B9.  
Los Cuervos, *Corridos de a kilo*, 20]

Había un cargamento de trescientos kilos / que los migras atoraron,  
y cuando de pronto escuché la noticia / tan sólo de cien hablaron.

Oí el comentario porque estaba preso, / por ilegal fui cautivo,  
mientras que los gringos hacían el reparto / yo estaba haciendo el corrido.

A los que agarraron eran tres hermanos, / de Zacatecas vinieron;  
eran Juan y Pablo y Manuel Eduardo, / y su apellido Guerrero.

Decía el *emigrante* a los detenidos: / “Ya se pueden [*deben*] dar por muertos  
si acaso yo escucho una media [*solá*] palabra / del corte del cargamento”.

Yo sé que la carga era de la buena, / lo supe por el aroma:  
en pocos minutos olía la garita / a amoniaco y a acetona.

[*Estaba a uno veinte, quedó en un sesenta / los cuadros decomisados,  
y si eran trescientos, se hicieron quinientos, / los gringos lo machaquearon.*]

Una pobre madre ansiosa espera / a los tres de Zacatecas;  
tal vez con mi canto se entere algún día / que se hayan tras de las rejas.

[*cursiva*]: Variantes de las versiones 2 y 3, idénticas entre sí.  
Versiones 1 y 4 idénticas.

---

**1.1.1.** Dodecasílabo + Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Consonante).

**1.1.3.** 6[7] Cuartetas.

**1.2.1.** U2V: 10/12. **1.2.2.** 14 Cnx: 10 (8 yux. / 2 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: *migra*, atorar, *emigrante*. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 24).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 17 (71%); Mim.: 3 (12,5%); Int.-Nar.: 4 (16,5%).

**2.1.** NX: narrador-testigo; X: los tres hermanos; Y: *migras*, gringos (policía fronteriza de EE.UU.); Allx: madre.

**2.2. A.** Y,MTV16 > MTV27b(1-4) > NX,MTV22+20 > FRM3+15(5-8); **B.** FRM5: X,MTV20(9-12) > Y→X,MTV34(13-6) II MTV14a(17-20) II **C.** Allx,MTV37(21-2) > FRM15+3: X,MTV20(23-4).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4,25.

**4.1.** TM1b+f (narcotráfico + crítica). **4.2.** TMs6 (cautiverio).

**5.** F: Espectacular + reprobatoria.

**6.** Narrador-testigo, emigrante ilegal: sinceridad, compasión-identificación con héroes, conocimiento del narcotráfico, crítica a policía de EE.UU. Héroes, narcos: procedencia (orgullo identitario regional insinuado). Rivales, agentes aduana EE.UU.: corrupción (por sustracción droga), violencia (por amenazas a detenidos).

---

Uno de los corridos de Bello con mejor acogida, como revelan las cuatro versiones presentes en el *corpus*. Su repercusión obedece probablemente a la denuncia de corrupción que dirige a la policía fronteriza estadounidense y a la simultánea empatía hacia los traficantes, ingredientes nacionalistas en los que la mexicanidad se sustancia en los narcos que desafían a EE.UU.; a esta exaltación identitaria contribuye la especificación del origen regional de los héroes, y de su apellido, coincidente con un padre de la patria mexicana<sup>9</sup>, así como el hecho de que el narrador y testigo se declare emigrante ilegal, condición que fomenta la identificación. La relevancia del corrido se aprecia también en la estrofa adicional incluida en las versiones de *El As de la Sierra*, lo cual indica una recepción entusiasta y activa de la historia y su mensaje; dicha estrofa no es de la autoría de Bello, ya que no aparece en la versión de Los Tigres, a buen seguro la original; por ello, no se ha tenido en cuenta para el análisis textual. A propósito, se trata obviamente de un corrido-**cuento** de **narcotráfico**, en sus variedades de **tráfico** y **crítica**, cuyo *tema subyacente* es el **cautiverio** y cuyas *funciones* son la **espectacular**, por su componente de acción, y la **reprobatoria**, presente en al menos 3 estrofas, ó 4 si se considera que la 5ª, descriptiva de la *carga*, contribuye a resaltar la sustracción de los agentes de aduanas. La *estructura* de los contenidos carece de *presentación*, y del inicio *in media res* considerado tradicional del género; en la **trama** podría reconocerse una **secuencia**, si bien, de hecho, la esencia narrativa está en la 1ª estrofa, siendo el resto valoraciones y apuntes del narrador al respecto, salvo en la 4ª, donde Bello adorna el relato con una dramatización, y tal vez la 5ª y última, que cabría estimar una *proyección* del *desenlace*, aunque funge también como **coda**, con sus *fórmulas metanarrativas* de **referencia genérica** y **veracidad**, sin duda sui géneris pero que, en cualquier caso, se computan a efectos de cálculo del IT porque aparecen en la 2ª estrofa igualmente sin duda alguna, a las que se suma en esa misma estrofa la de **nominación/caracterización** con su enunciado más habitual y fijo. *Estilísticamente*, el texto presenta la particularidad de una combinación *métrica* poco común, así como el moderno punto de vista, siendo el narrador un testigo que forma parte de la historia, lo que le confieren una intensa apariencia de verosimilitud; además, comoquiera que la excepcional longitud métrica impone la distribución en **cuartetos**, la *rima* es **asonante** en los versos *pares*, los *recursos sintácticos* canónicos se respetan y Bello combina convencionalmente pasajes **diegéticos** y **miméticos**, habiéndose considerado **intervenciones** del **narrador** sólo los versos de la última estrofa, la heterodoxia formal del texto no es tan profundas como pudiera parecer, siendo el IT considerablemente alto para los estándares del autor, aunque no se den *fórmulas narrativas*, lo que en buena medida se debe a que el **dodecasílabo** impide ya su presencia en la mitad del texto; con todo, tampoco hay más que 1 **cliché**, volviendo a demostrar aquí Bello su originalidad y capacidad para combinar elementos de la poética tradicional con innovaciones subjetivas actualizadas.

---

<sup>9</sup> Recuérdese que, como se apuntó en la introducción, Wald considera este tema uno de los paradigmáticos de la crítica del autor a EE.UU., particularmente explícita y de inusitada frecuencia en comparación con otros autores.

## PACAS DE A KILO

[Los Tigres del Norte, *20 corridos inolvidables*, 14; *30 Grandes Éxitos*, 1-10.

Los Cuervos, *Corridos de a kilo*, 1.

VV. AA., *20 Corridos perrones*, 3 –T. Bello.

El As de la Sierra y El Halcón de la Sierra, *20 Corridos*, A4.]

Me gusta andar por la sierra, / me crié entre los matorrales,  
ahí [ya] [y] aprendí a hacer [sacar] las cuentas, / nomás contando costales;  
me gusta burlar las redes / que tienden los federales.

Muy [Bien] pegadito a la sierra / tengo un rancho ganadero,  
ganado sin garrapatas / que llevo *pal* extranjero:  
qué chulas se ven mis vacas / con colitas de borrego.

Los amigos de mi padre / me admiran y me respetan,  
y [Ø] en dos y [o] trescientos metros / levanto las avionetas,  
de diferentes calibres / manejo las metralletas.

El *Tigre* a mí me acompaña / porque ha sido un gran amigo,  
maestro en la pista chica, / además muy precavido;  
él sabe que en esta chamba / no es bueno volar dormido.

Por ahí andan platicando / que un día me van a matar [agarrar];  
no me asustan las culebras, / yo sé perder y ganar,  
ahí traigo un cuerno de chivo / para el que [Ø quien] le quiera entrar.

Por el negocio que tengo / dondequiera me paseo,  
no me gusta que presuman [Ø presumir], / tampoco [pero no] me miren feo,  
me gusta que me platiquen / pero no todo les creo.  
[ahí traigo un cuerno de chivo: / no lo traigo de trofeo]

Los pinos me dan la sombra, / mi rancho, pacas de a kilo;  
soy mediano de estatura, / amigo de [Arturo pa] los [mis] amigos:  
perdonen que no acostumbro / decirles mis apellidos.

Adiós, sierra de Coahuila, / de Sinaloa y [de] Durango,  
de Sonora y Tamaulipas, / Chihuahua, te andas [estás] quedando;  
[me está esperando]  
si me quieren conocer, / en Juárez me ando paseando.

---

1ª y 2ª versiones, idénticas.

[*cursiva*]: variantes de la 3ª versión.

[*subrayado*]: variantes de la 4ª versión; en ésta, la 6ª estrofa es la 5ª, y viceversa.

[Fuente New Times Roman]: variantes de la 5ª versión; en ésta, la 4ª estrofa es la 3ª, y viceversa, y se ha suprimido además la 5ª estrofa.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 4 estrofas Ason. / 4 Conson. **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 14/22. **1.2.2.** 29 Cnx: 23 (20 yux. / 3 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: cola de borrego, chamba, culebra, cuerno de chivo. **1.3.1.1.** “maestro en la pista chica”: capaz de aterrizar en pistas de corta longitud; Los Pinos es el nombre de la residencia del Presidente de la República, posible doble sentido.

1.3.2. 2 Frml. (v. 32+48, 39). 1.3.3. 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 20, 28, 29-30, 40).  
 1.4. 1ª persona. 1.5. Nrtv.: 30 (62,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 18 (37,5%).  
 2.1. X: Narrador-protagonista; Allx: El Tigre.  
 2.2. A. Ø. B. X,MTV8a(1-2)+5(3-4)+34(5-6) II X,MTV14b+a(7-12) II X,MTV6+5  
 (13-8) II X⇔Allx,MTV3a(19-20) > Allx,MTV5(21)+23(22-4) II MTV10/34(25-6) >  
 X,MTV1(27-8)+34+9a(29-30) II X,MTV6a(31-2) I X,MTV4(33-6) II X,MTV14b  
 (37-8)+2(40)+4(41-2) II C. FRM9: MTV8b(43-6,48)+34(47-8).  
 3.1. TP4 (autorretrato). 3.2. IT: 3,75.  
 4.1. TM1a (narcopersonaje). 4.2. TMs1 (valentía).  
 5. F: espectacular + propagandística.  
 6. Héroe, narco: orgullo ranchero y rural, desafío a gobierno-leyes (reiterado), respeto  
 a autoridad paterna, destreza en pilotaje de avionetas (también Allx) y uso de armas,  
 amistad-lealtad (también Allx), valentía, modestia, precaución (también Allx) –  
 discreción (anonimato), sugerencia de vínculo con poder político (corrupción activa),  
 demarcación del territorio.

---

Sin duda uno de los corridos más célebres no ya de Bello, sino de toda la época actual, siendo también uno de los mayores éxitos de Los Tigres; aparecido originalmente en el álbum *Los dos plebes*, de 1994, su estilo y planteamiento han sido ampliamente imitados, e incluso el título se ha homenajeado y reformulado a menudo (“Pacas de a mil”, etc.), si bien, según se apuntó en el estudio de *Chalino* Sánchez, Bello toma algunas expresiones caracterizadoras del estilo sinaloense. La pieza constituye el modelo primigenio de **autorretrato** de **narcopersonaje** (siendo el *tema subyacente*, cómo no, la **valentía**) provocador y con mensaje cifrado para entendidos del medio, cuya repercusión apostilla Ramírez Pimienta: “De pronto se volvió una suerte de orgullo el poder decodificar el corrido para los no iniciados al lenguaje en clave” [2011: 101]. Como se anticipó, el rasgo que lo diferencia del posterior “Jefe de jefes” y lo hace, a mi juicio, superior en calidad estética y eficacia comunicativa, reside en la traslación del argot relacionado con el narcotráfico al texto, además del popular general de México. El personaje construido representa el paradigma completo del narco mexicano, cuyos atributos y valores se acaban de enumerar en el plano ideológico, y entre los que destacan la referencia a la figura paterna, que sugiere una tradición familiar vinculada simbólicamente a la ranchera, la mención de rasgos físicos personales, la descripción de las relaciones sociales del personaje por su excelente factura popular (“No me gusta que presuman,/ tampoco me miren feo,/me gusta que me platiquen/pero no todo les creo”) y, por la carga ideológica, el famoso verso “los pinos me dan la sombra”, que introduce la posibilidad de un doble sentido según el cual el traficante gozaría de la protección de la mismísima presidencia de la República, extremo desmentido por Bello en reiteradas ocasiones, incluida la entrevista realizada para esta investigación; preguntado a qué se refiere por “los pinos”:

“B: No, a los árboles. Eso es un doble sentido donde yo sabía, donde yo sabía que sí iba a tener este... acontecimiento, el verso, por los pinos.

P: O sea, sí que eras consciente de ese juego ahí...

B: Sí, y porque la gente cree eso, entonces, [tararea] “los pinos me dan la sombra,/mi rancho pacas de a kilo”, pero está hablando de alguien que está bajo los árboles. [risas] ¿Pa qué fue todo broncas, no? [risas] Pero está padrísimo ése, ¿no?

P: Sí, está fabuloso, “Pacas de a kilo” es un grandísimo corrido.

B: El “Pacas de a kilo” es uno de los corridos más exitosos de Los Tigres del Norte; cuando lo hice fue, no hombre, un *boom*, algo...”

En cualquier caso, así como “Jefe de Jefes” exhibe una ambigüedad sin fisuras, este corrido no deja lugar a dudas sobre el oficio del héroe, pues, incluso si no se entienden las metáforas y el sociolecto rural, las menciones al manejo de armas y de pequeñas avionetas en pistas clandestinas (“la pista chica”), el anonimato explícito (que

corresponde al *motivo* de **templanza/modestia**) y la no menos explícita referencia a los [policías] federales en calidad de enemigos, propician una recepción inequívoca del mensaje, cuyo tenor revela una neta *función* **propagandística** del narcotraficante, acompañada de la **espectacular** por su retrato impactante y las típicas bravatas que enuncia. Al margen de la enorme proyección social y la brillantez y sutileza semánticas, el texto presenta la habitual *estructura* mixta de Bello, con un amago de **presentación** original y una **despedida** en toda regla, y remate de desafío canónico. La acumulación de frases en **yuxtaposición** y **coordinación** le confieren de otra parte un logrado ritmo tradicional; a este respecto, cabe señalar que la *extensión* es mayor de lo habitual en los temas de difusión discográfica. El título, en cambio, se ajusta a la innovadora modernidad del tipo genérico, ya que, tratándose de un panegírico en **1ª persona**, no se refiere sin embargo al personaje idealizado, y ni siquiera directamente a su actividad, sino al objeto representativo de la misma, ejemplo que cundirá en las creaciones contemporáneas, señaladamente en el famoso tema de Mario Quintero “Mis tres animales”. Por lo demás, y al margen de que el autorretrato suele excluir la presencia de **mímesis**, al menos en su preceptiva alternancia dramática con la **diégesis**, y del natural predominio del **cliché** sobre las **fórmulas narrativas**, hallamos con todo 2 en el texto, 1 por partida doble enunciada de dos maneras diferentes (“dondequiera me paseo”, “por [Ciudad] Juárez me ando paseando”) y la moderna *ser* “**mediano de estatura**”. En definitiva, tanto por la expresión como por el contenido en sus distintos niveles, se trata del autorretrato del narcotraficante por excelencia, y de uno de los grandes clásicos del corrido contemporáneo.



## POR DEBAJO DEL AGUA

[Los Tigres del Norte, *Jefe de jefes*, CD1-3.  
Valor Norteño, *El Corrido de los Tigres*, A3.]

La Federal de Caminos, / policía tan preparada,  
agarró un cargamento / por el rumbo de Ensenada:  
cinco mil seiscientos kilos, / casi las seis toneladas.

Eran tres camiones grandes, / y los tres con doble fondo;  
traficantes eran nueve / que llevaban aquel polvo;  
por poquito se escapaban, / pero revisaron todo.

El comandante Reynoso / dijo a los uniformados:  
“Me ofrecieron un dinero / que ni en sueños lo juntamos;  
han caído dos del DEA / del Gobierno americano”.

Cuando dijo “no me vendo” / se escuchó un cuerno de chivo,  
dos [tres] agentes se murieron / y Reinoso, malherido,  
alcanzó a matar a cuatro / de los que serían cautivos.

Yo no sé por qué callaron, / el asunto era importante;  
desde Washington mandaron / dar luz verde a los maleantes,  
y en el hospital moría / asfixiado el Comandante.

Muy por debajo del agua / este asunto yo he sacado  
del archivo periodista, / porque no lo denunciaron;  
ya la carga está a la venta / en el lado americano [, su destino era Chicago].

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 12/18. **1.2.2.** 16 Cnx: 14 (10 yux. / 4 cor.) / 2 sub.

**1.3.1.** GLS: polvo, DEA, cuerno de chivo. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch (v. 16, 19, 31+título).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 25 (69,5%); Mim.: 5 (14%); Int.-Nar.: 6 (16,5%).

**2.1.** X: comandante Reynoso; Allx<sub>c</sub>: federales de caminos (uniformados); Yc: traficantes; Ally<sub>1</sub>: gobierno EE.UU. (Washington); Ally<sub>2</sub>: gobierno mexicano.

**2.2. A.** Ø. **B. a)** X+Allx<sub>c</sub>,MTV5→Y<sub>c</sub>,MTV20(1-12) < Y<sub>c</sub>,MTV14a(5-10) > X+Allx<sub>c</sub>→Y<sub>c</sub>,MTV17b(11-2) > **b)** X⇔Y<sub>c</sub>,MTV32c(13-9): Y<sub>c</sub>,MTV27b(15-8)⇔X,MTV2(19) > X+Allx<sub>c</sub>⇔Y<sub>c</sub>,MTV 11(20) > **c)** Allx<sub>2/3</sub>,MTV13(21)+X,MTV19a(22)→Y<sub>4</sub>,MTV13(23-4). **C.** Ally<sub>2</sub>,MTV27(25-6)+Ally<sub>1</sub>,MTV27(27-8) > X,MTV13(29-30) II FRM3(31-4): MTV14a(35-6).

**3.1.** TP1+/-6 (crónica +/- invectiva). **3.2.** IT: 4.

**4.1.** TM1b+e+f (narcotráfico+conflicto+crítica).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>1+2+4 (valentía + vileza-corrupción + identidad).

**5.** F: Noticiera + reprobatoria +/- espectacular.

**6.** Héroe, policía: eficacia, rectitud (honradez), valentía. Rival, narcos + valedores en DEA/gobierno EE.UU. + gobierno mexicano (implícito): narcotráfico, corrupción, asesinato, hipocresía.

---

Texto temática e ideológicamente inserto en el grupo de corridos en los que Bello dirige su invectiva, en el marco del narcotráfico, hacia EE. UU. y la corrupción de sus autoridades y policías, siendo éste de los más militantes, si consideramos la alusión directa al Gobierno y la DEA, y el título, más subjetivo que los otros e instrumento clave para reforzar el mensaje. Wald señala “Los tres de Zacatecas” como el tema pionero de esta línea, y añade los ejemplos de “El General” y el presente texto; siendo el denominador común la corrupción de los agentes antidroga estadounidenses, apunta: “Este no es un tema común de corrido, a pesar de la frustración de los mexicanos ante la hipocresía de la ‘guerra contra las drogas’ de EE.UU. Existe un consenso bastante general sobre que, si bien los gringos son tanto la causa como las víctimas del tráfico de drogas y deberían ser más cautos a la hora de criticar a sus vecinos, los policías tienden a ser más honestos al norte de la frontera. [...] Cabría esperar que este fuera un tema más popular entre los corridistas, pero las canciones de Teodoro siguen constituyendo fascinantes rarezas” [2001: 294]<sup>10</sup>. Temáticamente, la muestra es por lo tanto muy rica, correspondiendo el *asunto patente* a las categorías de **tráfico**, **conflicto** y **crítica** dentro del tema general y estelar del **narcotráfico**, y el *subyacente* a las de **valentía**, encarnada en el Comandante, **vileza-corrupción**, claro está, pero también de **identidad** en razón de lo antedicho. Desde el punto de vista *funcional*, hallamos de nuevo la insistencia en la veracidad de los hechos y su tratamiento periodístico, con lo que la intención es **noticiera**, aunque también sin duda **reprobatoria**, en la medida en que tal función ocupa 2 estrofas de 6, siendo en esas 2 (últimas) donde reside la carga ideológica (y la *médula emotiva*), que Bello traslada además al título. La correspondencia con el *plano tipológico* genera ciertas dudas, tanto por el tono novelesco del tramo narrativo como por el hecho de que no se haya encontrado referencia alguna al comandante Reynoso ni al decomiso aludido; hablando de su entrevista con Bello, Wald apunta: “Traté de sacarle más detalles a Teodoro, como si en verdad había investigado en archivos periodísticos para la canción, pero no estaba interesado en ese tipo de preguntas” [2001: 295]<sup>11</sup>; sea como fuere, aunque persista la incertidumbre acerca de si Bello entresacó en efecto la información de este caso o lo inventó, a partir tal vez de una anécdota o un mínimo apunte de prensa, por las mismas razones expuestas para asignar la función reprobatoria, esto es, porque la crónica o el cuento son punto de partida evidente para fundar la crítica, debe entenderse presente, siquiera en subordinación a la **crónica** (por la que he optado al fin en la descripción), el *tipo* de la **invectiva**. Estructuralmente, el texto es representativo del estilo de Bello, con ausencia de *presentación* e inicio *in media res* y, en cambio, despliegue de una amplia **coda** biestrófica, en la que, como en otros textos, se mezcla la reflexión conclusiva con parte de la narración, que cierra el poema confiriéndole un aire de objetividad noticiera, y donde no puede determinarse la presencia de una *moraleja*, quedando el mensaje tan sólo sugerido. En cambio, el verso inicial de la última estrofa que da título a la pieza, habida cuenta de que el autor se dirige a la audiencia, podría considerarse una heterodoxa *fórmula metanarrativa* de **referencia genérica**, dado que se trata en el fondo de una indicación acerca de cómo se ha elaborado el corrido, que no he incluido empero en la descripción técnica por ser hipótesis demasiado aventurada, o forzada; en cualquier caso, la que sí parece estar indudablemente presente es la de **veracidad**; En este mismo plano, se observa en la **trama** una **secuencia** completa, naturalmente, que el autor desarrolla además con canónico recurso a la combinación de pasajes **diegéticos** y **miméticos**, siendo así

<sup>10</sup> “This is not a common corrido theme, despite Mexicans’ frustration at the hypocrisy of the US ‘war on drugs’. There is a pretty general acknowledgement that, although the gringos are the cause as well as the victims of the drug trade and should be more careful about criticizing their neighbors, cops tend to be more honest north of the border. [...] one would expect this to be a more popular subject for corridistas, but Teodoro’s songs remain fascinating rarities”.

<sup>11</sup> “I tried to get more details out of Teodoro, such as whether he actually researched the song in newspapers archives, but he was not interested in following this line of questioning”.

notable la modesta entidad del *modo de representación* de las **intervenciones** del **narrador** para un texto de tan fuerte impronta crítica. Por último, en el *plano expresivo* al que pertenece este último aspecto señalado destaca la profusión de *aposiciones*, indicativa del absoluto predominio de la **yuxtaposición** y la consiguiente escasez de *conexiones subordinadas*, que deparan el eficaz y ajustado ritmo narrativo propio del compositor, el cual, si viene acompañado del tradicional manejo de los modos recién señalados, y moldeado en una *prosodia* asimismo clásica salvo por la **sextilla**, adolece de *fórmulas narrativas* que confieran al texto plena personalidad corridera.

## VALENTÍN ELIZALDE

[Teodoro Bello, *Me regalo contigo*, 4.]

Veinticuatro de noviembre, / mucho público reunido  
en Reynosa, Tamaulipas, / esperaba a un gallo fino,  
a Valentín Elizalde, / un cantante muy querido.

Valentín se *persinó* / al entrar a aquel palenque  
y dio las gracias a Dios / de mirar a tanta gente  
que le fueron a aplaudir / sus canciones como siempre.

Ya después, cuando se iba, / se escucharon las metralas:  
cerca de setenta tiros / la Suburban perforaban  
dando muerte a Valentín / y a dos que lo acompañaban.

Veinticinco de noviembre / fue su última actuación,  
más de 20.000 personas / lo llevan al panteón;  
que había muerto *El Gallo de Oro* / al país estremeció.

Hoy la banda está de luto, / lo comenta mucha gente:  
hace falta Valentín / en los bailes y palenques;  
el recuerdo de su voz / se ha quedado para siempre.

Carismático y sencillo / fue Valentín Elizalde;  
en Sonora vio la luz, / lo enterraron en Guasave;  
el decía “cuando me muera, / quiero estar junto a mi padre”.

Si una madre pierde un hijo, / ha perdido a un gran tesoro;  
yo le doy mis condolencias / porque ha muerto *El Gallo de Oro*:  
con cariño a Valentín, / un corrido de Teodoro.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 17/21. **1.2.2.** 21 Cnx: 14 (13 yux. / 1 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 4). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 7 Clch (v. 20, 25, 27, 29-30, 33, 37-8, 39).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 24 (57%); Mim.: 2 (5%); Int.-Nar.: 16 (38%).

**2.1.** X: Valentín Elizalde; Allx: acompañantes.

**2.2. A.** Ø. **B. a)** FRM6a+b(1,3)+5<sub>a+b</sub>(3-6) > X,MTV3+6b(4,6) > X,MTV40+6b (7-10,11-2) > **b)** MTV12(7-10): MTV9b(16) > **c)** X+Allx,MTV13(17) II FRM6b(19)+MTV6+37(20-4) II **C.** MTV37(25-8)+FRM4(29-30) II X,MTV3(31-2) I X,MTV36(35-6) II MTV37(37-40) I FRM12+5a(41-2).

**3.1.** TP3b+1 (elegía + crónica). **3.2.** IT: 6,75.

**4.1.** TM2b (sucesos - delito común). **4.2.** TMs<sub>b</sub>: Ø.

**5.** F: Propagandística + noticiera +/- espectacular.

**6.** Héroe, músico: bondad, excelencia, fama (gloria), carisma, modestia (sencillez).

---

Corrido-**elegía** típico en el que se narra la muerte del héroe para a continuación cantar sus virtudes y la pena de sus allegados, a la que se suma la del compositor. Lo más destacable es que se trata aquí de un cantante, lo cual permite adscribir el texto al grupo de elegías donde el personaje es músico, en el que destacan los homenajes a *Chalino* Sánchez, que constituyen el punto de partida de este subgrupo tipológico y temático. Otro ejemplo se encuentra en “Homenaje a Selena”, de Juan Bermúdez, que da título a un disco de Pedro Rivera, en el que se canta a la famosa intérprete tejana asesinada por su asistente, y que se transcribe al final de este comentario –y este estudio–. Técnicamente, el *tema patente* es el de **sucesos**, en su variedad de **delito común**, y, nótese, no se da un *tema subyacente* de los inventariados en el método, a menos que por el apodo de Elizalde se quiera inferir la **valentía**; pero, se quiera o no, el caso es ilustrativo de porqué el tema migratorio escasea en el género, donde muy difícilmente puede faltar la valentía, u otras grandes virtudes heroicas, sobre todo en las elegías y elogios; en su defecto, como en esta pieza, un corrido debe tener una fuerte componente narrativa cuyo contenido se estructure más o menos conforme al canon y se exprese también con algunos de los elementos inherentes al paradigma del género. La *estructura* de la muestra es una vez más singular, ya que principia con un amago de **presentación** con **nominación** del héroe y **datación/ubicación** espacio-temporal, que se insertan empero en la **trama**; ésta es igualmente particular, pues se compone de tres posibles *secuencias* que son de hecho alusiones factuales, apareciendo en la primera sólo el *planteamiento* (la expectativa del público y el retrato del artista en capilla); en la segunda un *nudo* y *desenlace* muy esquemáticos del relato del asesinato, si bien es cierto que toda la secuencia anterior del concierto puede considerarse el planteamiento de ésta; y la tercera ocupa sólo dos versos, siendo los restantes de la estrofa puntualizaciones del autor. La **coda**, como en otros casos, es muy extensa, abarcando casi la mitad del texto, y en ella se encuentran abundantes *motivos* y otras dos *fórmulas metanarrativas*, la de **memorabilidad** y la de **autoría**, lo cual arroja el **IT** de más elevada puntuación en el corpus de Teodoro Bello, a lo cual contribuye también el manejo de todos los recursos discursivos contemplados en el método excepto por la **sextilla** y la debilidad del *modo de representación mimético*, e incluso una **fórmula narrativa**, “a un gallo fino”, con la que se pretende vincular al homenajeado con los del corrido siempre, los hombres valientes de armas. Con todo, y como prueba de que sólo a esos héroes suele cantar el corrido, Bello alcanza aquí asimismo su cota de utilización de **clichés**, hasta 7, lo que es al fin y al cabo natural, porque la condolencia y el duelo, fuera del contexto corridero genuino, gozan de un inventario formulario propio para su expresión. Ilustrativa al respecto es la 3ª estrofa, la narrativa del crimen, donde Bello roza la fórmula discursiva del corrido en “se escucharon las metrallas”, que no la hemos incluido hasta aquí en el elenco, tal vez un error si recordamos muchos corridos de Vargas o Garza, ya desde el fundacional “La banda del carro rojo” del primero, y más aún en “cerca de setenta tiros/la suburban perforaban”, donde el autor opta por un hipérbaton y un cambio de verbo que impide reconocer la fórmula en la que se cuentan los disparos, de todo lo cual resulta una vulgar estrofa encabalgada donde podían haber brillado dos o tres fórmulas narrativas de solera, nótese que otro de los clichés coincide con la *fórmula metanarrativa* de **memorabilidad**, y varios más, como se decía, son fórmulas de pésame, o de lápida o elegía biográfica (“en Sonora vio la luz”), que no tienen la rabia, el clamor de venganza o el valor del héroe que se despiden tal como se expresan en el corrido tradicional. A continuación, transcribo el “Homenaje a Selena” a efectos comparativos, en el que se observa idéntico vaivén entre los clichés y frases hechas que impone el contenido luctuoso, lo cual incide en el estilo, hecho de hipérbatos y encabalgamientos y frases subordinadas, y el empeño puesto por el compositor en expresarse de acuerdo con la convención del género, empeño que logra en mayor medida Bermúdez, al menos en lo relativo a la expresión formularia de los núcleos semánticos más constantes en el corrido.

**HOMENAJE A SELENA** (Juan Bermúdez)  
(Pedro Rivera, *Homenaje a Selena*, A1)

Año del noventa y cinco, / ténganlo siempre presente,  
murió una joven brillante / querida por mucha gente,  
la asesinó por la espalda / una de sus asistentes.

Selena era su nombre, / de todos muy conocida,  
y la que la asesinó / era Yolanda Zaldívar;  
certeros tiros le dio / que le quitaron la vida.

Según dicen los testigos, / que hubo una gran discusión,  
Selena le reclamaba / que había una malversación  
y que la despediría / por mala administración.

Yolanda, muy indignada, / un gran revólver sacó,  
Selena salió corriendo / y en la espalda le pegó;  
Selena, herida de muerte, / al suelo se desplomó.

Murió en su tierra natal, / en la ciudad Corpus Cristi,  
sus amigos la lloramos, / la gente se siente triste,  
otros gritan con dolor / “Selena, ¿por qué te fuiste?”

Selena, vete con Dios, / siempre te recordaremos  
porque fuiste buena amiga / con todos tus compañeros;  
descansa en paz, te aseguro / que habrá otra estrella en el cielo.

### 3.1.5. Mario Quintero

Mario Quintero Lara (Las Huacapas, Sinaloa, ca. 1971) es una figura clave del corrido contemporáneo, por tratarse del compositor más prolijo en el género, el intérprete autor de sus propios temas de mayor éxito, con su célebre conjunto Los Tucanes de Tijuana, y uno de los corrideros más innovadores y singulares, siendo además considerado el principal exponente del narcocorrido, en toda su dimensión y con todas sus implicaciones.

A pesar de que una mayor fama y juventud respecto a los otros corridistas estudiados debería propiciar información más abundante sobre su persona y obra, lo cierto es que no se ha tenido acceso a datos precisos del volumen de producción<sup>1</sup>; la cifra de 350 piezas se reitera en notas biográficas y artículos en la Red desde hace años –incluido el sitio *web* oficial de Los Tucanes<sup>2</sup>–, siendo presumible su desactualización; en un cálculo aproximado, habida cuenta de que el grupo ha editado hasta 2010 más de 30 álbumes originales al margen de recopilaciones, que los discos incluyen una media de 15 temas, y que la inmensa mayoría son creaciones de Quintero, éste bien podría superar ya con creces las 400 composiciones.

A diferencia de autores más tradicionales como Paulino Vargas o *Chalino* Sánchez, que acuden muy de cuando en cuando a otros géneros musicales, y a semejanza de Teodoro Bello, Quintero no compone únicamente corridos; un anónimo periodista del semanario *Zeta* [2007] apunta “las tres vertientes de sus canciones: los corridos que narran las proezas del narco, las cumbias divertidas con matices de pop y los temas amorosos”. Wald señala por su parte la práctica habitual de Los Tucanes de lanzar los discos “a pares, uno de

---

<sup>1</sup> Bibliográficamente, aunque existen por supuesto decenas de artículos periodísticos y notas de páginas *web*, la mayoría cubren lanzamientos de discos y conciertos, o la cuestión del narcocorrido, la censura, etc., sea indirectamente o a través de declaraciones de Quintero; las entrevistas en profundidad son pues escasas, la información biográfica precisa casi inexistente, y la relativa a la autoría y ventas inaccesible de manera directa, habiéndose prescindido de investigar en discográficas y sociedades de derechos de autor para obtener datos secundarios en nuestro estudio, ya que para ilustrar en general el éxito de Los Tucanes de Tijuana bastan los proporcionados en su *sitio* oficial en Internet, que ofrece además una discografía bastante completa, una breve nota biográfica, y otras informaciones de interés. De entre los textos más rigurosos, me he valido del capítulo sobre Los Tucanes del siempre esencial Wald, de dos entrevistas en los diarios *La Jornada* y *Crónica*, y un artículo sin firma del semanario tijuaneño *Zeta* [2007], además de haber recabado datos de algunas páginas *web*, como la de Wikipedia, que por cierto carece de entrada en español, o la de la discográfica Univisión.

<sup>2</sup> Como se ha hecho antes también con Los Tigres del Norte, en adelante se escribirá tan sólo “Los Tucanes” por “Los Tucanes de Tijuana”, en aras de la brevedad.

corridos y otro de canciones románticas y temas bailables” [2001: 109]. En términos cuantitativos, no se da pues una distribución igualitaria entre los géneros frecuentados por el autor, sino que los corridos suponen más o menos la mitad de sus creaciones; así, teniendo en cuenta la cifra global aproximada que acaba de ofrecerse, es probable que la producción corridística de Quintero ronde las 200 piezas, razón por la cual se le ha considerado el corridero más prolijo de nuestro tiempo<sup>3</sup>.

La elevada productividad resulta patente en nuestra discografía, donde sólo figuran 7 álbumes de Los Tucanes, 4 originales –datando el último de 2003– y 3 antologías, que contienen 122 temas, 105 de ellos corridos, de los cuales 93 de Quintero, lo que supone un total de 71 de su autoría, siendo los 22 restantes grabaciones repetidas, algunas de las cuales se encuentran también en discos de otros intérpretes. La cifra es vertiginosa si se considera p. e. que el gran productor independiente de Los Ángeles Pedro Rivera, quien firma muchos de los temas que produce y canta, cuenta con hasta 22 álbumes en la discografía en los que hay 66 corridos cuya autoría se atribuye; o que El As de la Sierra, de edad similar a Quintero, tiene 31 corridos en los 13 discos suyos adquiridos para esta investigación; incluso Bello, de prolijidad corridera próxima a la del líder de Los Tucanes, llega sólo a los 30 a pesar de incluir nuestra discografía 9 álbumes de Los Tigres del Norte, 1 donde el propio Bello es excepcionalmente el intérprete, y cierto número de antologías y discos de otros cantantes que han grabado sus piezas estelares.

La abundancia ha generado dificultades al seleccionar las 20 muestras del *corpus* analítico, habiéndose seguido el criterio habitual de incluir los temas grabados más de una vez en la discografía o que den título a un álbum. Puesto que dicho criterio obedece al fin de escoger las piezas más representativas y difundidas del autor, en este caso se ha tenido además en cuenta la valoración de los propios Tucanes, que en su página *web* incluyen una lista de “éxitos”; la gran cantidad de temas presentes en la discografía propicia que sólo 3 de tales éxitos no se encuentren en ella, si bien se citan en esta introducción o en los comentarios a textos con los que guardan relación. De otra parte, como en los

---

<sup>3</sup> Teodoro Bello, recuérdese, es el autor más prolijo en términos absolutos, con cerca de un millar de temas, pero, según calcula él mismo en nuestra entrevista, el número de corridos asciende a “100 ó 150”.



estudios de los demás autores, al planteamiento cuantitativo de selección se han aplicado correcciones de índole cualitativa con el ánimo de ofrecer al lector la imagen más completa posible de la obra de Quintero, lo cual pasa por dar cabida a ciertos textos de singular interés formal o ideológico en detrimento de alguna muestra de mayor renombre pero que constituye mera reiteración de una variedad asiduamente practicada, que de todas maneras se cita o alude en su contexto pertinente. En definitiva, la selección contiene la mayoría de los corridos más célebres del autor, y ofrece al tiempo un abanico casi completo de su rica gama de opciones tipológicas y temáticas<sup>4</sup>.

Un segundo rasgo sobresaliente de Quintero destacado en el párrafo inicial de su *presentación* es la doble condición de compositor e intérprete de enorme fama, inigualada entre los autores estudiados, ya que Bello no ha cantado sus textos hasta fecha reciente ni destaca en esa faceta, Vargas es un músico consagrado pero su etapa de gloria con Los Broncos de Reynosa es anterior a la de corridero, y autores-intérpretes como *Chalino* Sánchez o Julián Garza no han alcanzado, a pesar de un reconocimiento muy amplio, la celebridad de Quintero con Los Tucanes de Tijuana, que, de hecho, sólo son superados por Los Tigres del Norte<sup>5</sup>. La competencia entre Tigres y Tucanes ha sido durante

---

<sup>4</sup> Entre los textos menos célebres incluidos se encuentran “Corrido del Calafiero”, relato clásico de un suceso local; “Juan Potenciano”, elegía a un amigo; “El *Tigre de Tijuana*”, tradicional corrido sobre el típico valiente fronterizo; “Masacre en Vallarta”, que refiere un enfrentamiento entre los cárteles de Tijuana y Sinaloa, hecho señalado en la historia reciente del narcotráfico; o “Zapatero a tus zapatos”, narcocorrido ficticio narrado en 1ª persona a modo de parábola, de subtipo temático y construcción singulares. Entre las piezas *sacrificadas* en aras de la variedad están p. e. “La piñata”, apología del consumo en clave; “Mis tres viejas”, que calca el modelo de “Mis tres animales”, pero que se transcribe tras el comentario a “Las novias del traficante” de Francisco Quintero; “El hijo de Lamberto Quintero”, secuela comercial del corrido de Vargas, que se transcribe también íntegramente en el comentario a éste; “El cachorro”, retrato de narco ficticio de la subclase argumental del sucesor del negocio, que no es original de Quintero y se halla en textos de otros autores incluidos; o, por lo mismo, “El gallo ahogado”, *corrido de amistad* en la estela de “Los dos plebes”, de Francisco Quintero. La exclusión de estas dos últimas variedades temáticas del narcocorrido, que, a diferencia de las primeras, no están representadas por otra muestra en el *corpus* de Quintero, aunque sí en el general, explica la apuntada falta de compleción absoluta del abanico temático.

<sup>5</sup> Como se apuntó, el sitio *web* oficial de Los Tucanes ofrece abundantes datos que ilustran su gloria, entre los que destacan, además de las ventas señaladas, 30 *discos de oro* y 27 *de platino*; la colocación de 51 *sencillos* en la famosa lista de éxitos estadounidense Billboard; 15 premios BMI, 9 nominaciones a los Grammy y otros muchos galardones de publicaciones e instituciones especializadas en México y EE.UU.; su aparición en la portada de *Los Angeles Times*, *New York Times*, *People*, *U.S. Week*, *Reforma*, etc.; la concesión de una estrella en el Paseo de la Fama de Las Vegas y las Llaves de la Ciudad de Los Ángeles; los 125.000 espectadores que asistieron a un concierto en el Central Park de Nueva York, los 100.000 del Estadio Azteca de México D.F., o los 85.000 del mismo Zócalo capitalino; o el hecho de que hicieran una gran gira por Sudamérica y Europa en fecha tan temprana como 1998, en lo que se adelantaron incluso a Los Tigres.

años un tópico en la industria musical nortea, comentada por los críticos, reproducida con ardor por los respectivos fans, e interiorizada por el mismo Quintero, a juzgar por su corrido “Gatos Rayados”, aparente autorretrato de *narcopersonaje* que critica y desafía a sus competidores en el negocio, pero cuyo título y algunos pasajes ofrecen pocas dudas, como la estrofa “se la pasaban tranquilos/sin preocuparse de nada,/pues no tenían competencia/y, si salía, la bloqueaban;/hoy andan desesperados/con la gente de Tijuana”, y sobre todo los versos “tigres de garras postizas/que viven de otro cerebro”, alusión a la propiedad intelectual impropia de un narco; en el texto se alternan los improprios con las afirmaciones de superioridad del personaje, siempre desafiantes (“ya se volteó la moneda,/y eso es lo que más les arde;/lo siento mucho, colegas,/pero tendrán que aguantarse”), siendo llamativa la estrofa que contiene el *motivo* de demarcación del *territorio*, de fértil desarrollo en el autor: “Las plazas yo las controlo,/ya se los he demostrado/en California y en Texas,/en Arizona y Chicago,/en Nueva York y Florida,/en México y todos lados”. Sin conceder a la soberbia de Quintero mayor relevancia de la que tiene en el contexto expresivo del *valiente* provocador, importa señalar, de un lado, que Los Tucanes no han superado a Los Tigres en términos de ventas y premios, y de otro, que dicha circunstancia no es demérito de los primeros, ya que, estando muy próximos a sus excelsos rivales en la dimensión comercial, y parejos en celebridad, sus logros descansan exclusivamente en la creatividad de Quintero, mientras que Los Tigres constituyen una maquinaria del éxito que se ha nutrido en efecto del “cerebro” de numerosos compositores.

Más allá de la rivalidad en el mercado, el contraste entre estos colosos musicales es significativo, pues representan las dos principales tendencias de la evolución de la música nortea y su adaptación al entorno actual. En el caso específico del corrido, los detalles se abordan en el marco del narcocorrido, donde se sustancian ante todo las diferencias; mas, en general, cabe apuntar que Los Tigres encarnan la vertiente tradicional, mientras que Los Tucanes, sin dejar de apelar a las raíces, adoptan un estilo más moderno y juvenil. La distinción se observa p. e. en el hecho de que Los Tigres alternan el corrido con la canción ranchera sobre todo, sea de tema amoroso o social, mientras que Los Tucanes, si optan por la canción de amor, se acercan a la balada romántica anglosajona, y, de otro lado, tienen un amplio repertorio de música

caribeña –merengue, cumbia–, lo cual les permite convocar no sólo a la juventud mexicana y chicana, sino a la emigrante de todos los países y culturas hispanoamericanas; esto explica que, en la demarcación del territorio de “Gatos rayados”, aparezcan Nueva York y Florida, donde la emigración latina es ante todo caribeña.

Las divergencias no deben sin embargo impedir la identificación de una confluencia crucial, la condición chicana de ambos conjuntos, redondeada por el hecho de que la mayoría de sus integrantes, y desde luego sus líderes, sean de origen sinaloense; es más, a modo de curiosidad, los hermanos Hernández de Los Tigres son oriundos de Rosa Morada, pueblo que dista unos 50 Km. del rancho natal de los Quintero. Al margen de diferencias menores (Los Tigres se constituyeron en California, en San José, y Los Tucanes en Tijuana, de donde pasaron a vivir en Los Ángeles), importa retener que unos y otros radican en EE.UU. desde que eran casi adolescentes, donde han desarrollado toda su carrera, sin perjuicio de que ofrezcan gran cantidad de conciertos al año en territorio mexicano. Esta circunstancia permite subrayar una vez más que la revitalización de la música popular mexicana nortea y su inserción en la industria cultural de masas es un fenómeno predominantemente chicano, en el que cobra especial protagonismo el eje Sinaloa-California.

Mario Quintero nació en una aldea sinaloense de unos 100 habitantes y difícil acceso desde Mocorito, la población urbana más próxima, según refiere M. Rivera [1998], quien tuvo el acierto de acudir a las raíces del autor para acometer su semblanza y describe en su artículo la pobreza rural del lugar, la cercanía a los sembradíos de mariguana y opio y, como resultado, la marcada presencia de la cultura del narco en el entorno. No obstante, existe una cierta diferencia en términos de formación respecto a los compositores estudiados hasta aquí, ya que, recuérdese, Bello y Vargas fueron analfabetos hasta los veintitantos años y *Chalino* no acudió más de tres a la escuela, mientras que, como confirma la madre de Mario [Rivera, 1998], éste fue a Tijuana “a estudiar la secundaria y aprender música”, adonde “se lo llevaron a los 12 años” sus tíos, Los Incomparables de Tijuana, conjunto reputado en la ciudad fronteriza. Quintero goza pues no sólo de una base cultural un tanto más sólida que la de sus colegas, sino que procede además de una familia de artistas, a través de la cual tuvo más fácil acceso a la profesión musical.

Dicha facilidad es con todo muy relativa y no resta mérito a la fabulosa carrera del grupo, ya que, como se refleja en la breve nota biográfica de su sitio *web*, “sus tíos, Los Incomparables de Tijuana, les regalaron sus primeros instrumentos, y después ellos mismos, con grandes sacrificios y con la ayuda de Dios, del Sr. Benjamín Gama y del Sr. Juan Potenciano, compraron los demás instrumentos que les hacían falta para empezar a recorrer el difícil camino de la música”. Este camino dio comienzo en abril de 1987, cuando Quintero funda con un primo y dos amigos y paisanos Los Tucanes de Tijuana, bautizo atribuido a otro primo y debido a los colores brillantes de los trajes norteños regionales que vestían, y visten todavía hoy. Si la ayuda de los tíos conlleva también seguramente el haberles facilitado la contratación en los clubes nocturnos de Tijuana, el grupo se inicia desde abajo en condiciones proletarias; el mismo Quintero ha relatado a Wald [2001: 113] cómo, recién cumplidos los 16 años, alternaba los conciertos hasta altas horas de la noche con trabajos fabriles matutinos, y en la escueta biografía del sello Univision Music se apunta que “los principios fueron duros; iban de bar en bar y de fiesta de quinceañera en bautizo”.<sup>6</sup>

En la misma reseña se dice que “de Tijuana saltan a Los Ángeles, donde se inician en el circuito de los clubes latinos y se mantienen ahí por cuatro años”. El término de este periodo ha de fijarse en 1994, cuando publican con la división latina de la multinacional EMI dos álbumes, uno de música romántica (*Me robaste el corazón*) y otro de corridos (*Clave nueva*), según su costumbre alternativa. Atrás quedan por tanto siete años de brega a pie de calle con todo tipo de actuaciones modestas, lo cual no significa que el grupo se mantuviera hasta la firma con EMI al margen del negocio discográfico, puesto que desde su fundación venían editando un disco al año con Cadena Musical, modesta productora de Guadalajara que ha contribuido notablemente a promocionar nuevos talentos. Desde ese punto de inflexión de 1994, Los Tucanes no sólo mantienen la intensa productividad discográfica<sup>7</sup>, sino también la constancia en

---

<sup>6</sup> <http://musica.univision.com/artistas/los-tucanes-de-tijuana/biografia>. Esta nota biográfica se reproduce con leves variaciones en distintas páginas de Internet.

<sup>7</sup> Tras los 7 discos iniciales con Cadena Musical hasta 1993, Los Tucanes sacaron 8 discos con EMI entre 1994 y 1998, 1 de nuevo con Cadena Musical en 1999, firmando desde 2000 con Universal Music, con la que han editado 13 álbumes en un decenio, hasta 2010, a los que se suman 4 publicados en 2006 y 2007 con Univision Music, todo ello contando sólo los discos originales, existiendo infinitud de recopilaciones adicionales.

las actuaciones en directo; en su página web se indica que ofrecen una media de 120 conciertos al año, cifra impresionante que revela trabajo y dedicación constantes. En suma, a pesar de su éxito comercial y su estética juvenil y telegénica, el conjunto de Quintero no es en modo alguno el típico producto creado desde la industria musical con un puñado de adolescentes sin más virtud que la imagen, sino un grupo de profesionales de origen humilde y esforzado ascenso cuya justa fama se sustenta de un lado en su creatividad y forja de un estilo propio, y de otro en su inmensa capacidad de trabajo tanto en el estudio como sobre el escenario.

La fecunda creatividad de Los Tucanes se debe por completo, ya se ha dicho, a Quintero, quien atesora igualmente una sólida base musical tras la apariencia comercial, y un buen conocimiento de la tradición del corrido, como se refleja en su conversación con Wald, en la que se reconoce deudor de los maestros de la generación anterior, mencionando a Vargas, Garza y Reynaldo Martínez, y se detiene en las enseñanzas de su tío y mentor Mariano Quintero, miembro de Los Incomparables de Tijuana: “Porque, como habíamos nacido en la sierra, yo usaba palabras como ‘pos’, en lugar de ‘pues’, y embarullaba los temas. No les daba un principio y un final, lo hacía al revés, y decía lo mismo una y otra vez, y era muy repetitivo. Y él siempre me decía ‘un corrido tiene que tener un principio y un final, [...], y como mucho debería tener siete estrofas, porque tiene que durar como mucho tres minutos y medio [para emitirlo por la radio]’. Y, sobre todo, me enseñó a rimar los versos” [2001: 114-5]<sup>8</sup>. Quintero es un renovador del género que conoce no obstante su tradición, lo cual lo distingue de los jóvenes creadores de narcocorridos, y de los compositores que abordan temas sociales creyendo valerse de la forma del corrido cuando en realidad utilizan sólo su –buen– nombre para componer canciones o himnos. La escasa atención prestada a este considerable tradicionalismo se debe tal vez a su enfoque moderno en el contenido, aunque preserve asimismo muchos valores convencionales; su sintonía con el público y realidad de su tiempo, constituye su rasgo más singular en términos semióticos, lo cual conduce a la cuestión del narcotráfico, contexto del que nacen y al que remiten sus corridos.

---

<sup>8</sup> Como se ha dicho anteriormente a propósito de las entrevistas de Wald y otros estudiosos, cuando las citas sean traducción al inglés de frases formuladas en español, se prescindirá de incluir el texto en inglés; la precisión entre corchetes de esta cita es por cierto de Wald.

Como la práctica totalidad de los corrideros contemporáneos, Quintero ha sido tachado de apologeta del narcotráfico por los medios y las autoridades, no sin razón pero con particular dureza<sup>9</sup>, a mi entender un tanto exagerada. Uno de los ataques más socorridos se basa en las declaraciones ante la Justicia de Alejandro Hodoyán, *El Alex*, destacado miembro de los famosos *narcojuniors*, jóvenes de las mejores familias de Tijuana que se convirtieron en operadores, y algunos en sicarios —es el caso de Hodoyán—, del Cártel de Tijuana de los hermanos Arellano Félix:

Hay un grupo musical que se llama Los Tucanes de Tijuana, que le tocan todos los corridos de las muertes. Todos los corridos de muerte, todos son verdaderos y son lo que ellos [los Arellano] hicieron [...]. Hay un promotor que creo se llama Quintero, es el que escribe todos los corridos; yo no sé cómo le llega la información, pero entre los corridos viene la filosofía, cómo se tienen que portar todos los integrantes del cártel, entonces ahí oyes cómo dicen las canciones, cómo tienen que portarse, ahí dicen lo que hicieron mal, por qué lo mataron, entonces uno ya sabe lo que no tiene que hacer para que no lo maten, lo que tiene que hacer para hacer puntos, oyendo la música.<sup>10</sup>

Tener por ciertas semejantes afirmaciones obedece a la común estrategia de vincular a los corrideros con el narco, sólo que de manera más directa, pues si lo habitual es denunciar, aparte de las letras, la presencia de los artistas en las fiestas de los capos, aquí se atribuye al compositor una función instructiva, normativa incluso, de nula verosimilitud, siendo increíble que los integrantes de *cártel* aprendan su oficio escuchando corridos<sup>11</sup>. Con todo, es cierto que

---

<sup>9</sup> Si muchos intérpretes han sido señalados y sus temas vetados en la radio, a Los Tucanes se les ha prohibido tocar incluso en la propia Tijuana desde 2008 por orden del jefe policial de la ciudad, hecho sin precedentes ni parangón; el motivo oficial es que Quintero habría enviado saludos a dos capos muy conocidos durante uno de sus conciertos en la urbe fronteriza.

<sup>10</sup> La declaración judicial del narco, detenido en septiembre de 1996, tendría lugar poco tiempo después, mas no se divulgaría hasta agosto de 1997 en el prestigioso semanario *Proceso* (3-8-97; F. Ortiz y C. Puig: 'El narco mexicano: la sangrienta guerra entre cárteles, el asesinato de Posadas, la colusión de policías, la compra de autoridades. En ocho horas de interrogatorio, Alejandro Hodoyán abrió las cortinas del mundo de los capos').

<sup>11</sup> Por ello Astorga desconsidera con ironía las afirmaciones de Hodoyán [2000: 166]: "Lo menos que puede decirse del declarante es que la lectura, incluso de los periódicos, no es su fuerte"; otro tanto podría hacerse con el barroco título del artículo de *Proceso*, que pareciera el de un romance de ciego. Además, es revelador que *El Alex* fuera detenido por el General Gutiérrez Rebollo, encarcelado al comprobarse su implicación con Amado Carrillo y el *Cártel* de Juárez y que, para ayudar a su capo amigo, había desatado una campaña contra el *Cártel* de Tijuana, de la que estas declaraciones sin duda impuestas al declarante forman parte. A los pocos días caer el General, "el 11 de febrero de 1997, agentes de la agencia antinarcóticos de EE.UU. lo trasladaron [a Hodoyán] al aeropuerto de Brownfield en Otay Mesa, liberándolo días después" [Blancornelas, 2002: 346], de lo cual se colige que, si Carrillo tenía de su parte al gobierno mexicano, los Arellano contaban con el estadounidense, como denuncia el periodista reiteradamente. Así, hacerse eco de la ocurrencia de Hodoyán en este contexto constituye una hipocresía destinada a desviar la atención de la corrupción criminalizando a los corridistas.

Quintero resulta una cabeza de turco idónea, dado que, con independencia del grado de relación directa, es en efecto el cronista y panegirista por excelencia del Cártel de Tijuana, a lo que se suman una mayor explicitud en sus textos, comparados con los de colegas célebres como Bello, y no digamos *Chalino*, y su tono provocador, que llega hasta la exaltación no ya del tráfico, sino del consumo, opción infrecuente entre los corridistas de éxito.

Quintero ha tratado de contrarrestar esta imagen de igual forma que otros creadores e intérpretes, en especial Bello y Los Tigres, artífices de una batería de razones exculpatorias, recuérdese. Una de ellas consiste en subrayar que no se centran sólo en el corrido, sino que practican todo tipo de género popular mexicano; en el caso de Los Tucanes, la dimensión es incluso panamericana, por su propensión a la música caribeñaailable, y la alternancia entre los discos de corridos y los de otras músicas estricta; no obstante, el prestigio de ambos conjuntos se funda inicial y principalmente en el corrido, que es casi siempre narcocorrido. Por ello, se aprestan asimismo a destacar la faceta noticiara del género y su labor de narradores fieles de la realidad, como se ilustró con citas de Vargas, Bello y el líder de Los Tigres, Jorge Hernández, no siendo Quintero una excepción: “Quisiera que no existiera la violencia, ni el narcotráfico, sin embargo, es parte de la economía, es parte de la realidad, no invento nada [...] Los corridos no son causa del narcotráfico, son consecuencia” [R. Dávalos, 2003]. Ahora bien, dado que el realismo no impide un obvio enfoque laudatorio, al argumento periodístico se suma el moralista: “Cuando escribo corridos trato de darle un mensaje positivo a cada corrido, de que la gente aprenda el peligro, que piense ‘si me meto ahí o me enredo, si bien me va me meten a la cárcel, o pierdo la vida, a mi familia’, por eso escribo corridos, y a la gente le gusta y nosotros dependemos del público y aprovecho para dar mensaje y entretener y divertir a la gente. No somos educación, pero si algo influimos, queremos que sea positivo” [Ibíd.]. La insistencia en la función ejemplar cobra en Quintero y Bello mayor relevancia, pues se han significado por la creación de arquetipos del narco, carentes de propiedades informativas y rebosantes de propaganda pura, que se disfraza en ocasiones con el uso de un lenguaje en clave y el doble sentido, recursos presentados también como signo de corrección social: “Eso es para que la gente pueda entenderlo a su manera, cada cual según su gusto. Yo hago lo más que puedo por proteger a los niños,

que en verdad no saben de qué se trata; cuando crezcan, podrán entenderlo de forma distinta, pero no quiero ser una influencia negativa en el pensamiento de nadie” [Wald, 2001: 107].

Estos esfuerzos de cara a la opinión pública resultan insuficientes debido al inequívoco ensalzamiento del narcotráfico y sus héroes, viéndose obligados los corrideros a entrar en materia ideológica más allá de las afirmaciones de objetividad y observancia moral. Los argumentos aducidos aquí tienen por denominador común la identificación del narco con las virtudes tradicionales del mexicano rural, sobre todo la valentía, mas también la insumisión, la lealtad o la venganza; a estos ideales decimonónicos se suman los revolucionarios, cuyos héroes pasan de la escala regional a la nacional para convertirse en patriotas, y del puro desafío armado a luchar por la justicia social; en fin, del contexto actual surgen o se refuerzan ciertos valores, destacando la traslación del patriotismo a la frontera y el enfrentamiento con EE.UU., y la exaltación del lucro individual, tomada paradójicamente del liberalismo promocionado desde el norte. Quintero realiza una sólida síntesis de estos ideales en sus textos y su defensa pública del narcocorrido, si bien privilegia entre todos el del progreso material, expresión moderna de la valentía y motivo del orgullo identitario:

Los sinaloenses somos muy trabajadores, tenemos una mentalidad muy positiva, siempre adelante, adelante, una mentalidad muy noble, con mucha paciencia, y cada cual lo hace bien en lo suyo. Veo que la mayoría de los mafiosos son sinaloenses, y, bueno, es gente valiente y fuerte, ¿no?. Y así me veo yo. Somos sinaloenses [Los Tucanes], y también somos valientes, sólo que nuestro talento es musical en vez de servir para esas cosas malas. Eso es lo que pienso yo. No estoy ni a favor ni en contra del narcotráfico... Soy un trovador. [Wald, 2001: 116]

Las insistentes críticas a Los Tucanes desde los medios y el Gobierno han llevado a su líder a defenderse, además de con este tipo de declaraciones, mediante la composición de un corrido, caso insólito en la producción del género pero acorde a la tendencia expositiva de Quintero y su capacidad para expresar certeramente en verso contenidos de densa carga ideológica; la pieza se titula “No sólo de traficante”:

No sólo de traficante / se puede ganar dinero;  
mi respeto a los que son, / pero yo tengo otro empleo,  
y tengo amistades grandes / y traigo mi carro nuevo.



De muy joven yo deseaba / que me hicieran un corrido:  
nomás les hacían a narcos / y a los que morían a tiros;  
por fin se me hizo justicia, / aquí va uno de los míos.

Cada quien es lo que quiere / y hace lo que le dan ganas;  
yo escucho narcocorridos / y no vendo hierba mala,  
así es que no inventen cosas: / es la Historia Mexicana.

Hay que empezar desde abajo / *pa* disfrutar lo logrado,  
yo le doy gracias a Dios / porque siempre me ha ayudado;  
aquel negocio pequeño / ha crecido demasiado.

Yo no cambio de trabajo, / tranquilo ando por la calle,  
me emborracho cuando quiero / y me echo una cana al aire;  
no soy multimillonario / pero no le pido a nadie.

Si me escucha algún mafioso, / yo le mando un gran saludo,  
porque esos sí gastan lana / y nos han fortalecido;  
si no hay dinero en el pueblo, / hay bastante más peligro.

Como se aprecia, el contenido del texto se articula en torno a la noción de prosperidad según el modelo liberal, aunque no faltan apuntes de tono más social y empatía con el pueblo, ni reflexiones sobre la evolución temática y del héroe en el género o la función testimonial histórica del mismo, reveladores de la señalada densidad ideológica. Wald refiere [2001: 117] la indignación del autor con los periodistas y detractores que han ignorado este corrido en sus críticas y entrevistas, lo que constituye un ejemplo más de la imposibilidad de sustraerse al marchamo de vocero del narco, a pesar de la profusa edición de discos de otros géneros, la insistencia en la objetividad, el enfoque razonado del fenómeno en términos socioeconómicos, o el uso de un lenguaje cifrado para no herir sensibilidades. A todo ello cabe añadir que las acusaciones de explicitud provocadora pasan por alto, como señala Wald [Ibíd.: 109], la moderada estética de Los Tucanes, quienes, a diferencia de muchos de sus coetáneos y los jóvenes corrideros radicales supuestamente influidos por ellos, no aparecen jamás armados en las portadas de sus álbumes ni con aspecto de gánsteres o traficantes, como hacen incluso Los Tigres en su disco *Corridos Prohibidos*; en el mismo sentido debe señalarse que, cuando Wald afirma que “lo que cimentó la mala reputación de Los Tucanes y proporcionó citas jugosas para horrorizar a los respetables lectores de periódicos fue que sus canciones se alejaban de la tradición previa del narcocorrido al celebrar no sólo el tráfico

de drogas sino las mismas drogas”<sup>12</sup>, indica como primer caso conocido de alusión velada al consumo “Los dos plebes”, corrido de Francisco Quintero que da título al famoso disco homónimo de Los Tigres de 1994, lo cual no ha impedido tampoco que Mario Quintero y su conjunto hayan seguido siendo el blanco predilecto de las iras oficiales y los medios de comunicación afines.

En suma, así como las razones de Quintero no pueden ocultar su palmaria apología del narcotráfico, las de sus detractores para señalarlo exhiben cierta falta de base real, contribuyendo de hecho a la ignorancia de los verdaderos motivos que, a mi juicio, hacen del compositor el más temible propagandista del narco: su visión interna del fenómeno y la modernidad de su planteamiento. En efecto, a diferencia de los otros grandes corridistas actuales –salvo *Chalino*–, que tratan el tema desde la distancia y cuya única relación con el narcotráfico es, si acaso, haber actuado para algún traficante, Quintero nació y pasó la infancia en el meollo sinaloense del cultivo, la adolescencia en el ambiente nocturno de Tijuana, capital del contrabando, y la primera juventud en Los Ángeles en un medio semejante, el del ocio de los mexicanos en situación ilegal por emigración o actividad, donde, tras alcanzar la fama, habría tenido trato personal con notables del Cártel de Tijuana; el conocimiento directo del universo del narco se refleja en una mirada cabal y amplia de sus múltiples aspectos, que se abordan *desde dentro*, lo que confiere autoridad a los textos. Dicha mirada es de otra parte moderna por cuanto, si bien incorpora los valores tradicionales, incide en la vertiente material del *negocio* con un discurso actual adornado de un lenguaje popular y una fresca humorística que propician su sintonía con la audiencia<sup>13</sup>. Por ello, si los narcocorridos de tono épico que ensalzan virtudes añejas, por más que también criticados, resultan tolerables para el sistema al constituir productos marginales en principio poco atractivos para las masas urbanas, los de Quintero suponen una amenaza al plantear la

---

<sup>12</sup> “What cemented Los Tucanes’ bad reputation, and provided juicy quotes to horrify respectable newspaper readers, was that their songs departed from previous narcocorrido tradition by celebrating not only drug smuggling but the drugs themselves” [2001: 106].

<sup>13</sup> Además de los múltiples ejemplos en los textos, el enfoque economicista puro, acompañado de la franqueza, se comprueba en su famosa vindicación de Rafael Caro Quintero, legendario capo sinaloense de los ochenta: “A mí me han dicho que estoy a favor del narco, pero no, estoy por el trabajo, por la paz, por la economía, pero no se puede negar que hay muchos narcotraficantes que han hecho más por el pueblo que cualquier gobernante. En Sinaloa, el señor Caro Quintero construyó escuelas, hizo iglesias, pavimentó calles, metió alumbrado, y de eso no se habla. Y el señor no era un asesino, era un trabajador, un señor que sembraba y buscaba la manera de generar empleo, eso es lo que le admiro” [Dávalos, 2003].

apología del narco en los términos ideológicos de la propia cultura dominante, y cosechar además un éxito arrollador en el mercado que marca las pautas y el discurso de esa cultura.

Antes de adentrarnos en los textos, es preciso aludir a una última cuestión contextual, la de los corridos de encargo, que guarda asimismo relación con el narcotráfico en la medida en que, siendo el tema principal y casi único en Quintero, las peticiones de poemas laudatorios le habrán sido formuladas, de haberse producido, por traficantes o personas vinculadas al *negocio*. Si la mayor cercanía del líder de Los Tucanes al entorno del narco podría llevar a suponer que muchas de sus composiciones responden a un encargo, lo cierto es que apenas dedica panegíricos a figuras modestas con el perfil habitual del solicitante, tal y como se trazó en el estudio de *Chalino* Sánchez; en el corpus analítico, sólo 2 textos sugieren esta posibilidad, “Juan Potenciano”, elegía a un benefactor de Los Tucanes, y “Comandante de Interpol”, elogio a un policía que era de hecho colaborador del *Cártel* de Tijuana, como el del “Corrido del Comandante” de Bello. El referido perfil medio de los narcos ensalzados a petición propia constituye un criterio esencial para determinar si los textos nacen de una solicitud, pues ésta implica una relación directa entre autor y homenajeado, improbable en el caso de los capos; por supuesto, la reputación de portavoz del *Cártel* Arellano Félix propicia la presunción del encargo en las piezas que Quintero dedica a sus cabecillas, pero el escrutinio textual conduce a la constatación de un modelo laudatorio común a todos los corrideros que encomian a las grandes figuras del *negocio*, caracterizado por el acercamiento al personaje a partir de un hecho notorio con insistencia en la función noticiara o valorativa del suceso y su protagonista, es decir, con enunciación explícita de la neutralidad del cronista, contraria a la lógica del encomio al portador, en el que se pone énfasis en los rasgos personales y se proporcionan datos que no son del dominio público; esta opción panegírica estándar y comercial se comprueba comparado el “Corrido de Amado Carrillo” de Bello y “El perrón” de Quintero, ambos dedicados al famoso capo y planteados en clave informativa, con reiteradas remisiones a los medios. De otro lado, cierto número de corridos presentes en la discografía excluidos del corpus están dedicados a esas figuras medianas y contienen referencias locales y privadas; en “El mayor”, elegía al hermano mayor de una familia de narcos especializados en el tráfico marítimo

a la que ya había dedicado “Los marinos”, el encargo se explicita incluso: “Adiós, hermano del alma,/ya se grabó tu corrido/con los paisanos Tucanes,/tal como te prometimos”. Con todo, este caso singular, sumado a otros que, sin posible certeza, admiten la suposición razonable del encargo, integraría la decena aproximada de corridos compuestos a petición del protagonista o sus allegados entre los 71 de Quintero contenidos en los álbumes de la discografía, lo cual pone de manifiesto que su intención y *modus operandi* compositivo están lejos del característico de *Chalino* y próximos a un Bello o un Vargas, es decir, a la elección de temas y héroes por su notoriedad, sin perjuicio de que tanto Bello como el propio Quintero recurran a la creación de arquetipos y relatos ficticios para ofrecer su visión del fenómeno.

Habida cuenta de que el ideario de Quintero se expresa en el contexto del narcotráfico, es conveniente acometer el análisis de los contenidos textuales examinando al tiempo los planos ideológico, temático y semántico, si bien se parte del tema por constituir el motor generativo del contenido. Como se ha anticipado, sólo 2 muestras del *corpus* presentan un asunto distinto al del narcotráfico, “Corrido del calafiero” y “Juan Potenciano”, y ello debido a su inclusión excepcional, pues de haberse aplicado estrictamente el criterio del éxito o mayor difusión, las 20 piezas de la antología serían narcocorridos. La proporción es muy similar si se amplía el escrutinio a los 71 corridos del autor presentes en la discografía, entre los que tan sólo 5 son de tema alternativo al estelar; 4 pertenecen al tipo temático de *sucesos*, los seleccionados, “El error del graduado”, sobre un estudiante que contrae el SIDA al mantener relaciones con una desconocida tras su fiesta de graduación, y “La profecía”, relato de un crimen anunciado a la víctima por una bruja, siendo el quinto de la variedad de *personaje*, al estar dedicado colectivamente a la Policía Federal de Caminos (“Caballeros del camino”), cuya misión es la vigilancia de carreteras, lo cual la diferencia de la Policía Judicial, que combate el crimen organizado, y la aleja de la órbita del narco; en todos ellos, salvo en “Juan Potenciano”, donde se pone el énfasis en la bondad del héroe asesinado, impera lo escabroso o impactante, revelándose la intención espectacular propia del corrido de masas; también en todos, excepto en “La profecía”, se observa la postura moralista y el tono aleccionador usuales en los textos comerciales vulgares.

De estas opciones temáticas al margen del narco se desprende que los temas migratorio y político carecen de interés para Quintero. Dávalos [2003] apunta al respecto que el autor “siempre prefiere los hechos reales, que no se dan mucho entre los políticos y por eso a ellos no les canta”, lo cual confirma él mismo: “A mí la política me enreda, no me inspira, no la entiendo. Cuando ganó Vicente Fox hice ‘El cambio’, pero fue un hecho histórico, no político”. En efecto, se trata, hasta donde sé, del único texto de tema político puro, ausente de la discografía y poco conocido, donde Quintero celebra el fin del monopolio del PRI en el poder y el advenimiento de la alternancia democrática en México, recurriendo a los tópicos de loa a la democracia muy *al estilo americano*. Más allá de la excepcionalidad temática, es harto llamativa la negación que hace el autor de la naturaleza histórica de la política (quien la concede en cambio al narcotráfico, como se ha visto: “es Historia mexicana”), y más aún la de su carácter real por parte de la periodista, de lo que se colige que, en la cultura popular, los mentados “hechos reales” son sinónimo de hechos heroicos que merecen la composición de un corrido y adquieren por esa vía la dignidad de lo histórico. Tal vez por ello, tras haber elogiado en “El cambio” al presidente Fox, cuando dos años después Quintero canta la sonada fuga del *Chapo* Guzmán, hace la clásica lectura del enfrentamiento épico entre los narcos sinaloenses y el Gobierno, aunque introduzca una moderna metáfora deportiva: “La gente de Sinaloa/anota su primer gol/a la nueva presidencia/del señor Vicente Fox”.

De los 18 narcocorridos del *corpus*, 11 pertenecen a la subclase temática de *personaje*, si bien, debido a la habitual combinación de subtipos, sólo 4 se centran exclusivamente en el héroe, mientras que los 7 restantes incluyen alguna otra variedad. La segunda en importancia es la *crítica*, presente en 8 textos, siempre combinada, lo que refleja la propensión expositiva del autor, mas también que éste se mantiene dentro de los límites genéricos, insertando a menudo sus valoraciones ideológicas en un relato o un retrato. 5 muestras corresponden al subtipo del *narcotráfico* en sí, y otras 4 al de *conflicto*, de tal suerte que la mitad de los narcocorridos del *corpus* tienen un componente diegético considerable, aunque sólo en 3 es preponderante. El subtema del *consumo*, tan señalado por los detractores, se encuentra nada más en 3 textos, en 1 en solitario de forma velada y en los otros 2 conjugado con la crítica. Por último, el subtipo de *producción*, frecuentado por los autores que cifran la

exaltación del narco en la valentía serrana, se halla únicamente en 1 corrido, combinado con las variedades de personaje y crítica.

La riqueza de matices que encierran los narcocorridos de Quintero hace que la clasificación subtemática diseñada en el método resulte un tanto exigua para precisar tales matices en toda su extensión; así, me permito proponer para este caso específico una segunda ordenación temática en cierto modo híbrida, ya que el principal criterio es la clase de relación del contenido textual con el contexto. Desde este punto de vista, los narcocorridos del autor pueden dividirse en 4 grupos: los relativos a narcos prominentes o hechos notorios, que se inscriben pues en la Historia mexicana con mayúsculas, como sostendría el propio Quintero; los dedicados a sucesos o figuras de menor fama, entre los que se hallarán los textos de encargo, y que dan cuenta de la intrahistoria del narco, podría decirse; los que abordan el fenómeno de manera hasta cierto punto impersonal, en abstracto, escasos pero muy interesantes, que no deben confundirse con los mayoritarios del cuarto grupo, corridos ficticios donde se presenta un personaje arquetípico, o una situación artificial igualmente típica, cuyo desarrollo permite al corridista insertar sus ideas y valoraciones.

En el *corpus* hay 6 muestras de narcocorridos *históricos*, 1 sobre un narco sinaloense de la primera generación (“La fuga del *Ceja Güera*”), 1 dedicado a Amado Carrillo, bien que indirectamente (“*El Águila Blanca*”) <sup>14</sup>, y 4 relativos a miembros del *Cártel* de Tijuana, de los que 3 son panegíricos de sus líderes o principales operadores (“Ramón Arellano”, “El viejón” y “Los *juniors*”) y 1 refiere un famoso enfrentamiento entre algunos de éstos y miembros del *Cártel* de Sinaloa (“Masacre en Vallarta”). Si la preferencia por el de Tijuana es obvia, es también insuficiente para calificar a Quintero de propagandista exclusivo de la organización encabezada por los Arellano, lo cual se constata ampliando el escrutinio a todos los textos presentes en la discografía, donde se encuentran 5 más de esta subclase histórica, pero sólo 1, “El patrón”, dedicado a Benjamín Arellano; entre los restantes hay 1 protagonizado indirectamente por Carrillo (“Cien por uno”), 1 pieza facticia, “El hijo de Lamberto Quintero”, que fabula la venganza del hijo de este capo primigenio al que cantara Paulino Vargas, y 2

---

<sup>14</sup> Otro dedicado expresamente a su figura, “El perrón”, se transcribe tras el comentario al “Corrido de Amado Carrillo” de T. Bello, recuérdese, y tras “Ya mataron a Manuel” de P. Vargas se hace lo propio con “El benefactor de Colima”, dedicado al Cochiloco, otro capo de la primera hornada de los años setenta.

que homenajean a los líderes del *Cártel* de Sinaloa, “El Güero Palma” y “La fuga del *Chapo* [Guzmán]”, los enemigos por excelencia de los Arellano; a este elenco han de sumarse dos éxitos ausentes de la discografía, “El *Chapo* Guzmán” y “El Gran Jefe”, sobre Ismael *El Mayel* Higuera, lugarteniente de los Arellano. En suma, de los 15 corridos de mayor fama acerca de los grandes nombres del narcotráfico, 6 homenajean a notables del *Cártel* de Tijuana, 3 al capo del de Juárez, 3 a los líderes del de Sinaloa, y otros 3 a narcos del núcleo inicial sinaloense, siendo además destacable que, si el protagonismo está muy repartido en el caso de Tijuana, apareciendo los mismos hermanos tan sólo en 1 texto cada uno, a los rivales Carrillo y Guzmán les canta en 3 y 2 piezas respectivamente.

La relativa equidad distributiva refleja la visión regionalista que despliega Quintero en sus declaraciones citadas, según la cual lo encomiable, y por tanto susceptible de historización, es el triunfo de sus bragados paisanos en la épica lucha por el poder, porque, recuérdese, también los Arellano y Carrillo, a pesar de regentar las plazas de Tijuana y Ciudad Juárez, son, como Guzmán, Palma y todos los capos pioneros, naturales de Sinaloa. Con todo, hay una diferencia cualitativa entre los textos dedicados al *Cártel* de Tijuana y a las demás familias mafiosas, por razones obvias de proximidad física y vital; así, en los segundos el autor adopta un punto de vista objetivo y noticiario, partiendo de un suceso conocido –sin renunciar a la caracterización legendaria, claro está–; en los primeros, aunque se dan asimismo estos elementos, aporta la referida visión interna, y también estructural, en tanto que habla de una organización, con su jerarquía y normas, sus relaciones políticas y prácticas financieras. Esto se aprecia p. e. en “El viejón”, texto incluido en el corpus sobre Jesús *Chuy* Labra, padrino de los Arellano y cerebro financiero (“hace falta su presencia/para que haya más control”), y especialmente en “El Gran Jefe”, sobre la detención del *Mayel* Higuera, el gran operador del cártel, a quien se dedican otros 2 corridos en nuestra discografía<sup>15</sup>; si en ellos se ensalza su figura, en el de Quintero, tras hacer éste lo propio (“Hablar del *Mayel* Higuera/eran palabras mayores,/hasta en Washington temblaban/por tantas ejecuciones. [...] Por el cielo, mar y tierra/el *Mayel* burló al Gobierno,/de Colombia y sin escalas/le llegaba el cargamento,

---

<sup>15</sup> Se trata de “La captura de *Mayel* Higuera”, de Juan Rivera, que aparece en 2 álbumes, y “Corrido de *Mayel*”, de autor anónimo.

/ni radares ni retenes/detenían su movimiento”), pasa a glosar su captura, exponiendo antecedentes y consecuencias desde la óptica de la organización delictiva en su conjunto:

Con la muerte de La Torre / empezaron los problemas,  
después cayó el chihuahuense, / la cabeza financiera.

Se enojaron los señores / y se puso fea la cosa,  
pero reventó la bomba / con lo de La Rumorosa.

Los del CAF nada perdonan, / ya se los han demostrado;  
pesa mucho el sinaloense, / así es que tengan cuidado.

Detuvieron al *Mayel*, / pero está su gente afuera,  
así es que no está tan fácil / pa' que suelten la frontera;  
con la escuela del Gran Jefe / todavía quedan Higueras.<sup>16</sup>

El grupo temático de narcocorridos caracterizados por narrar sucesos o ensalzar figuras de segunda línea es más numeroso que el anterior entre los 66 de la discografía –19 frente a 13–, aunque en el corpus se incluyen sólo 3 por ser los de menor difusión, salvo “Misión especial”, presente en dos álbumes, dando además título a uno; este relata una operación en Tijuana para arrestar a varios traficantes, siendo el trasfondo la brutalidad de los métodos policiales y la cuestión de la delación; otro es “*El Tigre de Tijuana*”, que canta las hazañas y muerte de un narco según el modelo del *corrido de valientes*; el tercero es el aludido y engañoso “Comandante de Interpol”. Aparte de estar dedicadas a personajes de poco relieve, las muestras comparten la ubicación del relato en Tijuana y el énfasis en los detalles y referencias locales, acorde al designio del autor de registrar la intrahistoria del narcotráfico en la ciudad fronteriza. Tal designio propicia el protagonismo del *Cártel* de Tijuana, al que pertenecen los héroes de 7 de las 19 piezas de esta categoría (p. e. “El Jabalí”, “El Caquí” o “El Tesoro”, además de “Comandante de Interpol”) sólo a primera vista, i. e.,

---

<sup>16</sup> La secuencia de hechos aludidos tiene lugar los primeros meses de 2.000; “La Torre” es Alfredo de la Torre, Director de la Policía Municipal de Tijuana, ejecutado por sicarios del cártel (designado con el acrónimo periodístico de rigor, CAF, por Cártel Arellano Félix), que causó conmoción en la ciudad; el “chihuahuense” es *don Chuy* Labra, y “los señores”, los propios hermanos Arellano; el detonante final de La Rumorosa, pueblo de la Sierra de Juárez en Baja California, cuyo nombre se da popularmente a la misma sierra o a la carretera que la atraviesa, es el asesinato en ésta de dos fiscales de la Procuraduría General de la República (PGR), que los autores pretendieron hacer pasar por un accidente, si bien el examen forense reveló que habían sido torturados; la captura del *Mayel* habría sido la respuesta del Gobierno, a la que responde a su vez Quintero recordando la fiereza del CAF y en concreto de Ramón Arellano, “el sinaloense” del texto, planteando los hechos en términos de lucha por la frontera, y asegurando la sucesión del *Mayel*, y por tanto la continuidad de la actividad del cártel.



tras una rápida comprobación en las fuentes bibliográficas básicas sobre la organización, lo cual permite aventurar que una investigación más exhaustiva revelaría una cifra superior. No obstante, hay también en este grupo textos a narcos sinaloenses ajenos al *cártel* favorito, como “El *Chango* Avilez”, familiar del protocapo Pedro Avilés, donde se alude al corrido “Clave privada” del propio Quintero, o “Los marinos” (“de las costas sinaloenses /les traemos el corrido,/allá nacieron seis grandes/y con el mismo apellido:/son los hermanos Hernández,/negociantes de los finos”), que antecede al citado “El mayor”, elegía al primogénito por encargo de sus hermanos.

A propósito, no es este el único caso de presencia de un mismo personaje en distintos corridos, pues Ángel Gutiérrez, ex karateca que pasó a engrosar las filas del *Cártel* de Tijuana, es el héroe de “El empresario” y “Lista negra”, textos que remiten el uno al otro y comparten incluso algún verso idéntico; asimismo, en “El Jabalí”, apodo de B. Araujo, operador del mismo *cártel* y cuñado del *Mayel*, se alude a un compadre, Gerardo, que protagoniza “Gerardo el poderoso”, donde aparece a su vez Araujo. Las referencias cruzadas se amplían a textos ajenos a Quintero, todos de Paulino Vargas; como en el caso de “El hijo de Lamberto Quintero”, el autor dedica una pieza a “Juan José Rodríguez”, sobrino de Cándido Rodríguez, héroe del corrido homónimo de Vargas, y en el mismo “El *Jabalí*” se menciona al *Chuma*, protagonista de otro texto del maestro, resultando obvio el reconocimiento de éste por parte de Quintero, sobre todo cuando se trata de componer panegíricos clásicos a *valientes* serranos.

Más allá de los nombres concretos y la pertenencia de los personajes a un grupo mafioso u otro, lo interesante es la adopción de un punto de vista local e íntimo, que contrasta con el de los textos comerciales más difundidos y confiere aire folclórico a este tipo de corridos, donde Quintero narra los destinos de figuras populares relativamente ordinarias, aunque siempre valientes, y donde poder, fama y riqueza gozan de menor relevancia; p. e., en “El Pariente”, el glamur del héroe proviene del parentesco con el capo (“‘El Pariente’ le han nombrado/a la banda del pelón,/porque existe un parentesco/muy cercano hacia el señor”), y aún así sigue siendo un eslabón intermedio de la estructura, como se observa en la reflexión final en 1ª persona: “‘Los que tienen el reinado/ me tienen mucho cariño,/tal vez porque no he fallado,/eso me ha favorecido;

/me pregunto si un día fallo/qué sucedería conmigo”’. El fértil registro depara en fin una amplia variedad de matices temáticos, entre los que pueden destacarse el del accidente, asunto de “El narco”, donde se retoma una vez más el modelo de Vargas, el de “Chico Fuentes” en esta ocasión, al convertirse la muerte del héroe en triunfo simbólico en la medida en que escapa a la persecución de la autoridad; la dedicatoria de un corrido a un abogado de traficantes, “Manuel Martínez el Lic. [Licenciado]”; o de otro a una pareja de mujeres traficantes, carente de la tópica reflexión explícita actual sobre su condición femenina, mero retrato pues de dos valientes de abolengo mafioso (“Las dos socias”).

La tercera categoría subtemática comprende los narcocorridos donde el compositor hace una reflexión general sobre el fenómeno o una circunstancia representativa del mismo, en lugar de partir de un suceso o el retrato elogioso de un personaje concreto; lo que diferencia a estos textos de los del último grupo es que tratan hechos reales, aunque se presenten esquemáticamente. En el *corpus* analítico hay 2 piezas de esta clase, “Imperio”, que da título al álbum homónimo de 2003, sobre la mafia en Nueva York, y “La empresa”, donde se da cuenta del funcionamiento del *negocio*; entre los corridos presentes en la discografía se encuentran otros 2, “Gente de alto poder”, semejante a “Imperio” pero relativo a Culiacán, y “La plaza”, que ilustra la sucesión en la jefatura de una *plaza* fronteriza, tema abordado por lo común en los textos facticios pero que aquí, si bien no se dan nombres, alude a una sucesión real; puesto que se encuentra en *Imperio*, donde se incluyen los corridos dedicados a los hermanos Arellano, y teniendo en cuenta que el álbum data de 2003, año siguiente al de la muerte de Ramón y el arresto de Benjamín, es probable que la sucesión ilustrada sea la que se produjo por esas fechas en el *Cártel* de Tijuana; transcribo a continuación el texto, parcialmente:

La plaza ya tiene dueño, / no se podía quedar sola,  
por ahí dicen lenguas largas / que sigue la misma bola,  
nomás cambiaron de manos / las poderosas pistolas.

La gran familia no puede / abandonar el mercado  
porque ya son muchos años / los que ellos han gobernado;  
de la noche a la mañana / dejaron todo arreglado.

Los golpes a la familia / han sido muy dolorosos,  
pero han sabido vengarse, / siguen siendo poderosos:  
se saben muy bien las claves / de este tipo de negocios. [...]

No se me agüite, Colombia, / que ya no hay ningún problema;  
gabachos, no se preocupen, / llenaremos su alacena:  
tenemos las concesiones / de polvito y hierbabuena.

Como se observa, y como corresponde a esta clase de textos expositivos, el autor privilegia los aspectos económicos y relativos al poder al abordar el tema, como en “Imperio” (“lavado y casas de bolsa,/los imperios de New York”), y desde luego en “La empresa”: “Es la empresa de los grandes,/los que provocan noticias,/también los que a los países/les generan sus divisas”.

El último grupo subtemático, el de los corridos facticios, es el más numeroso con diferencia, tanto en el *corpus* analítico, donde se incluyen 7, como en la discografía, en cuyos álbumes hay hasta 30. Esta clase de textos es también la distintiva de Quintero, y entre ellos se encuentran los más conocidos, junto con algunos dedicados a capos famosos. Su denominador común es el relato de sucesos o el retrato de personajes arquetípicos ideados por el autor, que son punto de partida para la exposición de sus ideas acerca del narcotráfico, de suerte que bien pueden considerarse fábulas o panegíricos propagandísticos. Aunque se trata en puridad de aspectos formales, debe subrayarse aquí que 6 de los 7 textos de este tipo incluidos en el *corpus* y 19 de los 30 contenidos en la discografía se narran en 1ª persona, y que en 4 corridos del *corpus* y 9 de la discografía el compositor se refiere veladamente, mediante un lenguaje cifrado, al tema principal; estas opciones reflejan la modernidad subjetiva de Quintero y constituyen un modo de tratamiento del contenido que marca tendencia en el narcocorrido y está íntimamente vinculado a la elección temática.

La abundancia y variedad de estos textos ficticios propicia que en ellos se aborde el narcotráfico desde casi todos los ángulos posibles; el más destacado, como se viene señalando, es el socioeconómico, central p. e. en “El cártel de a kilo”, autorretrato de un traficante modesto, los mismos “Clave privada” y “Mis tres animales”, tal vez sus corridos más célebres, o el no menos famoso “El Centenario”, elogio de un personaje y su ascenso social cuyo apodo es la “joya que lleva en su pecho”, símbolo de su riqueza; al margen del *corpus* analítico se encuentran títulos tan elocuentes como “Agente de ventas”, donde se aplican de manera paródica términos comerciales a la actividad de un narco, o “El efectivo”, cuyo héroe nos dice: “Todos me apodan el *Efectivo*/porque poco acostumbro chequera;/mi oficina es en donde me paro/y mi banco traigo en la

cajuela [maletero];/el dinero genera dinero,/la payola [soborno] te arregla problemas”. Precisamente, un aspecto muy desarrollado dentro de este campo argumental es la corrupción de policía y Gobierno, asunto del corrido recién citado, de “Zapatero a tus Zapatos” entre las piezas del *corpus*, y del curioso “El jefazo”, donde, en lugar de criticarse la cooperación de la autoridad y su posterior traición, que es lo habitual, se conmina sin ambages a las fuerzas del orden a aceptar los sobornos si no se quiere perder la vida, a través de una fábula ejemplar en forma de diálogo entre un capo y un Comandante (“Mire, señor Comandante,/yo no sé nada de leyes,/yo soy narcotraficante,/y usted quisiera aprehenderme:/le propongo algo importante/que a usted y a mí nos conviene”) que culmina con una moraleja inequívoca: “Ya está muerto el Comandante/porque no aceptó la oferta”. Otro matiz de esta misma línea temática es el mentado argumento de la sucesión al frente de la empresa, a menudo planteada como herencia en la familia (“El heredero”, “El cachorro”), que llega a equipararse a una dinastía real o imperial.

El peso de la visión empresarial del fenómeno no impide que los héroes se asignen al tiempo al prototipo del valiente, que a veces prevalece incluso sobre el del traficante en sentido estricto, p. e. en “El balido de mi ganado” y hasta cierto punto “Los más buscados” entre las muestras de la discografía, si bien lo más habitual es la combinación de ambas facetas. El subtema de la producción se da sólo, como dije, en un corrido del *corpus*, “La pelo de ángel”, pero entre todos los del autor recogidos hay 3 de características similares, “El agricultor”, “El manos verdes” y “El ojo de agua”, además de un cuento humorístico sobre una plantación incautada en EE.UU., “Quisimos calar la tierra”. Otro tanto sucede con la cuestión de consumo, predominante sólo en “Gripa colombiana” de los textos de la selección analítica, pero fuera de ella también levemente en “El pellizcón” o “El paro”, y por completo en “El postre” y el célebre “La piñata”, donde Quintero relata la fiesta de cumpleaños de un capo en clave de festejo infantil (aunque se cura en salud con los versos “hizo las invitaciones, y abajo decía ‘no niños’”) cambiando el contenido de la piñata:

Se llegó el día de la fiesta, / todos llegaron temprano,  
y antes de meterse el sol / la gran piñata quebraron;  
adentro no tenía dulces, / pero tenía algo más caro:  
pura bolsita surtida / de los animales bravos.

Cuando cayó la piñata / se hizo una bola de gente,  
parecían niños de *kinder* / *pegiando* por su juguete;  
sabían bien que las bolsitas / venían repletas de ambiente.

“Pásenle a comer, señores”, / dijo la esposa del jefe;  
ya muchos estaban llenos, / habían cenado filete,  
otros no podían llenarse, / su apetito era muy fuerte.

Este tipo de apologías jocosas del consumo sólo formalmente veladas y el empleo de dobles sentidos algo pueriles son característicos del narcocorrido chicano a lo rapero, del que Quintero puede ser en efecto el mentor, en lugar de *Chalino* Sánchez, como se ha pretendido; el padrinazgo ejercido por aquél y el gran éxito comercial de esta clase de composiciones tuyas son, tanto o más que el encocomio del traficante, una de las razones capitales de su mala reputación en tanto que promotor del narco.

Por último, y más allá de las principales vertientes del gran tema apuntadas, los textos ficticios le sirven al autor para ilustrar las más variadas circunstancias y aspectos relativos al narcotráfico, encontrándose en la discografía p. e. “El catador”, cuyo héroe se dedica a calibrar la calidad de la mercancía adquirida; “Se equivocó el pistolero”, historia del error de un sicario en una ejecución y sus consecuencias; “La tartamuda” prosopopeya de una ametralladora, aunque el arma no es la protagonista sino su dueño, tratándose de un autorretrato; o “El gallo ahogado”, escena de amistad entre dos personajes en una cantina donde beben y escuchan música nortea que, como se apuntó, se ha excluido de la selección por deberse esta subclase temática a Francisco Quintero y su corrido “Los dos plebes”, en cuyo comentario se aborda con detenimiento; no obstante, es preciso subrayar que, mientras que en este último se alude al consumo de cocaína, lo cual permite presumir que se trata de narcos, en el de Mario Quintero no hay mención alguna al tráfico, mucho menos al consumo, no pudiendo en rigor considerarse un narcocorrido, por más que la lealtad se cifre en arriesgar la vida por el compadre, rasero indicativo de una ocupación delictiva, seguramente el contrabando, y que la adopción del modelo de “Los dos plebes” sugiera asimismo el oficio de narcos de los dos amigos.

El enfoque ideológico economicista del narcotráfico, identificado casi con la sociedad y la vida, se aprecia igualmente en la distribución cuantitativa de los *temas subyacentes*, que encabeza por una vez no el de la *valentía* sino el del *lucro-poder*, presente en 12 muestras, en 3 de ellas en solitario y en 9

combinado en igualdad (8) o superioridad (1). Aún así, la *valentía* es asunto latente en 10 (en 9 combinado en igualdad, y en 1 en superioridad). El tercer tema adjunto es la *vileza* (5 apariciones), en su sentido lato de rasgo negativo del rival; salvo en 1 caso, donde el matiz es la maldad y cobardía clásicas, la tacha del enemigo es la corrupción, o más bien su combinación con la traición, ya que la primera no la juzga Quintero un defecto sino resultado de la relación natural entre el narco y la autoridad, cuya ruptura traicionera es lo que critica. Otros temas subyacentes de menor presencia son el *cautiverio* o la condición de *fugitivo* del personaje (3 apariciones combinado en igualdad), inherente a la vida del narco, *identidad* y *lealtad/amistad* (presentes en 3 y 2 textos), nociones más tradicionales ligadas al retrato del valiente, y al fin la *venganza*, que se da en 1 texto.

Los principales conceptos ideológicos y su jerarquía se sustentan en el uso de los *motivos* que integran el elenco semántico del género. El más recurrente es el de *respetabilidad/grandeza*, que engloba los matices de *poder*, *fama* y *riqueza* y constituye pues el gran eje semántico sobre el que descansa la óptica liberal del progreso y éxito materiales; se encuentra en 13 muestras, en 7 de ellas por partida doble o triple, apareciendo la variedad general y las subclases combinadas en ocasiones, claro está. La idea de respetabilidad en Quintero se nutre en parte de la tradición, ya que se adquiere al atesorarse los valores convenidos inherentes al héroe, como la valentía, bondad o rectitud. De otro lado, la grandeza se funda en muchos textos en los logros alcanzados en el *negocio* y no en el carácter del héroe, lo cual genera la fusión de las subclases del motivo y su identificación con el núcleo semántico general, puesto que la respetabilidad se equipara a la fama mediática antes que al prestigio en la comunidad y se alcanza cuando se accede al poder y la riqueza, como se constata en el encomio de Benjamín Arellano en “El patrón” (“El pilar de la familia,/el patrón de los hermanos,/el Señor de la Frontera,/uno de los más buscados,/el gran Zar de los negocios/del imperio mexicano”), donde se funden los matices del tentacular motivo, con primacía, eso sí, del poder –patrón, Señor, Zar, Imperio–; en el superlativo del título “Los más buscados”, incluido también en la estrofa recién citada; o en la posesión de virtudes menos propias del valiente, como la inteligencia o el saber: “le apodan *el Licenciado*,/la DEA lo

bautizó,/dicen que él es abogado, /en eso tienen razón,/pero eso no es un delito,/eso es ser hombre de honor”)<sup>17</sup>.

El poder constituye entonces la cualidad suprema, de la que parte Quintero para hacer su lectura moderna del narcotráfico, preferencia evidente ya en los títulos de álbumes (Imperio, *Los poderosos*) o de temas (“Gente de alto poder”, “Gerardo *el poderoso*”, “El patrón”, “El jefazo”). Al igual que la respetabilidad, con la que se identifica, se obtiene por medio del coraje, mas también de la capacidad intelectual, como se comprueba en los elogios paralelos a Ramón Arellano (“Veinte años en el negocio/no los aguanta cualquiera;/Ramón a punta de bala/acaparó la frontera”) y *Don Chuy* Labra (“La gente que es poderosa/es porque tiene cerebro,/y el viejo tiene de sobra,/pregúntenselo al Gobierno:/ veinte años en el negocio/y no se le acaba el verbo”). Además, puede adoptar una función instrumental en tanto que fuerza corruptora (“El *Ceja Güera* es poder,/otra vez se ha comprobado:/toditos los celadores/estaban apalabrados”) o medio para lograr la riqueza, como se desprende de una sintética reflexión (“El valor te da poder,/ el poder te da dinero,/el dinero da placer,/y así es en el mundo entero”) donde la sucesión ascendente de bienes culmina incluso en el hedonismo, de incorporación reciente al catálogo existencial del género por la vía de la subjetividad. Si la relación entre valentía y poder es unidireccional, la establecida entre poder y riqueza resulta más compleja, pues ésta representa un medio en otros pasajes (“para controlar países/se gasta mucho dinero”) o el resultado del éxito antes que un fin en sí mismo, en cuyo caso se equipara al poder. Otro tanto puede decirse de la fama, si bien, dado el peculiar oficio de los héroes, ésta no siempre es deseable, razón por la cual se trata del subtipo del motivo denotado con menor frecuencia en los textos. En suma, las nociones de grandeza y honorabilidad, poder y fortuna, integran el eje semántico clave del universo significativo de Quintero, rico en ramificaciones, debido a su concepción liberal del narcotráfico y la sociedad toda, que alcanza incluso a la condición heroica.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> La cita es de “Manuel Martínez *El Lic.*”. En lo sucesivo, las citas cuya procedencia no se especifique en el cuerpo del texto se consignan en una nota al final de cada párrafo; en aras de la brevedad, los corridos del *corpus* analítico se marcan en negrita para distinguirlos de los presentes en la discografía sin necesidad de indicarlo reiteradamente.

<sup>18</sup> Las citas proceden, en orden de aparición en el párrafo, de “**Ramón Arellano**”, “**El viejón**”, “**La fuga del Ceja Güera**”, “Gente de alto poder” y “Los más buscados”.

Dos motivos comparten el segundo lugar en términos de recurrencia en los textos del corpus, apareciendo en 12. Uno es el de *experiencia/destreza*, muy vinculado al anterior por cuanto constituye un medio fundamental para lograr el éxito en sus distintas formas ideales; por supuesto, la eficacia se comprueba también en algún caso en el conflicto armado, su contexto clásico (“los que han querido matarme,/les ha costado la vida;/con una lluvia de balas,/mi ganado [armas] los liquida”), pero aparece más a menudo en función del narcotráfico (“cuarenta días me bastan/*pa* levantar mi cosecha”; “tengo servicio hasta a domicilio/ para que el cliente no ponga ‘peros’;/así debe de ser el comercio,/ya lo saben, ¿verdad, compañeros?”); por su parte, la vertiente de experiencia se expresa, de acuerdo con la sensibilidad moderna, en términos de sabiduría o inteligencia, aunque, lejos de la reivindicación humanista, remite de nuevo al progreso del *hombre hecho a sí mismo* (“muy seguro de sus actos,/un cerebro muy capaz,/porque no tenía zapatos/y hoy casi es un General”)<sup>19</sup>.

El otro es el de *narcotráfico*, menos presente en calidad de motivo que de tema, lo que indica el recurso a la connotación en 6 muestras; puesto que se ha examinado ampliamente en los planos contextual y temático, y dado que el planteamiento ideológico de la cuestión se trasluce en el análisis de los núcleos semánticos de esencia expositiva, baste aquí detenerse en la postura explícita adoptada respecto al consumo, o al tráfico pero desde la perspectiva de la *nocividad* de las *drogas*, motivo que aparece denotado en 2 muestras del corpus y sugerido en otra, “Mis tres animales”, donde el autor afirma “dicen que mis animales [drogas]/van a acabar con la gente,/pero no es obligación/que se les pongan enfrente;/mis animales son bravos:/si no saben torear, pues no le entren”; este apelar a la responsabilidad personal, que busca contrarrestar el discurso oficial, se replica en la secuela “Mis tres viejas”, en el que se observa una advertencia más próxima a dicho discurso oficial en cuanto al consumo pero que se cierra con una provocación apologética (“cuidense de estas tres viejas/porque son de alto peligro,/si te descuidas, te atrapan/y se te acaba el corrido;/pero quiero que quede claro/que no estoy arrepentido”), y también en el reflexivo “La empresa”, donde hay una referencia al aumento del prestigio social del consumo (“ya no invitan a una copa,/ahora te dan un perico [cocaína]

---

<sup>19</sup> Citas de “El balido de mi ganado”, “**La Pelo de ángel**”, “**El cártel de a kilo**” y “El perrón”.



[...] si le pones, eras raza [macho],/y si no, mariconcito”) y una coda en la que se insiste en el libre albedrío en relación con el tráfico pero concluye con una exaltación desafiante: “El negocio es el negocio,/cada quien sabe lo que hace:/el que se mete en problemas/sabrá bien cómo librarse;/yo no soy ningún torero /pero voy a echarme un pase”. En estos apuntes se aprecia la señalada modernidad de Quintero en el tratamiento del fenómeno, que se refleja por un lado en su actitud provocadora juvenil y por otro en su razonamiento extraído del propio de la cultura liberal e individualista dominante –que se contradice en este punto–, y apoyado también en el valor indiscutible de la objetividad científica (“han dicho grandes doctores/que estas plantitas no dañan,/que te relajan los nervios/y tus tensiones se acaban,/también provoca apetito/a la gente desganada”, dice en “Gripa colombiana”), lo cual convierte al compositor, cabe insistir, en el apologeta del narcotráfico más temido por los guardianes de la moral y el sistema.

Dos motivos multifacéticos se dan en 10 muestras. Uno es el de *pertrechos* del héroe; entre los subtipos, el del *arma* es el principal, denotado en 7 textos, en algunos de manera reiterada, y presente incluso veladamente, como se dijo, en un par de títulos (“El balido de mi ganado”, “La tartamuda”); aunque en estos casos no sea protagonista, no pudiendo decirse que se trate de odas a la ametralladora en la estela de Marinetti, y a pesar de que tampoco alcance la condición casi divina que cobra en ciertas piezas de *Chalino*, el arma posee en Quintero su intenso potencial simbólico, expresando la fiereza (“cuerno de chivo en el hombro,/y en su cuadril una escuadra,/varias granadas de mano/ listas para detonarlas”) o la valentía (“una escuadra en la cintura/y en el carro un R-15,/en la sangre, valentía”) y siendo referencia fija en el desafío (“ya saben dónde encontrarme,/¿para qué son tantos ruidos?/Lo que pasa es que le temen/al balido de mis chivos”); además de estas connotaciones clásicas, el autor introduce también aquí su predilecta noción de poder (“es gente de alto poder,/como sus cuernos de chivo”; “las poderosas pistolas”). El *vehículo*, de tanta prominencia en el corrido actual, no goza de excesivo protagonismo en la obra de Quintero, pues, hasta donde sé, no figura en ningún título<sup>20</sup>; en el

---

<sup>20</sup> Blancornelas [2002: 140-1] glosa una “simpática declaración ministerial” que refiere cómo Ramón Arellano contrató a una banda para que le cantara corridos todo un mes, donde consta que “pedía mucho ‘Clave privada’ y ‘La Cheyenne’”; el dato ha sido retomado en numerosos

*corpus* aparece sólo en 4 ocasiones, bien en el contexto de la demarcación del territorio, bien en calidad de signo de riqueza, en cuyo caso suele denotarse mediante la fórmula de cuño reciente “carro [o una marca o modelo] del año”, es decir, “último modelo”; los siguientes versos constituyen un ejemplo sintético de ambas posibilidades: “yo me paseo por Tijuana/en mi Cheyenne del año”. El submotivo del *atuendo* se da en 3 muestras, en 1 presentando el contenido tradicional, la descripción de la vestimenta ranchera representativa del orbe rural mexicano; en las otras 2, el compositor privilegia de nuevo el aspecto material, recalcando la calidad de la ropa (“a la moda y bien vestidos”) o la joya exhibida por el héroe (“todos le llaman el *Centenario*/por la joya que brilla en su pecho”), que suscita incluso su apodo, título del corrido. En fin, la subclase denominada *tecnologías* se halla en 2 textos, en 1 concretada en el *beeper*, el *busca* antecesor del teléfono móvil, y en otra en la original “clave privada”, medio técnico de comunicación secreta que revela la moderna sofisticación del héroe y que tanta fortuna ha hecho entre la audiencia y los corrideros de hoy<sup>21</sup>.

El *multimotivo* de *parranda* aparece asimismo en 10 muestras, debido a su multiplicidad semántica. La *embriaguez* se denota sólo en 2, en 1 inserta en la clásica fórmula discursiva circunstancial del tipo “estaba tomando”, utilizada antaño para ubicar los hechos en una cantina, y en otro ligada al consumo de cocaína (“Gripa colombiana”) tal vez con el ánimo de equiparar ambas sustancias y mitigar así la estigmatización de la prohibida; en cualquier caso, la alusión a la bebida no se inscribe en el retrato costumbrista del héroe según la tendencia inaugurada en “Juan Charrasqueado”, que “era borracho, parrandero y jugador”. El gusto por la *música*, en cambio, denotado en 5 textos, sí se erige en rasgo distintivo (“también era muy alegre,/la música le encantaba”), además de servirle a Quintero para promocionar su oficio y hasta su mismo grupo (“le tocaban Los Tucanes/por dondequiera que andaba”, sigue el mismo corrido), aludido en 2 piezas del *corpus* y otras de la discografía. La autorreferencia de recuerdo juglaresco, adaptada al moderno conjunto musical en lugar de a la autoría, constituye una tendencia actual en el género, observada ya en *Chalino*;

---

artículos asumiéndose que ambos están dedicados a Arellano y son de Quintero; sin embargo, el 2º, cuyo título completo es “La Cheyenne del año”, no lo cantan Los Tucanes ni puede atribuirse la autoría a su líder, aunque sí la influencia, pues en él se menciona una “clave privada” y, a su vez, el héroe se pasea en su “Cheyenne del año”, como en “Clave privada”.

<sup>21</sup> Citas extraídas de “Ramón Arellano”, “Los juniors”, “El balido de mi ganado”, “Gente de alto poder”, “La plaza”, “Clave privada”, “Los juniors” y “El Centenario”.

además de aludirse al grupo propio, es común referirse a otros colegas, ya sea por existir relación personal o por su prominencia en la industria; Quintero aúna ambas razones cuando menciona en 2 textos a sus tíos, Los Incomparables de Tijuana. El *gusto* por las *mujeres* se denota en 3 muestras, más 1 donde se combina con la música (“amante de los corridos/norteños y de tambora;/su vicio eran las mujeres”); el enfoque, como no puede ser de otro modo al asignarse el contenido a esta categoría semántica en vez de a la amorosa incluida en el MTV2, es el habitual machista, patente sin ir más lejos en la última cita, donde la mujer es vicio y por tanto objeto –de consumo–; la visión materialista del autor hace que al uso tópico de “enamorado” por “mujeriego” o el desmayo del galán (“brindemos por las mujeres,/las traigo siempre en mi mente”) se añada la fría crudeza en algún caso: “y las mujeres, la neta [la verdad],/ven dinero y se les van los ojos”<sup>22</sup>.

El motivo de *huída/persecución* se da 9 muestras; engloba, recuérdese, tanto la acción como la condición del personaje, en especial la de *fugitivo*, inherente al oficio de narco y así denotada a menudo en el retrato del héroe, p. e. en los corridos señeros “Clave privada” (“dicen que me andan buscando,/que me quieren agarrar”) y “Mis tres animales” (“sé que me busca el Gobierno/hasta debajo del mar”), e incluso en los títulos (“Los más buscados”, que da nombre a un álbum); sin embargo, su recurrencia en los textos se debe a la acumulación de circunstancia y hecho en un mismo núcleo semántico, de modo que sólo en 5 aparece el clásico carácter de fugitivo o forajido del protagonista, tratándose en los otros 4 de la persecución, la fuga o la puesta en libertad, variedades de naturaleza narrativa sin implicaciones ontológicas.

En 9 textos del *corpus* se encuentra también el motivo de los *lugares* del personaje en sus dos tipos, elemento que, como los pertrechos, caracteriza al héroe en lo personal. La *procedencia* (3 apariciones, en 2 combinada con el territorio) se indica con el tradicional propósito de exaltar la identidad regional (“soy cerca de Culiacán,/valle de puros valientes”) o nacional (“una vez más queda claro/que el mexicano es *perrón*”), vinculándola por lo común con la valentía o grandeza del héroe, que parecieran emanar de la tierra; el *territorio* se denota en 8 textos (en 2 combinado), sea en su formulación clásica (“en un

---

<sup>22</sup> Citas de “Juan Potenciano”(x2), “Ramón Arellano”, “Clave privada” y “Mis tres animales”.

Corvette se pasea tranquilo/por Tijuana y por Guadalajara,/por Los Ángeles y San Francisco/y también por Las Vegas, Nevada”) o con el matiz empresarial caro al autor (“en California y Nevada,/en Texas y en Arizona,/y también allá en Chicago/tengo unas cuantas personas/que venden mis animales/más que hamburguesas en el McDonalds”). Huelga añadir que, si el origen es siempre México, el territorio suele ubicarse en EE.UU. por la condición de narcos de los héroes; así, además de aludirse a ciudades y estados del país vecino, la propia frontera se enuncia como dominio de algún personaje (“acaparó la frontera”, “de Texas a California/su fama era conocida”)<sup>23</sup>.

Hasta 6 motivos se hallan en 7 muestras. El primero es la *valentía*, que se da en 3 ocasiones más en calidad de tema subyacente por el señalado hecho de que los motivos se deducen de lo denotado, mientras que los temas pueden inferirse de lo connotado; aún así, sorprende que el motivo no encabece la lista cuantitativamente, al menos la de los rasgos distintivos del héroe, como sucede en la obra de la mayoría de los autores estudiados, lo que permite destacar una vez más el relativo alejamiento de Mario Quintero de la tradición ideológica del género. En el caso de la virtud suprema, la distancia se aprecia no sólo en su menor presencia, sino también en su modificación cualitativa, ya que, si de un lado se vincula a la esencia del héroe, y sobre todo a su origen, convirtiéndose en símbolo de orgullo identitario según la lógica convencional (“así nació de valiente,/pues era de Sinaloa”), de otro se instrumentaliza al considerarse un medio para el éxito en la lucha por el poder y la riqueza, como se ha ilustrado (“el valor te da poder”) y podría hacerse profusamente tomando otros muchos ejemplos (“con la mafia se gana dinero,/pero se necesita valor”). Más aún, el valor llega a ser secundario entre los rasgos del héroe moderno de Quintero, quien cifra en ocasiones su triunfo en valores como la inteligencia o la astucia; p. e., en el antes citado “Mis tres animales”, cuando el protagonista admite que lo busca el Gobierno “hasta debajo del mar”, apostilla “pero para todo hay maña,/mi escondite no han podido hallar”, en vez de espetar el típico desafío del valiente, que, por supuesto, se encuentra con todo en otros textos al estilo y en el sentido tradicional<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Citas de “Clave privada”, “El perrón”, “*El Centenario*”, “Mis tres animales”, “Ramón Arellano” y “*El Tigre de Tijuana*”.

<sup>24</sup> Citas de “Ramón Arellano”, Gente de alto poder” y “*El Centenario*”.

En 7 muestras encontramos asimismo los motivos *lealtad-rectitud*, atributo del héroe clásico (“porque siempre fue derecho”) que Quintero aplica asimismo a la figura del narco empresario, como era de esperar y se ha ilustrado (“así debe de ser el negocio...”), y *pobreza/lucro-progreso*, nociones cruciales en su planteamiento economicista, abordadas con óptica menos liberal, más marxista si se quiere, deudora del discurso revolucionario, pues se recalca el estado de necesidad inicial del personaje que se ve abocado al delito; la importancia de esta idea se refleja en su expresión casi idéntica en los dos retratos de narco por excelencia, “Clave privada” y “El Centenario”, examinada con detalle en los comentarios, y en su recurrencia tanto entre el *corpus* (“la pobreza ni en cine es bonita,/por eso hay que trabajar, señores”) como en otras muchas piezas del autor, con diversos enunciados (“pero prefieren seguir/a regresar a ser pobres”; “para estar bien en la vida/hay que trabajar macizo;/por experiencia lo digo:/tengo lo que necesito”)<sup>25</sup>.

Los otros tres motivos con 7 ocurrencias son los de *agresión*, *ineficacia-fracaso* y *ayuda-intercambio*. El primero es puramente diegético, sin otra connotación que la circunstancia violenta y, según el punto de vista, la valentía o la maldad de uno u otro personaje. El segundo es asimismo irrelevante en lo ideológico por carecer de tenor existencial, denotando tan sólo la frustración de un propósito factual, casi siempre del rival, aunque tiene sin duda propiedades simbólicas, representando las flaquezas de éste. El último es el reverso del primero, al menos sus tipos de *intercambio* material –por cierto ausente– y *ayuda*, que denota el hecho concreto pero connota a un tiempo el carácter solidario o leal de quien la proporciona; en una posición intermedia de este eje semántico está la subclase de *negociación-pacto*, cuyo contenido remite a la corrupción en los casos 4 donde se da, salvo en 1.

Seis motivos tienen presencia en 6 muestras, entre ellos el de *corrupción-hipocresía*, crucial en la lectura de la sociedad y del narcotráfico que hace Quintero; su contenido incluye tanto la vertiente *pasiva* de aceptación del soborno, p. e. en “El Águila blanca”, donde es el tema subyacente, como la *activa*, i. e., la participación gubernamental en el negocio (“los gobiernos contra el narco/y los narcos contra ellos,/pero nadie se hace daño/porque tienen sus

---

<sup>25</sup> Citas de “Juan Potenciano”, “El cártel de a kilo” (x2), “Gente de alto poder” y “El Pariente”.

acuerdos”). Aunque este rasgo es propio del rival y suele emplearse con fines detractores, importa subrayar que el autor no juzga la corrupción un defecto, sino un pacto natural y deseable en el contexto del narcotráfico, que contribuye además a evitar la violencia (“yo no culpo al que recibe lana/ni tampoco al que da la payola [soborno],/cada quien cuida sus intereses/y eso es digno de cada persona:/qué bonito es poder tratar/sin tener que sacar la pistola”) y se tiene por la única opción prudente para los agentes de la Ley (“nada les pueden hacer,/la policía los ayuda:/es mejor hacerse buey/que estar en la sepultura”); la crítica se dirige entonces a la ruptura del pacto (“hoy quieren echarnos guante,/eso es traición, compañeros:/si somos del mismo equipo,/¿por qué andan con tantos *peros*?”), a la hipocresía inherente a la traición (“¿*Pa* qué le preguntan tanto/si conocen bien su vida?/Ni modo que no se acuerden/quien antes los mantenía”), y al hecho de que sea fruto de la presión de EE.UU. (“los gringos quieren al viejo/en los Estados Unidos/y el gobierno mexicano/está bien comprometido,/igual que con los gabachos,/también con el detenido”<sup>26</sup>).

En este grupo de motivos con 6 apariciones en el *corpus*, algunos son de carácter narrativo, como el de *éxito-victoria*, que no se refiere al logro material de riqueza o inmaterial de fama sino al resultado favorable en una acción puntual –victoria en la lucha, etc.–, constituyendo el reverso del de fracaso que acaba de indicarse; el de *captura/cautiverio*, destino habitual de más de un héroe como corresponde a su condición de forajido, que Quintero nunca desarrolla hasta el tema del lamento del prisionero; o el de *muerte*, desenlace común que, claro está, va más allá de lo factual, ya que a su presencia en tanto que hecho, descrito a menudo con la distancia acostumbrada en los corridos épicos de raigambre folclórica, se suma su empleo existencial, como rasero de la valentía (“traigo cerquita la muerte/pero no me sé rajar”), y por supuesto simbólico, cuando se inserta en el desafío del héroe (“tengan cuidado, señores, /andan buscando la muerte”) o se utiliza en calidad de trasfondo tremendista, como en el aludido “La profecía”, relato de una muerte pronosticada<sup>27</sup>.

En cambio, los motivos hermanos de *desafío/amenaza* y *advertencia*, que se denotan igualmente en 6 muestras, entrañan mayor hondura ideológica, pues si

<sup>26</sup> Citas de “**La empresa**”, “El jefazo”, “El *Efectivo*”, “Gente de alto poder”, “**Los más buscados**” y “**El viejón**” (x2).

<sup>27</sup> Citas de “**Mis tres animales**” y “**Clave privada**”.

albergan en principio un contenido narrativo de interacción entre personajes, son los frecuentes portadores de la médula emotiva del corrido, o del mismo tema subyacente. Su expresividad como se aprecia en la última cita y otras anteriores, aunque hay algún ejemplo de aviso más civilizado (“mire, señor Comandante,/mejor vamos arreglando,/porque si hago una llamada/se van a quedar mirando”). El motivo múltiple de *advertencia* se da en 1 texto en las variedades de *prohibición* y de *orden*, siempre en un contexto narrativo puntual; el subtipo de *consejo* se halla en cambio en 5, ocasionalmente inserto en el relato pero las más de las veces a modo de aviso moral acorde con la vocación expositiva del compositor, confluyendo entonces con la moraleja; su contenido específico suele remitir a la conducta de narcos o policías en el marco del *negocio*, destacando el consejo de no cometer errores que pueden ser fatales por la justicia sumaria imperante (“al servicio del patrón/tienes que estar muy alerta/y cuidarte de un error/porque serás gente muerta”), la invitación a cooperar con la mafia para preservar la vida y la recomendación de persistir en la actividad delictiva, basada en un razonamiento socioeconómico determinista original del autor y abundante en los textos (“no podemos ya cambiar [...] hay que hacer este trabajo”; “aunque nos busque el Gobierno/seguimos haciendo frente;/éste fue nuestro destino,/¿ya qué le hacemos, pariente?/Ya estamos en el camino/y hay que saber defenderse”).<sup>28</sup>

Por último, en 5 corridos se hallan los rasgos de *bondad* y *astucia*, y el motivo que denota el riesgo. El primero abunda en los panegíricos, como se comprobó en el estudio de *Chalino*, mientras que el segundo es más propio de la épica clásica<sup>29</sup>; no obstante, la astucia tiene en Quintero impronta moderna, pues sus héroes, además de enfrentarse con maña y fuerza a la policía, se las ingenian para evitar la captura o fugarse de la prisión (“reconocieron lo astuto/que es Miguel Ángel Beltrán”, principia “La fuga del *Ceja Güera*”), corromper a la autoridad o lavar el dinero mal habido, entre otras virtudes necesarias hoy día. El motivo de *riesgo* denota una situación material pero tiene connotaciones relevantes, como el valor del héroe (“no aparentan ser personas/que disfrutaban del peligro”), y, sobre todo, la naturaleza instrumental de dicho valor en el afán

<sup>28</sup> Citas de “*El Águila blanca*”, “Gente de alto poder”, “*Zapatero, a tus zapatos*”, “El cachorro”.

<sup>29</sup> En “*El Dos Dedos*” de M. Campos (“era valiente y astuto”) y el “Corrido del *Mano Negra*” de L. Elisea (“más listo que una pantera”), textos vulgares de mediados del siglo XX que recrean empero el modelo clásico del corrido de valientes, se destaca p. e. la astucia del héroe.

de progreso económico, que aleja asimismo en este punto el arquetipo del narco creado por Quintero del convencional del valiente (“con la mafia se gana dinero/pero se necesita valor,/porque aquí no hay ningún parentesco,/no se permite ningún error,/siempre te andas jugando el pellejo/con las leyes o con el patrón”); en esta cita, como en la ilustrativa del consejo “y cuidarte de un error/porque serás gente muerta”, se observa que, a pesar de la apología del *negocio*, el autor muestra en ocasiones una aproximación realista, señalando la peligrosa implacabilidad de los capos<sup>30</sup>.

Sólo 6 motivos de los 43 contemplados no se dan en los textos del *corpus*: los de *emigración* y *competición lúdica*, que son al tiempo temas, de los que el autor no se ocupa; el de *accidente*, si bien constituye el asunto de “El narco”, como se apuntó; el de *última voluntad*, contenido tradicional y formulario cuya subjetividad expresada en la 1ª persona ha propiciado su recuperación en el corrido moderno, pero al que no recurre Quintero en la única elegía que tiene en el *corpus*, clase textual en la que suele emplearse; el de *maldad/crueldad*, ausencia llamativa en un corridero de marcada propensión expositiva y crítica, explicable por la menor narratividad y la consiguiente falta de detenimiento en actos crueles, que aparece aún así connotado tanto en pasajes diegéticos donde se relatan tales actos como en algunos de índole discursiva en que la maldad se infiere de otros defectos del personaje o de situaciones descritas; y el emparentado de *cobardía*, que por supuesto se da en otros corridos del autor al margen de esta antología, y a veces tiene frecuente presencia connotada, engrosando el tema subyacente de vileza-traición.

Si para el examen de los contenidos se han abordado a un tiempo planos pertenecientes a distintos ámbitos, del textual al contextual, en el estudio de la forma que adoptan tales contenidos se observan ahora los planos tipológico, semántico-estructural y discursivo de manera independiente, aunque presentan naturalmente vínculos. Antes, cabe ocuparse del *plano funcional*, que expresa de algún modo la forma comunicativa que adoptan las ideas del autor desde un punto de vista contextual. La principal función detectada en el *corpus* es la *propagandística*, presente en 16 muestras, en 3 sin combinación con ninguna otra, mientras que las demás funciones aparecen conjugadas siempre; la

---

<sup>30</sup> Citas de “*Los juniors*” y “*El Centenario*”.



primacía se comprueba asimismo en el hecho de que, de los 13 textos donde se encuentra combinada, en 8 de ellos se trata de la intención preponderante. A pesar de la inclinación expositiva de Quintero, no debe entenderse que 16 corridos de la antología constituyen un mero despliegue ideológico, pues el efecto propagandístico se logra las más de las veces a través del retrato de los héroes o la glosa de sus acciones. De cualquier modo, la neta supremacía de este designio semiótico permite confirmar tanto la densidad semántica de los textos como el enfoque político que favorece el autor, rasgos que, combinados con la atención casi exclusiva al tema del narcotráfico, lo convierten en su gran valedor y el más moderno comentarista del fenómeno dentro del género. Las funciones *noticiera* y *espectacular* se dan en 10 y 9 muestras respectivamente, exhibiendo una jerarquía interfuncional casi idéntica, pues la primera se halla subordinada en 5, en plano de igualdad en 4 y de modo preponderante en 1, y la segunda se subordina en 4 y se equipara a otra en 5; la subordinación se produce respecto de la intención propagandística en todos los casos, como corresponde al modelo expresivo genérico de transmitir la ideología en el marco de un relato; la equiparación se observa con 1 excepción entre estas mismas funciones, lo cual obedece al añejo propósito de *enseñar* –informar– *deleitando* y permite confirmar una vez más que la declarada voluntad cronística y realista de los corrideros está lejos de ser pura, en la medida en que tienden a aunar lo informativo con lo espectacular y a supeditar ambos fines al proselitista. El reverso de la propaganda, cifrado en la función *reprobatoria*, se encuentra con entidad suficiente en 3 muestras, en 2 de ellas subordinada y en 1 equiparada.

El plano tipológico constituye un terreno harto interesante para el estudio de Quintero, puesto que permite de un lado ilustrar su capacidad innovadora y su originalidad, y de otro desmentir una presunta modernidad por completo ajena al canon. 9 corridos pertenecen al tipo de la *crónica*, presentando 4 su estado puro y 5 combinación con otros tipos, mientras que 4 muestras corresponden al tipo del *cuento*, desarrollado siempre en su forma pura, aunque en 1 caso, y esto incide también en el cómputo de las crónicas, se ofrece una alternativa entre ambos tipos; en todo caso, más de la mitad de los textos son narrativos en diverso grado, y un tercio lo son de manera convencional, al tratarse de relatos estrictos. De las variedades panegíricas, la *elegía* es la más clásica, representada sólo en 1 muestra en su forma pura, mientras que el *elogio*, clase

subgenérica surgida en la etapa posrevolucionaria y retomada con fuerza en el tiempo contemporáneo, singularmente en el caso de *Chalino* mas también con variada intensidad por la mayoría de los autores, lo practica Quintero en 5 piezas del *corpus*, tratándose en 2 de ellas de elogios puros y combinándose en las 3 restantes, en 2 con la apología y en 1 con la crónica. En suma, 10 muestras constituyen relatos o retratos puros, en otros 2 se combinan algunas de estas variedades entre sí, y en 1 más el elogio incorpora una vertiente apologética pero encarna aún así el modelo panegírico ortodoxo, de todo lo cual se infiere que el autor, por lo que se refiere a la forma subgenérica, se adscribe ampliamente a la tradición de corrido.

De otra parte, Quintero es sin duda precursor del tipo del *autorretrato*, puesto que su célebre “Clave privada” lo compuso a los dieciséis años –antes incluso de fundar Los Tucanes–, de acuerdo con Wald [2001: 114]<sup>31</sup>. El corrido, que grabaron primero sus tíos Los Incomparables de Tijuana y después con gran éxito la Banda El Recodo, presenta ya todas las características de esta clase subgenérica típica del narcocorrido, en la que el narrador-protagonista declara de manera más o menos explícita su actividad, refiere anécdotas o describe circunstancias relacionadas con aquélla, vierte opiniones generales al respecto y, como resultado de una traslación de la tendencia en boga del elogio, se retrata a sí mismo en calidad de héroe, todo lo cual se expresa con frecuentes interpelaciones a la audiencia en un tono a menudo desafiante. En el *corpus* hay 4 autorretratos, algunos de los cuales se cuentan entre las piezas más conocidas del autor, como “Mis tres animales”, además de “Clave privada”; en 2 casos se combina –en relación de superioridad– con la apología, y en 2 se halla en estado puro. La *apología* es por cierto el segundo tipo en términos de presencia en la antología, junto con el elogio (5 textos), si bien se da siempre combinada, en 2 ocasiones subordinada, predominando en otras 2, y en 1 en igualdad. La *invectiva*, en fin, se halla en 1 texto (“El viejón”), subordinada al elogio y acompañando a la apología, siendo pues de escasa relevancia.

---

<sup>31</sup> Huelga reiterar que la escasa atención prestada a los autores tanto en términos de propiedad intelectual como periodísticos y académicos, sumada a la dispersión y modestia de muchas discográficas, impiden atribuir la paternidad de cualquier innovación con certeza; no obstante, resulta innegable que “Clave privada” es el primer autorretrato de fama, anterior p. e. en 7 años a “Pacas de a kilo”, el primero de este tipo subgenérico de Teodoro Bello. De otro lado, téngase presente que existe un buen número de textos antiguos narrados en 1ª persona; lo innovador del autorretrato es el empleo de esta perspectiva en un panegírico, y no en un relato.

Estos datos confirman de nuevo que la impronta expositiva del autor no supone el abandono del molde genérico tradicional, que predomina en éste y los demás planos formales sobre las soluciones estéticas modernas, como refleja el *Índice de Tradicionalidad* (IT) medio de las muestras del *corpus*, que asciende a 4,32 puntos. El hecho de que no alcance el umbral de los 5 impide, claro está, tener a Quintero por un creador tradicionalista, pero resulta notable que su IT sea casi idéntico a los de Teodoro Bello (4,37) y Julián Garza (4,31), y esté incluso próximo al de Paulino Vargas (5,1). En definitiva, si la imbricación de formas expresivas clásicas y actualizadas constituye un rasgo constante del estado actual del género, la modernidad ideológica y estilística de Quintero hacen más llamativo su apego simultáneo al canon expresivo, siempre relativo, claro está.

En el plano *semántico-estructural*, se aprecia claramente la voluntad del autor de atenerse al patrón del género, voluntad que pudo ya constatarse en sus declaraciones acerca de las enseñanzas compositivas de su tío músico, en las que insiste en que un corrido debe tener “un principio y un final”. Por ello, y a pesar de que el uso de variedades subgenéricas novedosas dificulta la disposición de una estructura textual canónica, 11 muestras del *corpus* exhiben una *presentación* y hasta 16 una *coda*, si bien es cierto que se trata de bloques *sui géneris* en 4 y 8 casos respectivamente, entendiéndose por “*sui géneris*”, recuérdese, que carecen de las fórmulas definitorias de tales bloques, lo cual no impide que la estrofa –o estrofas– inicial y final se distingan de la *trama*, a la que encuadran cumpliendo una cierta función distributiva de los elementos semánticos. Buen ejemplo de heterodoxia estructural se encuentra en el mismo “Clave privada”, que, por su calidad de autorretrato, no admite presentación al uso, pero principia “Dicen que me andan buscando,/que me quieren agarrar,/ruéguele a Dios no encontrarme/ porque les puede pesar” y concluye “tengan cuidado, señores,/andan buscando la muerte”, retomando el narrador la interpelación amenazante inicial, mientras que en la trama se abordan otros contenidos. En 9 textos se da esta presencia doble de presentación y coda; el predominio de la coda obedece a la señalada inclinación actual a los inicios *in media res* y, como acaba de verse, a que en el autorretrato no tiene cabida una presentación que sería tautológica. Así, pareciera que Quintero da comienzo y

desarrolla sus piezas bajo premisas compositivas modernas pero remata luego considerando la tradición recibida, de lo que resultan estructuras, si no del todo clásicas, respetuosas de la esencia estructural del género, lo cual propicia que sus textos constituyan modelos innovadores sin abandonar del todo el territorio morfológico del corrido.

La heterodoxia de los bloques comporta la relativa escasez de las *fórmulas metanarrativas* que los integran, habiéndose localizado un total de 35 en todas las muestras, lo que supone un bajo promedio de 1,7 por texto. De las 15 que se contemplan en el método, 2 están por completo ausentes, la *conclusiva* y la de *autoría*, aunque ya se vio que ésta aparece en “El mayor” –remitiendo a la música: “ya se grabó tu corrido/con los compadres Tucanes”–, y entre las piezas de la discografía se halla también en algún caso la primera, p. e. en “El error del graduado”: “Así termina la historia”. En el extremo opuesto, la fórmula más recurrente es la de  *moraleja/mensaje* (8 apariciones), como corresponde a la carga ideológica de Quintero y la abundancia de codas con función de remate sintético; en 5 corridos se observa la de *nominación/caracterización* del personaje, empleada ante todo en las piezas narrativas de hechura tradicional; también en 5 encontramos la de *resumen argumental*, en 3 se vale el autor de las de *veracidad e incertidumbre*, ambas vinculadas a la crónica y empleadas para reforzar el talante noticiero de la pieza, a pesar de su contraposición semántica aparente, y en 2 ocasiones se dan las de *incoación recitativa, datación/ubicación y referencia genérica*.

El examen del plano estructural comprende por último el tratamiento de la *trama* o segmento central, que Quintero distribuye en *secuencias* en 7 piezas del *corpus*, proporción acorde al grado de narratividad habitual en sus corridos, a su índole alusiva, que comporta la ausencia de hilo argumental en sentido estricto incluso en textos narrativos, además de en panegíricos y autorretratos. Con todo, el autor exhibe un indudable talento narrativo, revelándose capaz de trazar relatos concisos y bien estructurados, como podrá observarse en “Misión espacial”, donde refiere un operativo de captura de narcos introduciendo nada menos que 3 secuencias completas en 36 versos únicamente. En suma, si su preferencia por los tipos subgenéricos expositivos conlleva un uso moderado de la secuencia, Quintero deja traslucir cierto cuidado de la composición, introduciendo con frecuencia bloques estructurales, distribuyendo con orden los

elementos semánticos en la trama, y mostrando su pericia narrativa de ímpetu cinematográfico cuando la ocasión lo requiere.

El *estilo* (plano del *discurso*) de Quintero resulta representativo del corrido contemporáneo, tanto por la introducción de innovaciones expresivas como por el mantenimiento de opciones convencionales, identidad estética mixta que él mismo ha contribuido a perfilar.

En el ámbito prosódico, la *métrica* es sin duda un factor de tradicionalidad, por cuanto 18 muestras del *corpus* tienen el octosílabo por metro, empleándose el decasílabo en las 2 restantes. La *rima* se revela asimismo preceptiva, siendo asonante en 18 textos, en 16 en los versos pares y en dos con el modelo ABABAB, si bien en muchos de ellos se observa una o varias estrofas de rima consonante, al punto de que persiste la duda, como en la mayoría de autores estudiados, si la intención de Quintero es la consonancia o la asonancia; por lo demás, en 2 piezas se comprueba un equilibrio cuantitativo entre asonancia y consonancia. En la *distribución estrófica* Quintero se atiene en cambio al patrón moderno, haciendo uso de la sextilla en 18 muestras y combinándola con la cuarteta en 1 más, estrofa clásica empleada en solitario sólo en 1 texto. La *extensión* media de los textos es de 37 versos en números redondos, casi equivalente a las 6 sextillas usuales en el marco productivo fonográfica.

La *sintaxis*, elemento clave en la apreciación del clasicismo estilístico, es de considerable tradicionalidad en Quintero, que se pliega a la norma de prosapia romancera de ajustar la unidad mínima de sentido al doble octosílabo en 16 muestras de manera mayoritaria, y aún en 1 más en plano de igualdad con el encabalgamiento, que sólo predomina pues en 3, lo cual confiere a sus textos el ritmo deudor de la oralidad folclórica. En cuanto a las relaciones sintácticas propiamente dichas, las frases yuxtapuestas y coordinadas se imponen a las subordinadas en todas las piezas del *corpus*, si bien, observando con más detalle, se comprueba que en 9 la subordinación representa más del 25% de las conexiones, proporción considerable y casi necesaria para componer textos con la florida discursividad ideológica que acostumbra el líder de Los Tucanes.

La moderna *perspectiva* en 1ª persona se adopta en 6 muestras del *corpus* (en los 4 autorretratos y 2 cuentos), cifra importante pero minoritaria respecto de la tradicional 3ª persona, que prima en crónicas y panegíricos, y en la mayor

parte de las apologías, donde la opinión subjetiva se inserta en un punto de vista objetivo. La jerarquía de los *modos de representación* revela un tenue apego al canon genérico, pues un 67% de los versos son de índole narrativa por un 25% de intervenciones del narrador, pero se observa sólo un 8% de pasajes miméticos; si, desde otro ángulo, se atiende a dicha jerarquía en cada texto particular, se comprueba que en 16 de los analizados se impone el modo diegético, en 3 se utiliza en plano de igualdad con la intervención del narrador, y en 1 prevalece curiosamente el mimético, de suerte que no hay una sola pieza en la antología con predominio de la intervención subjetiva, a pesar de la tendencia a lo expositivo. En descargo de la modesta presencia de la mimesis, es preciso apuntar que el recurso a la voz en 1ª persona es en cierta medida equivalente a este modo representativo, por tratarse en rigor de un monólogo, y que el carácter alusivo de gran parte de los relatos impide la introducción de diálogos, exhibiendo no obstante el autor capacidad para la expresión mimética en las narraciones más completas, y llegando a componer piezas consistentes casi por completo en una conversación, como “El Águila blanca” entre las del *corpus*, o “El jefazo” y “El gallo ahogado” entre las presentes en la discografía, representativa esta última, recuérdese, del modelo del *corrido de amistad*, que se distingue por el modo conversacional puro.

Si en los aspectos expresivos observados las formas paradigmáticas se imponen en general a las vulgares, en el terreno *léxico* Quintero se aleja más del canon, en vista del empleo de 20 fórmulas narrativas propias del lenguaje poético del género frente a 51 clichés extraídos del habla popular general, contraste apreciable también a escala intratextual, ya que no hay una sola muestra del *corpus* desprovista de clichés y, en cambio, en 6 se constata la completa ausencia de fórmulas corrideras. Con todo, el autor utiliza algunas tradicionales, como la imprescindible modal “con pistola en mano” y diversas variantes, la de fijación temporal matutina de un hecho “a las tres de la mañana”, las descriptivas del tipo “era un hombre respetado”, o adverbiales como “casi para agonizar” y “se agarraron frente a frente”, entre otras. Además, utiliza fórmulas acuñadas o rescatadas en la época presente, p. e. “no se les vaya a olvidar”, frase hecha de desafío o amenaza que ya emplea Vargas en “Clave 7” y otros temas, la aplicación del adverbio “dondequiera” a la actividad siempre desafiante del protagonista (“me paseo por dondequiera”, “te rifabas

dondequiera”), o la adverbial “cien(to) por ciento”, útil para recalcar la identidad u origen –mexicano o regional– del personaje, que abunda en el narcocorrido chicano por influencia del inglés, donde se usaba popularmente antes de que pasara al español coloquial de México. En fin, Quintero es tal vez padre de una fórmula discursiva señera del corrido actual, la que describe el vehículo del héroe como “carro del año”, donde a menudo se reemplaza el “carro” por la marca o modelo, que connota riqueza y poder y proviene de la caracterizadora del caballo (“en su caballo retinto”, etc.); si la paternidad no puede asegurarse, resulta significativo encontrarla ya en “Clave privada” (“en mi Cheyenne del año”), de mediados de los años ochenta, lo cual hace del autor al menos su propagador a amplia escala, pues no se da en los corridos más comerciales y difundidos hasta entrado el decenio de 1990. De otra parte, importa subrayar la expresión “acabarse el corrido”, conjugada en distintos contextos, metáfora de la muerte o del fin de algo, con matiz negativo de derrota o infortunio, que Quintero utiliza en 1 texto del *corpus* (“se les acabó el corrido”, anuncio policial de una inminente detención) y en 1 de la discografía (“se te acaba el corrido”, alusión al peligro de muerte que conlleva el consumo de drogas); la frase, hasta donde sé, no formaba parte del lenguaje popular a finales del siglo pasado, ni se halla en la obra de los demás corrideros estudiados, pero en los últimos años se ha hecho corriente en el argot mexicano, siendo presumible su presencia en corridos recientes<sup>32</sup>; por ello, aunque su modesta recurrencia impediría computarla en calidad de fórmula, es preciso destacar la aportación pionera del autor a la difusión masiva de esta frase hecha en la que nuestro género es protagonista, al extremo de equipararse a la vida.

Los clichés, como los refranes, se oponen a las fórmulas por ser éstas patrimonio del género y aquéllos de la cultura popular, pero los tres elementos léxicos comparten el mecanismo estético de remisión a un acervo expresivo acreditado; si un autor acude a las fórmulas, se le considera tradicional, y si recurre a la frase hecha, se le tiene por vulgar –en el sentido de *popular*–, mas en ambos casos se pliega a una convención. Quintero pasa de una a otra, de la genérica a la general, con evidente soltura, a juzgar por la señalada profusión de clichés, tan palmarios en los textos que huelga ejemplificarlos aquí, y el

---

<sup>32</sup> Por lo pronto, se ha extendido ya a otros géneros: el rapero mexicano W. Corona titula un tema “Se te acabó el corrido”.

empleo de algún refrán, presente en 2 muestras, en 1 incluso en el título (“Zapatero a tus zapatos”), y en otros 5 temas incluidos en la discografía de manera explícita, es decir, subrayando que se trata de un refrán (“como lo dice el refrán:/‘*pa* los coyotes, los perros”, o “‘no hay chapo que no sea bravo’,/así lo dice el refrán”)<sup>33</sup>. No obstante, como sucede con las fórmulas, el compositor muestra al tiempo su voluntad de renovar el lenguaje poético del corrido, trasladando a los textos los hallazgos actuales del habla popular, sobre todo relacionados con las drogas (“voy a echarme un pase”, “si le pones, eres raza”, “*pa* que baje la malilla”), y en especial las designaciones metafóricas comunes (“perico”, “gallo”, “chiva”, para las tres clases principales, que engloba en su célebre “Mis tres animales”), tomadas del léxico rural y constitutivas de uno de los recursos expresivos más exitosos hoy día; en este mismo sentido ha de interpretarse la inclusión de los nombres de marcas y modelos de vehículos y armas, e incluso la de alguna frase en inglés en “Los *juniors*”, opción inusual entre los corrideros estudiados mas no del todo extraña en los narcocorridos chicanos juveniles, sobre los que ha ejercido una notable influencia.

En fin, el rasgo estilístico distintivo de Quintero es el reiterado recurso a la figura retórica de la ironía, tan vieja como la literatura pero que supone un signo de modernidad en el género, cuyas raíces épicas le confieren un tono grave que deja poco espacio al humor, presente sólo en algunas críticas a la cobardía del rival, como se ilustró en la panorámica. El compositor lo inserta también en pasajes de típica heroicidad pendenciera (“el miedo no lo conozco,/para eso no tuve suerte”), mas el enfoque irónico destaca ante todo en su amplia lectura del fenómeno del narcotráfico, p. e. cuando el héroe desafía a la autoridad en el terreno económico, como en la comparación citada de la venta de droga con la de hamburguesas y en “hoy somos los más buscados/por toda la policía,/pero somos más buscados/para surtir mercancía”, o cuando se critica la hipocresía y corrupción del Gobierno (“¿*Pa* qué le preguntan tanto/si conocen bien su vida? /Ni modo que no se acuerden/quién antes los mantenía”). Salvo el clásico *Chalino*, todos los corrideros estudiados exhiben cierta dosis de humor, pero en Quintero es más constante, y su empleo está ligado a una visión ideológica lúcida y actualizada, lo cual confiere a sus corridos enorme potencial semiótico.

---

<sup>33</sup> Citas de “El mayor” y “El regreso del *Chapo*”, respctivamente.



En breve recapitulación, Mario Quintero destaca por ser el corridero más prolijo de nuestro tiempo y el autor intérprete de sus temas de mayor fama, al liderar el conjunto que atesora más ventas y reconocimiento tras Los Tigres del Norte, Los Tucanes de Tijuana. Si el éxito comercial se cifra en su sensibilidad y talento modernos, el lugar privilegiado que ocupa en el género desde nuestra perspectiva literaria obedece a la síntesis de tradición e innovación distintiva de los grandes compositores actuales, que resulta en su caso tan afortunada como singular. En el contenido, maneja los valores tradicionales del entorno rural del corrido pero insertándolos en el tema actual y ubicuo del narcotráfico, al que aplica además un enfoque pragmático y economicista donde incluso la valentía y la violencia ceden el protagonismo a las nociones de comercio, poder y riqueza en sus diversos matices; en la expresión, se atiene en buena medida al canon estilístico, pero hace al tiempo propuestas novedosas, entre las que destaca el tipo subgenérico del autorretrato, y contribuye a refrescar el acervo léxico del género mediante la introducción de expresiones coloquiales de última generación, la acuñación o difusión de fórmulas novedosas y el empleo de una terminología, a menudo en clave metafórica, que se hace paradigmática del narcocorrido; forma y contenido vienen en fin impregnados de un agudo sentido del humor plasmado en el recurso retórico de la ironía, que permite al autor sintonizar con una audiencia masiva, y aún seducirla, lo cual redundará en fin en beneficio del género, puesto que, más allá de su gloria comercial, los corridos de Mario Quintero exhiben arraigo a la tradición, que contribuyen sin duda, por su ascendiente en el universo corridero, a preservar.

## Corridos analizados de Mario Quintero

1. Clave privada
2. Corrido del calafiero
3. *El Águila Blanca*
4. El cártel de a kilo
5. *El Centenario*
6. El Comandante de Interpol
7. *El Tigre de Tijuana*
8. El viejón
9. Gripe colombiana
10. Imperio
11. Juan Potenciano
12. La empresa
13. La fuga del *Ceja Güera*
14. La pelo de ángel
15. Los *juniors*
16. Masacre en Vallarta
17. Mis tres animales
18. Misión especial
19. Ramón Arellano
20. Zapatero a tus zapatos

## CLAVE PRIVADA

[Los Tucanes de Tijuana, *Los poderosos*, 1.  
Gustavo Rivera, "*Homenaje a Luis Donaldo Colosio*", A5.]

Dicen que me andan buscando, / que me quieren agarrar;  
ruéguele a Dios no encontrarme, / porque les puede pesar:  
mi gente se me enloquece / cuando le ordeno matar.

Ya mucho tiempo fui pobre, / mucha gente me humillaba;  
empecé a ganar dinero, / las cosas están volteadas [cambiadas]:  
ahora me llaman patrón, / tengo mi clave privada.

Yo me paseo por Tijuana / en mi Cheyenne del año,  
dos hombres en la cajuela / con un cuerno en cada mano;  
de vigilancia, dos carros, / por si sucede algo extraño.

Voy a seguir trabajando / mientras tenga compradores;  
en los Estados Unidos, / allá existen los mejores:  
compran cien kilos de polvo [goma] / como comprar unas flores.

Quiero mandar un saludo / a toditos los presentes,  
amigos que están conmigo / y también a los ausentes;  
brindemos por las mujeres, / las traigo siempre en mi mente.

Mi orgullo es ser sinaloense, / lo digo donde yo quiero,  
estado de muchos gallos / que hoy [Ø] se encuentran prisioneros,  
pero este gallo es tan [más] bravo, / les canta en su gallinero.

Tengan cuidado, señores, / andan buscando la muerte;  
el miedo no lo conozco, / para eso no tuve suerte:  
soy cerca de Culiacán, / valle [tierra] de puros valientes.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 14/21. **1.2.2.** 31 Cnx: 24 (23 yux. / 1 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: polvo, goma, cajuela. **1.3.1.1.** Cheyenne es un modelo de camioneta todoterreno de la casa Chevrolet.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 14, 16). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (v. 3, 30, 31, 39, 42).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 32 (76%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 10 (24%).

**2.1.** X: protagonista-narrador.

**2.2.** **A.** X,MTV21(1-2) > MTV40+34(3-4) **B.** X,MTV7(7-8) > X,MTV6c(9) > MTV6a(11-12) II X,MTV8b(13)+9b(14,17)+9a(15-6)+23(18) II X,MTV14(19-24) II X,MTV3a(25-8)+25c(29-30) II X,MTV39a(31-4)+1(35)+34(36). **C.** X,MTV34(37-8): X,MTV1(39-40)+8a(41)+39a(42).

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 4.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje).

**4.2.** TMs1+5+4 (valentía + lucro-poder + identidad).

**5.** F: Propagandística.

**6.** Héroe, narco: valentía amenazante, religiosidad, pobreza inicial y progreso hasta riqueza, poder, vehículo lujoso y guardaespaldas (armas), amistad, mujeriego, orgullo identitario regional, procedencia equiparada a valentía. Rival, policía/Gobierno (implícito): no se califica, tan sólo se le amenaza. En el marco del narcotráfico, EE.UU. señalado como el gran consumidor y, por tanto, generador del negocio.

Corrido fundacional por tratarse, como ha quedado dicho, del primero compuesto por Quintero –hacia 1987–, y también y sobre todo del primer **autorretrato** del género. Su fama es enorme, habiendo sido grabado por muchos de los principales conjuntos norteños, generado una secuela, “Clave nueva”, que aparece en el disco homónimo de Los Tucanes de 1994, y llevado al cine<sup>34</sup>; como se ha anticipado asimismo, existe un informe policial que registra las peticiones de Ramón Arellano a un grupo que contrató privadamente, donde se indica que su tema favorito era “Clave privada”, lo cual ha llevado a suponer sin demasiado fundamento que la pieza está dedicada al capo del *Cártel* de Tijuana. Esta atribución y el prestigio del tema permiten con todo comprobar que, si la elección del tipo subgenérico del autorretrato no puede estar en la base del éxito, pues la audiencia es indiferente a los aspectos técnicos literarios, su desarrollo supone un acierto estético que potencia sin duda el arquetipo del narco apreciado por dicha audiencia y los contenidos que construyen su figura. La posesión de una clave particular, se supone que para la comunicación cifrada, se ha convertido así, si no en un subtipo del *motivo* del **poder** (*respetabilidad*), sí en signo del mismo ligado a los capos, que se menciona en varios corridos<sup>35</sup>; el propio Quintero, además de en la secuela, vuelve a emplearlo en “El cachorro”: “Salió valiente el cachorro,/tal como se sospechaba,/hijo de tigre pintito<sup>36</sup>,/gente de clave privada”. Aparte del *título*, que por cierto homenaja en cierto modo al célebre “Clave 7” de Vargas, y el original concepto, reveladores de la impronta comercial y cinematográfica del autor, lo más destacado es acaso el tono provocador, que sitúa la pieza en el origen de la tendencia *dura* y explícita, floreciente en el narcocorrido angelino que se mira en el espejo del *rap*. En este punto, la comparación con “Pacas de a kilo” de Bello (aparecido en *Los dos plebes*, Los Tigres del Norte, 1994) es obligada: en éste, recuérdese, se abunda en referencias veladas a la actividad del personaje (“qué chulas se ven mis pacas con colitas de borrego”) o su poder (“los pinos me dan la sombra”), y el remate desafiante (“si me quieren conocer, en Juárez me ando paseando”) está más cerca de la machada del valiente clásico que de la agresividad juvenil que destila “Clave privada”, a pesar de la *coda* con guiño a la identidad sinaloense. Además del **orgullo identitario** y la **valentía** en que se funda, hallamos en el contenido *motivos* comunes, como el carácter **amistoso** y **mujeriego** del héroe o la mención a sus **armas**, si bien, el hecho de que las porten pistoleros a sueldo mina la figura del protagonista en tanto que valiente tradicional, que acostumbra a *pasearse* cargando *su* pistola con la certeza de vencer en todo pleito. Una reflexión análoga puede aplicarse al motivo de la **pobreza** inicial y el ascenso económico, fuente de poder, recurrente y de realización casi formularia en Quintero, como se aprecia cotejando los versos 7º y 8º de “Clave privada” con los siguientes de “El Centenario”: “Si eres pobre, te humilla la gente, si eres rico te trata muy bien”; aunque en ese texto, a diferencia de en el que nos ocupa, se subraya la condición necesaria del valor para medrar en el negocio, ya se ha señalado que la óptica economicista adoptada por el autor hace a veces del coraje mero instrumento, al extremo de que en ciertos autorretratos ni siquiera se alude a la valentía o las armas (“El cártel de a kilo”, “Zapatero a tus zapatos”). En tal sentido se plantea también la cuestión del **tráfico** (“voy a seguir trabajando mientras tenga compradores”), regido por la ley de la oferta y la demanda, que aprovecha el autor para arremeter contra EE.UU. con su explicitud y tono jocoso distintivos. En suma, los valores principales atribuidos al héroe-tipo, reflejados en el rubro del *tema subyacente*, son la **valentía**, el **poder-lucro** y la **identidad**, destacando el poder frente a los otros dos más convencionales. Desde la perspectiva formal, el texto se ajusta a duras penas al canon genérico; *estructuralmente*, la opción del autorretrato suele comportar la

<sup>34</sup> *Clave privada*, (1996, de S. Goyri), película donde el grupo hace una actuación musical.

<sup>35</sup> En “Pokar [sic] de Ases”, de Roberto Tapia, dice el capo: “No soy el número uno/ni tampoco me conocen,/pero si sacamos cuentas,/diez más uno me dan once:/ésa es la clave que tengo/para no darles mi nombre”.

<sup>36</sup> Recuérdese que se trata de un refrán mexicano equivalente a “de casta le viene al galgo”.

ausencia de *bloque* inicial, aunque Quintero demuestra su conocimiento de la norma al comenzar y culminar con sendas estrofas que, si carecen de las *fórmulas* propias de los bloques, comparten el contenido esencial de la valentía desafiante del héroe y contienen interpelaciones suyas, enmarcando de algún modo la **trama**; **presentación** y **coda** se han entendido así presentes de manera sui géneris, y, por ello, se han asignado sólo 0,5 puntos a cada una a efectos de cómputo del **IT**; la trama, dominada por los pasajes descriptivos, carece de *secuencias* y causalidad, consistiendo en la típica acumulación contigua de ejes semánticos. En el terreno *discursivo*, a pesar de la *prosodia* y *sintaxis* más bien tradicionales y el predominio del *modo de representación diegético*, se dan 5 **clichés** frente a 2 **fórmulas**, por cierto ambas expresivas de los **pertrechos** del personaje (siendo la que denota el *vehículo* de cuño moderno, debida quizás también a Quintero, como se subrayó, y la relativa al *arma* la clásica modal de la pistola en mano, por más que actualizada), lo cual, unido a la escasa ortodoxia estructural, conlleva un IT moderado, por lo demás habitual en el compositor, y próximo a su promedio en los textos analizados.

## CORRIDO DEL CALAFIERO

[Los Tucanes de Tijuana, *Corridos pesados*, B4.]

Les traemos el corrido / a todo el público entero  
para contarle la historia / del *Chacho* y el calafiero;  
¡Ay, qué tragedia tan grande / le pasó a este caballero!

Andaba *El Chacho* bailando / en Albercas “El Vergel”,  
tocaba Ramón Ayala / y Los Tucanes también,  
junto Los Incomparables, / El Baby y Layo también.

A las tres de la mañana, / cuando el baile se acabó,  
*Chacho* salió con su novia / y a una calafia subió;  
nadie más iba allí adentro / más que el chofer y ellos dos.

Salió la calafia roja, / y no preguntó dirección;  
*Chacho*, besando a su novia, / no vio adónde los llevó:  
se los llevó a un basurero, / ya llevaba su intención.

El calafiero le dijo / con un cuchillo en la mano:  
“Me prestarás a tu novia / pa’ yo seguirla gozando;  
ahorita mismo te mato, / mejor vete *persinando*”.

El *Chacho* le contestó / como si no le importara,  
le dijo “aquí está mi novia, / nomás que no me hagas nada:  
puedes quedarte con ella, / yo no te voy a hacer nada”.

Confió mucho el calafiero, / que hasta el cuchillo dejó;  
cuando la estaba besando, / *Chacho* el cuchillo agarró,  
le pegó quince puñetes / y al basurero lo echó.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Ason. (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 14/21. **1.2.2.** 26 Cnx: 19 (16 yux. / 3 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** *Calafia* es un modo de llamar al *microbús*, particular de Tijuana; *puñete* es, según el *DRAE*, *puñetazo*, si bien aquí equivale obviamente a *puñalada*; para los distintos grupos e intérpretes musicales, véase el comentario.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 13, 26). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 30).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 27 (64%); Mim.: 8 (19%); Int.-Nar.: 7 (17%).

**2.1.** X: El *Chacho*; Allx: su novia; Y: calafiero.

**2.2. A.** FRM1(1-2)+5(3-4)+7(5-6). **B. a)** X,MTV25b(7-12) > X⇔Allx,MTV3c(21) > MTV30(20,22) > FRM13(24); **b)** Y→X,MTV9a(26)+34(25-30) > X,MTV23 (31-6) > Y,MTV30(37-8) > Y→Allx,MTV12(39) > X→Y,MTV12(40-1) > **c)** X→Y,MTV13 (42). **C.** Ø.

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 5,5.

**4.1.** TM2b (sucesos - delito común). **4.2.** TMsb: Ø.

**5.** F: noticiera + espectacular.

**6.** Héroe, sin calificar: parranda, *enamorado*, incauto por ello, luego astuto y eficaz (con violencia). Rival, calafiero: traición cobarde y maldad, incauto. La novia del héroe (Allx) no se califica ni interviene, constituyendo mero objeto de la disputa.

---

Estamos ante una de las 2 piezas del *corpus* ajenas al *tema* del narcotráfico, y la única que no lo menciona en absoluto, ya que en la otra, la elegía a “Juan Potenciano”, se explicita su honrada desvinculación del mundo mafioso; la clase *temática* es así la del **sucesos**, en la variedad de **delito común**, careciendo el texto de *tema subyacente* en virtud de su pureza narrativa. Las referencias locales precisas sugieren que el hecho referido es real, de modo que se ha asignado la muestra al *tipo* de la **crónica**; aún así, el patente tono sensacionalista, deudor del romance de ciego y el corrido vulgar, hacen que a la *función noticiera* se sume la **espectacular**. La raigambre convencional de tema, tipo y función se traduce formalmente en un **IT** superior a 5 puntos, cifra que superan sólo 5 textos analizados; sin embargo, existen curiosos contrastes que vale la pena destacar y plantean interesantes dificultades analíticas. El *título*, p. e., incluye de un lado la *referencia genérica*, única en la antología e inusual en la obra de Quintero, mas de otro se centra en el rival en lugar de en el héroe, que es sin duda el **Chacho**, razón por la cual se le ha atribuido el papel protagonista (X) a efectos descriptivos. En el plano *estructural* se aprecia un curioso desequilibrio entre la **presentación** clásica abundante en fórmulas y la ausencia de *coda*, lo cual impide asignar al texto una función propagandística, siempre explícita, que bien podría justificar el título, pues se trataría en tal caso de una advertencia a los malhechores, interpelados a través del ejemplo del calafiero; si a ello le sumamos la constatación de un desarrollo narrativo en una **secuencia** completa con recurso incluso a la *fórmula metanarrativa* de **anticipación del desenlace** (“ya llevaba su intención”), pareciera que Quintero inicia su pieza con propósito de hechura clásica pero la culmina con narratividad de efecto cinematográfico y olvido de la norma genérica; a este respecto es sintomático el último verso, que se encuentra en forma casi idéntica en “Por una rencilla vieja”, texto facticio historicista de Juan Garza (que no Julián, autor estudiado aquí), “lo *venadeó* [cazó] Camarena, lo tiró *pal* basurero”, y que expresa un contenido de cierta recurrencia en las piezas sensacionalistas, el de arrojar el cadáver tras un crimen, presente asimismo p. e. en “*El Dos Dedos*”, historia de un forajido imaginario de M. Campos: “así que ya lo mataron, lo tiraron por el monte”. En el *estilo*, si el tremendismo favorece un registro lingüístico popular, patente en la interjección inicial “¡Ay, qué tragedia tan grande!”, el localismo *calafiero* o la elisión en *persinando*, sorprende la primacía de las 2 **fórmulas** (tradicionales de nuevo, tanto la temporal *matutina* como la instrumental del arma, donde se trueca la pistola por el cuchillo) frente al solitario **cliché**, escasez insólita. Por último, cabe destacar las referencias de la 2ª estrofa a los mismos Tucanes y sus tíos, Los Incomparables de Tijuana, a otro conocido artista de la ciudad fronteriza, Layo Javier (que actuaba en efecto con un grupo liderado por el *Baby*), y sobre todo a Ramón Ayala, célebre intérprete de música norteña con sus Bravos del Norte, uno de los grupos de referencia desde los años sesenta (razón por la cual Quintero lo antepone con respeto en su enumeración), pero activo sobre todo en el noreste del país, pues procede del estado de Nuevo León. La detallada mención sugiere, además de la calidad musical del *baile* al que asiste el héroe, que contrasta por cierto con su necesidad de abordar un humilde microbús a la salida y el ambiente suburbial del relato, un vínculo personal entre el autor y el **Chacho**, siendo presumible que éste refiriese el percance a Quintero y se trate de un corrido de encargo, y destacable la relación entre emisor y receptor, más propia del folclor que de la literatura popular de masas. En cualquier caso, lo más relevante es que el corrido ilustra la capacidad del compositor para crear piezas narrativas más o menos clásicas, alejadas de sus modernos autorretratos y textos expositivos, por más que no renuncie a la subjetividad ni a una personal lectura del modelo expresivo convencional del género.

## EL ÁGUILA BLANCA

[Los Tucanes de Tijuana, 26 *Súper éxitos*, 17.]

“Judiciales a la vista, / claven todo y relajados;  
si preguntan, yo contesto, / ustedes son mis empleados;  
si hallan algo, no se asusten, / estamos apalabrados”.

Al caer en el retén, / los agentes preguntaron:  
“¿A qué se dedican, compas?” / “Trabajamos de empresarios”.  
“Tienen pinta de mañosos, / bájense pa’ revisarlos”.

Les hallaron un papel / y una bolsita manchada,  
les preguntaron “¿qué es esto?”, / contestaron de volada;  
ya con eso descubrieron / que la troca iba cargada.

Al quererlos esposar, / dijo el que iba manejando:  
“Mire, señor oficial, / mejor vamos arreglando,  
porque si hago una llamada, / se van a quedar mirando”.

“Mire, señor empresario, / se les acabó el corrido:  
quiero el nombre de la empresa / a la que han pertenecido”.  
“Sí, señor, con mucho gusto: / se llama viajes Carillo”.

“¿Para qué tanto relajo? / ¿Por qué no habían avisado?  
Déjenme la contraseña / y váyanse con cuidado;  
díganle al Águila Blanca / que ojalá y viva cien años”.

- 
- 1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 3 estrofas Ason. / 3 Conson. **1.1.3.** 6 Sextillas.  
**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 31 Cnx: 22 (20 yux. / 2 cor.) / 9 sub.  
**1.3.1.** GLS: clavar (clavo), mañoso, troca, relajo. **1.3.1.1.** Ø.  
**1.3.2.** 1 Frml. (v. 26). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 36).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 9 (25%); Mim.: 27 (75%); Int.-Nar.: 0.  
**2.1.** X: conductor y portavoz de *empresarios*; X<sub>c</sub>: *empresarios*; Y: oficial portavoz de los (policías) judiciales; Y<sub>c</sub>: judiciales.  
**2.2. A.** Ø. **B. a)** X→X<sub>c</sub>,MTV35a(1-6) > **b)** Y<sub>c</sub>→X<sub>c</sub>,MTV16(7) > Y→X,MTV17+ 17a (8-18) > Y<sub>c</sub>→X<sub>c</sub>,MTV20(19) > X↔Y,MTV32c+MTV34(20-30) > **c)** Y,MTV27a (31-6) > Y→X<sub>c</sub>,MTV32a: MTV21(33-4). **C.** Ø.  
**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 3,25.  
**4.1.** TM1b (narcotráfico). **4.2.** TMs<sub>b</sub>: Ø / 2 (vileza-corrupción).  
**5.** F: Espectacular + propagandística.  
**6.** Héroes, narcos: experiencia, templanza, poder (indirecto). Rivales, policías: eficacia (en registro), corrupción/lealtad.
-



**Narcocorrido** que, como el texto precedente, presenta singularidades que complican la descripción pero suscitan interesantes observaciones analíticas. La primera sería la posible ausencia de *tema subyacente*, indiscutible en la muestra anterior mas dudosa aquí, pues podría entenderse presente el de **vileza**, en la variedad de *corrupción*; ahora bien, considerando que los héroes del relato son los narcos y que no se da un verdadero conflicto, sino colaboración con los rivales, el sometimiento de éstos a las reglas del *negocio* tras el malentendido inicial no es una conducta reprochable desde la perspectiva del emisor. El *tipo* genérico es el **cuento**, por el enfoque subjetivo y la falta de datos, pero a la *función espectacular* se añade la **propagandística**, siendo el texto una obvia parábola de la implicación policial en el contrabando, y por tanto exaltación del poder del narco. Ésta se concreta sin ambages en un capo determinado, Amado Carrillo, líder del Cártel de Juárez, apodado aquí el *Águila Blanca*, lo cual implica un fiel conocimiento de la organización, pues el sobrenombre que ha trascendido a la opinión pública es *El Señor de los Cielos*; Carrillo protagoniza asimismo, veladamente, otro corrido de Quintero “El perrón”, transcrito tras el comentario al de Teodoro Bello “Corrido de Amado Carrillo”). Otra semejanza de esta muestra con la anterior es su índole narrativa y dialogada; de hecho, la falta de *bloques* hace que ni un solo verso corresponda al *modo representativo* de **intervención** del **narrador**, siendo además excepcional el porcentaje dedicado al **mimético**, del 75%; no obstante, también es singular que la narratividad tradicional, a la que contribuye igualmente una **secuencia** única, se inserte en un relato con inicio **in media res** moderno y final adjunto al clímax, carente del preceptivo encuadre en las *fórmulas estructurales* distintivas. Algo similar sucede en el plano *estilístico*, donde priman los recursos discursivos canónicos (*modo*, *voz*, *sintaxis*, *prosodia*) y un registro que reproduce con viveza el habla coloquial, pero se echa en falta el formulismo connatural al estilo popular, vulgar o folclórico, dándose sólo 1 **cliché** y 1 **fórmula** (“se les acabó el corrido”), la cual, como se dijo, debe su incorporación al acervo del corrido a Quintero. En el mismo sentido ha de entenderse en fin el *título*, apodo de personaje que no es tal, tratándose de un referente simbólico externo al relato, rasgo pues de clara modernidad.

## EL CÁRTEL DE A KILO

[Los Tucanes de Tijuana, 26 *Súper éxitos*, 2; 31 *Súper Tucanazos*, CD1, 1.]

Me dedico al negocio prohibido, / no me gusta mentir, soy sincero:  
compro un kilo y a veces ya dos / y los voy vendiendo a como puedo;  
además soy mi mismo patrón, / compro y vendo cada vez que quiero.

Los empleados de los grandes jefes / son los que hacen todo el movimiento,  
y les pagan con una migaja / cuando de millones ganan cientos;  
el patrón gastándose la lana / y uno es el que se la anda partiendo.

Yo por eso mejor ando solo, / así gano mucho más dinero,  
tengo servicio hasta a domicilio / para que el cliente no ponga “peros”;  
así debe de ser el comercio, / ya lo saben, ¿verdad, compañeros?

Por ahí nos dicen *los poquiteros*, / nos apodan el *Cártel de a kilo*,  
pero gracias a todos nosotros / los de arriba han sobresalido:  
nadie te compra una tonelada / pa’ ponerse a tomar con amigos.

Mucha gente critica mi vida / porque trabajo contra la Ley,  
dicen que gano dinero sucio, / no lo niego, eso lo sé muy bien;  
pero el dinero, aunque esté muy sucio, / quita el hambre, analícenlo bien.

La pobreza ni en cine es bonita, / por eso hay que trabajar, señores;  
no se asusten por lo que ando haciendo, / en el mundo hay cosas mucho  
peores.

Si me ocupan, me marcan al beeper, / y al final, ¿cuántos ochos le ponen?

---

**1.1.1.** Decasílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 9/18. **1.2.2.** 35 Cnx: 26 (20 yux. / 6 cor.) / 9 sub.

**1.3.1.** GLS: lana, *beeper*. **1.3.1.1.** “si me ocupan” es “si me necesitan”; la expresión “poner ochos” no es de uso común, refiriéndose tal vez a marcar una cierta cantidad a modo de petición en el teléfono, si bien no podría asegurarlo.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 9, 29, 31).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 23 (64%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 13 (36%).

**2.1.** X: protagonista-narrador.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV14(1,3-4) < FRM3(2) I X,MTV24(5-6) II –MTV38a(7-12) II X,MTV24(13)+7(14)+5(15-6)+2(17-8) II X,MTV5/19(19-24) II X,MTV24(25-7)+2(28)+7(29-30) II MTV7(31-2) > X,“MTV39c”: MTV14(33-6) **C.** Ø.

**3.1.** TP4 +/- 5 (autorretrato +/- apología). **3.2.** IT: 2,75.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje). **4.2.** TMs5 (lucro-necesidad-progreso).

**5.** F: propagandística.

**6.** Héroe, narco: rectitud (sinceridad y honestidad comercial), insumisión-rebeldía (independencia operativa, quejas ante injusticia, apología de su práctica delictiva), eficacia, necesidad-afán progreso.

---

Corrido plenamente expositivo ubicado en los límites del género, debido a la ausencia de *bloques* (aunque hay una cierta presentación del personaje que se recupera en la última estrofa, dándose pues cierto amago de bloques) y *fórmulas estructurales* (salvo la de **veracidad**, presente en el verso 2º) y la pobre utilización de *recursos discursivos* paradigmáticos, que ni siquiera comprende el verso **octosílabo**, lo cual se traduce en el IT más bajo de todos los textos analizados de Quintero. La heterodoxia complica la definición de ciertos elementos semánticos, especialmente en la última estrofa, en cuya notación se ha entrecomillado el *motivo orgullo identitario*, en el subtipo *grupo social* (MTV39c), por tratarse de un contenido más bien connotado, que se infiere de lo expuesto a lo largo de todo el discurso y bien podría asignarse al motivo de **rebeldía**. Tipológicamente, se trata de un **autorretrato**, mas también de una **apología** en segundo plano, como sugiere el *título*, que remite a un colectivo en lugar de al protagonista, y confirma el desarrollo argumental, donde prima el encomio de dicho colectivo en forma expositiva; la *función* es en correspondencia **propagandística** por partida doble, dado el elogio tanto personal como de clase o grupo social que realiza el narrador. El *tema* es el de **narcopersonaje**, y el *subyacente* el de **necesidad-lucro**, omnipresente en sus diversos matices, pues hallamos aquí de nuevo el planteamiento *ideológico* del narcotráfico desde la óptica economicista, en tres facetas distintas: La primera es la justificación de la actividad por la necesidad material, expresada con contundencia y obviedad (“pero el dinero, aunque esté muy sucio, quita el hambre, analícenlo bien”), que permite rebatir las críticas moralistas (“dicen que gano dinero sucio”) y deriva en la apología con toque humorístico final. La segunda es la visión prácticamente marxista de la jerarquía del negocio, noción principal del texto por cuanto el argumento del narrador se construye a partir de la conciencia de clase y la defensa del trabajador de menor rango, como se refleja en el original título y las estrofas 2ª y 4ª; la 2ª es por cierto de formulación similar a la reflexión de uno de los héroes de “Los traficantes” de Vargas, contrabandistas de poca monta que cruzan a nado el río Bravo: “Llevamos treinta millones y nos pagan con migajas, y los que nos la rajamos somos los hombres de paja”. En fin, a estos planteamientos de justicia social se suma la concepción empresarial del tráfico, plasmada en la 3ª estrofa y recurrente en Quintero, que se nutre del ideario liberal y el mito del *self-made man* (“soy mi mismo patrón”), condición que comparten protagonista y compositor. Si las reflexiones vertidas no hacen de éste un sociólogo eminente, el hábil manejo de las expresiones populares, recreadas con originalidad y gracia, y la sintonía con la realidad auténtica del narcotráfico, lo convierten en un temible propagandista a los ojos de la opinión dominante, que puede tal vez encajar relatos épicos donde la actividad delictiva se cifra en la universal valentía, del todo ausente en “El Cártel de a kilo”, pero se revuelve ante esta clase de alegatos de eficaz sensibilidad moderna, de los que Quintero es el máximo exponente.

## EL CENTENARIO

[Los Tucanes de Tijuana, *Los Poderosos*, 2.]

Si eres pobre te humilla la gente, / si eres rico te trata muy bien:  
un amigo se metió a la mafia / porque pobre ya no quiso ser;  
ahora tiene dinero de sobra, / por costales le pagan al mes.

Todos le dicen *El Centenario* / por la joya que brilla en su pecho,  
ahora todos lo ven diferente, / se acabaron todos sus desprecios;  
nomás porque trae carro del año, / ya lo ven con el signo del peso.

Lo persigue el gobierno gabacho, / pero él no deja de trabajar:  
a Los Ángeles va a cada rato / y regresa con un dineral;  
él recibe órdenes desde arriba / y las cumple a como dé lugar.

Al peligro ya se acostumbró, / y por eso no le teme a nada,  
en un Corvette se pasea tranquilo / por Tijuana y por Guadalajara,  
por Los Ángeles y San Francisco, / y también por Las Vegas, Nevada.

Con la mafia se gana dinero, / pero se necesita valor,  
porque aquí no hay ningún parentesco, / no se permite ningún error,  
siempre te andas rifando el pellejo / con las leyes o con el patrón.

---

**1.1.1.** Decasílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 5 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 5/15. **1.2.2.** 23 Cnx: 17 (12 yux. / 5 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: gabacho. **1.3.1.1.** Por el vídeo musical del tema, sabemos que la joya aludida es una moneda conmemorativa del centenario de la independencia de México convertida en lujoso medallón; con “signo de peso” se refiere a “\$”, imagen tomada de los dibujos animados, donde la codicia se representa colocando tal signo en los ojos del personaje que mira; el Corvette es un legendario coche deportivo (Chevrolet).

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 11). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 10).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 22 (73%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 8 (27%).

**2.1.** X: el *Centenario*.

**2.2. A.** FRM11(1-2)+7: X,MTV14(3-6) **B.** FRM5(7): X,MTV6c: MTV9b+c(8,11) > X,MTV6(9-10,12) II X,MTV21(13) > X,MTV14(14-6)+2(17-8) II X,MTV1(19-20)+9b(21)+8b(22-4) **C.** FRM11: MTV14 > MTV6c < MTV1(25-6) > MTV10(27-30).

**3.1.** TP3a+/-5 (elogio +/- apología). **3.2.** IT: 4,25.

**4.1.** TM1a+f (narcopersonaje+crítica). **4.2.** TMs5+1(necesidad-lucro+valentía).

**5.** F: propagandística.

**6.** Héroe, narco: necesidad-afán progreso, riqueza (joya y vehículo), respetabilidad (y codicia/envidia ajena), fugitivo, rectitud (cumplimiento órdenes), peligro y valentía, demarcación de su territorio.

---

Otro de los corridos señeros y fundacionales de Mario Quintero, incluido en el álbum homónimo de 1993 y recogido luego en las principales antologías de Los Tucanes; buen ejemplo de su fama es el hecho de que Lila Downs, reputada cantautora mexicana que destaca por su recuperación de los géneros musicales tradicionales, haya grabado una versión de “El Centenario” en su exitoso disco *La cantina* (2006). El texto es un **elogio** desde el punto de vista *tipológico*, aunque su sobriedad descriptiva y el talante expositivo permiten asignarlo en segunda instancia a la **apología**, opción analítica que se traslada al plano *temático*, donde se ha estimado que a la variedad de **narcopersonaje** se suma la de **narcocrítica**, así como al *funcional*, donde sólo se da la intención **propagandística**; de hecho, si no se tratara de un *panegírico* descriptivo de la actividad del héroe, podría entenderse que el autor ha elaborado un cuento (moral), debido a la presentación fabulística de la historia. Por eso mismo, en el plano *semántico-estructural* se han considerado presentes los *bloques* inicial y final, pues la 1ª y la última estrofa enmarcan el desarrollo del contenido, sintetizándolo y extrayendo conclusiones; también por ello, en la descripción se asigna a los 2 primeros versos la *fórmula* de **moraleja**, que, recuérdese, engloba todo mensaje que compendie o glose el argumento. La relativa tradicionalidad compositiva compensa en cierto modo la heterodoxia *estilística*, patente en el uso del metro **decasílabo**, o en el predominio del encabalgamiento, si bien se observan asimismo recursos propios del paradigma genérico, como la *rima* **asonante**, el empleo mayoritario de la **yuxtaposición** y la **coordinación**, o las opciones en el *aspecto* y el *modo* representativos –3ª *persona* y prevalencia **diegética**; este equilibrio entre lo clásico y lo moderno en la expresión y el mayor formulismo estructural propician un **IT** bastante más elevado que el del corrido precedente, de índole igualmente expositiva y esencia argumental similar. Tal similitud estriba, claro está, en la noción central de la pobreza como resorte de la dedicación al narcotráfico, y el énfasis en el progreso material. No obstante, “El Centenario” comparte más elementos ideológicos con “Clave privada” que con “El cártel de a kilo”, pues, si en éste todo el contenido se articula en torno a la visión materialista, en aquéllos tiene un papel decisivo la **valentía**, *tema subyacente* aquí junto con el de **necesidad-lucro**, que genera la presencia de los *motivos* **peligro**, **territorio** del héroe, de extenso desarrollo característico del autor, y **respetabilidad**, de la cual carece el esforzado *poquitero* del texto anterior; la cercanía a “Clave privada” alcanza incluso el ámbito expresivo, apreciable en la formulación casi idéntica del contraste entre riqueza y pobreza en términos de respeto y humillación; puesto que la coincidencia es también temporal, perteneciendo ambas piezas a los inicios creativos del compositor, puede afirmarse que, cada cual en su tipo –autorretrato y elogio–, constituyen los modelos germinales del narcocorrido de personaje arquetípico de Quintero, a los que debe añadirse el de trasfondo bucólico metafórico que inaugura con “El balido de mi ganado” y alcanza su máxima expresión en “Mis tres animales”. Con todo, existen asimismo diferencias relevantes; en primer lugar, si ambos héroes parten de una situación de pobreza humillante para, en virtud de su coraje, alcanzar el éxito en el mundo del contrabando, el de “Clave privada” viene retratado en mayor medida en calidad de valiente tradicional, lo que explica la intensa presencia de los *motivos* del **arma** y el **desafío**, ausentes aquí; es más, la **valentía** del *Centenario* no parece tener un origen genético, sino que es producto de la necesidad (“al peligro ya se acostumbró, y por eso no le teme a nada”), instrumento necesario en lugar de condición inherente. De tan crucial diferencia se deriva acaso la aparición en el autorretrato de los *motivos* de **amistad**, expresado a modo de saludo a los camaradas, **gusto** por las **mujeres** y **orgullo identitario**, valores asociados al valiente que no se atribuyen al *Centenario*, si bien el hecho de que el símbolo de sus logros sea la joya elaborada con una moneda conmemorativa de la independencia mexicana, el empleo del término coloquial despectivo **gabacho** por **estadounidense**, y el apunte de que, a pesar de extenderse su **territorio** a ambos lados de la frontera, radica y trabaja desde México (“a Los Ángeles va a cada rato, y regresa con un dinerito”), connotan el orgullo de ser mexicano; la diferencia persiste sin embargo en el alcance del orgullo, que es

en este elogio nacional y en “Clave privada” regional, lo cual se corresponde con la lógica del corrido de valientes más típico. Otra divergencia, en cierto modo derivada de la anterior, son las distintas nociones de **éxito** y **respetabilidad** plasmadas en cada corrido; en el que ahora se analiza, el protagonista es ante todo respetado por su **riqueza** (“ahora todos lo ven diferente [...] con el signo de peso”), mientras que en el autorretrato se pone el énfasis en el **poder** (“ahora me llaman patrón”); por ello, el multimotivo **pertrechos** del personaje, siempre revelador de sus virtudes, aparece en “El Centenario” en las variedades de *vehículo* y *atuendo*, signos de opulencia, y en las de *arma* y *tecnologías* —entendiendo la *clave* como medio técnico de comunicación— en “Clave privada”; la elección de los respectivos *títulos*, que remiten en un caso al atuendo lujoso y en otro a la tecnología poderosa, ilustra tanto la relevancia concedida a los distintos núcleos semánticos como la disparidad de matices. Recapitulando, y ampliando la comparación de nuevo a “El Cártel de a kilo”, puede observarse que, en la construcción arquetípica que hace Quintero del narco con enfoque economicista, donde el héroe es siempre menesteroso en un principio, “Clave privada” representa un modelo cuyos valores supremos son la valentía y el poder adquirido gracias a ésta, razón por la cual están también muy presentes el desafío y la violencia armada, mientras que “El cártel de a kilo” constituye la versión moderna y urbana del ascenso material del traficante a modesta escala, debido a su eficacia y valía puramente comerciales; entre ambos extremos se erige el tipo de “El Centenario”, héroe valiente a la fuerza por mor del oficio que logra mayor fama y respetabilidad (“todos le dicen”) que el simple minorista de ciudad, pero ajeno a las élites mediáticas del narcotráfico y encuadrado sin complejos en un nivel medio de la jerarquía mafiosa, a la vista de que “recibe órdenes desde arriba” e incluso percibe como fuente de peligro a sus superiores (“siempre te andas jugando el pellejo con las leyes o con el patrón”).

## EL COMANDANTE DE INTERPOL

[Los Tucanes de Tijuana, *Misión especial*, A3; *Corridos pesados*, B5.]

Como agente federal / en México se inició;  
le pareció poca cosa, / él quiso ser superior:  
por su valor lo nombraron / Comandante de Interpol.

Carga la vida en un hilo / junto con toda su gente;  
los narcos hacen sus planes, / piensan salir adelante,  
pero por su mala suerte / se topan al Comandante.

R-18 y escuadras, / y también cuernos de chivo,  
son las armas que Guillermo / para su gente he escogido;  
él carga una metralleta / para saludar bandidos.

Dos toneladas de coca / agarraron en Chihuahua;  
hirieron al Comandante, / su arma ya no disparaba;  
Israel tomó su puesto / y acabó con la bajada.

Lo han llevado al hospital / casi para agonizar,  
pero su suerte lo ayuda, / no le ha llegado el final.  
Sale y le dice a su gente: / “Vámonos a trabajar”.

Es Guillermo Salazar / el gran terror de los narcos,  
no los deja trabajar, / tampoco pueden matarlo;  
Guillermo es hombre de Ley, / nunca han podido comprarlo.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 23 Cnx: 21 (16 yux. / 5 cor.) / 2 sub.

**1.3.1.** GLS: (A)R-18, escuadra, cuerno de chivo, bajada (bajar). **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 11, 26). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 7, 28, 32, 35).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 29 (80,5%); Mim.: 1 (3%); Int.-Nar.: 6 (16,5%).

**2.1.** X: Comandante; Allx: Israel; Allxc: policías (“su gente”); Y: narcos.

**2.2.** “A”. X,MTV8b(1-2)+7(3-4)+1(5)+6a(6); **B.** X+Allxc,MTV10(7-8) II Y,MTV14(9-10) > X,MTV30 < X,MTV5(11-2) II X+Allxc,MTV9a(13-8) II **a)** X+Allxc,MTV20(19-20) > **b)** Y→X,MTV12 < X,MTV31(21-2) > Allx→Y,MTV13/20(23-4) > **c)** X,MTV19a(25-8)+1/2(29-30); **C.** X,MTV5+19(31-4)+2(35-6).

**3.1.** TP3a+/-1 (elogio +/- crónica). **3.2.** IT: 4,5.

**4.1.** TM“1a” (“narcopersonaje”). **4.2.** TMs1 +/- 7 (valentía +/- lealtad).

**5.** F: propagandística +/- noticiara.

**6.** Héroe, policía antinarco: afán de progreso, respetabilidad, riesgo, destreza-experiencia, armas, indefensión en balacera, salvación aunque herido (éxito), valentía, rectitud. Rivales, narcos: fracaso en sus planes, destreza (por herir al Comandante), tal vez cobardía (“el gran terror de los narcos”).

---

Corrido-**elogio** que, por tratarse de un personaje real e incluir una secuencia narrativa completa, es en segundo plano una **crónica**; en correspondencia, la **función** primordial es **propagandística**, a la que se subordina la **noticiara**. Pero lo más interesante es sin duda el **tema**, al estar dedicado el texto a un alto cargo policial azote de traficantes, lo cual no impide, como se hizo con el “Corrido del Comandante” de Bello, asignarlo a la **clase** de **narcopersonaje** (si bien se ha entrecorrido la notación para indicar la excepcionalidad), ya que los contados héroes policiales del corrido actual constituyen estereotipos del **valiente** transplantados al contexto del narcotráfico; a este respecto, recuérdese la observación de Simonett [2001: 325], citada en el estudio de *Chalino* Sánchez, de que el principal enemigo de los traficantes suele ser el traidor, pues el policía que se enfrenta **derecho** a los narcos es hombre respetable según el código de honor vigente en el ámbito mafioso y el rural tradicional del que emerge el corrido como composición épica; por ello, los **temas subyacentes** son tanto la **valentía** como la **lealtad**. Si estos fundamentos éticos –y estéticos– explican la ocasional elevación de un agente policial al rango de héroe, no puede obviarse otra razón de índole propagandística o comercial, a saber, el interés de los compositores de narcocorridos, y en especial los más significados como Quintero, por deshacerse del marchamo de portavoces del narcotráfico, cuestión abordada con detenimiento en la introducción al presente estudio, y también en el de Bello. Sin embargo, como en su “Corrido del Comandante”, resulta que el Comandante aquí encomiado, Guillermo Salazar Ramos, estaba vinculado al narcotráfico, según revela Blancornelas en su libro sobre el Cártel de Tijuana, quien lo incluye en la lista de sus miembros que proporciona, con la siguiente **ficha** [2002: 343]: “Ex delegado de la PGR en Tijuana durante el período 1991-2, fue internado en [la prisión de] La Palma el jueves 23 de noviembre de 2000. A Salazar Ramos se le acusa de brindar protección y pertenecer al Cártel Arellano Félix”. Así, de suponerse una operación de blanqueo de imagen se pasa en la contextualización de este corrido a la constatación de que representa un palmario ejemplo de propaganda del **cártel**, tanto más notable por cuanto no se trata ya de justificar el negocio alegando razones económicas, construir arquetipos ficticios del narco o alabar a capos y pistoleros reales retratándolos como valientes, sino de prestigiar públicamente a una figura que es lo contrario de lo que se afirma, es decir, un corrupto asalariado de la mafia y no un policía insobornable. Al igual que se hizo en el caso de Bello, es preciso conceder a Quintero el beneficio de la duda y contemplar la posibilidad de que desconociese la realidad de los hechos, máxime considerando que Salazar fue responsable policial de la Procuraduría General de la República en Tijuana hasta 1992 y su condena se produjo ocho años más tarde, intervalo en el que se escribió a buen seguro el corrido y durante el cual habría sido nombrado Comandante de la Interpol; no obstante, si Bello vive y escribe desde el centro de México, teniendo menor acceso a la información de primera mano, el conocimiento preciso que exhibe Quintero en sus textos de los entresijos del narcotráfico, sobre todo en la zona fronteriza del noroeste, sumado a los consabidos rumores y acusaciones de su cercanía al **Cártel** de Tijuana, dejan apenas espacio para conceder tal beneficio. Mas si la ignorancia es hipótesis casi descabellada, no puede decirse lo mismo de la presunción de que se trate aquí de un encargo, debido a esa cercanía del autor a los hechos del narco y sus protagonistas, y a lo común de esta práctica entre buena parte de los principales compositores de hoy. Sea como fuere, huelga subrayar que no es propósito del presente estudio investigar los nexos de los autores con el contrabando, ni mucho menos verter acusaciones o emitir juicios de valor al respecto; únicamente, siendo el narcotráfico el gran tema en el corrido actual, conocer tales nexos resulta sin duda relevante para el esclarecimiento del contexto social donde se componen los corridos, e incluso para abordar aspectos analíticos cruciales, desde las funciones comunicativas hasta la cuestión del realismo o la veracidad de los textos, pasando por las condiciones de producción en términos de censura y proyección pública. Así, puede afirmarse que “Comandante de Interpol” constituye una clara muestra de que Mario Quintero es un ágil propagandista del narco no sólo por valerse del tema para



construir relatos épicos o retratos heroicos que impactan en la audiencia, sino también porque compone prácticamente *desde dentro*, desde donde ofrece ideas y justificaciones, elabora modelos a seguir y proporciona información en ocasiones sesgada, como es aquí el caso. Volviendo ahora al texto para atender en primer lugar al *contenido*, cabe señalar que el héroe es portador de los principales *valores* que suele atesorar el **valiente**, destacando la propia bravura y la **rectitud**, pero también la **destreza**, motivo acompañado del de **indefensión** en la **secuencia** narrativa donde resulta herido, las **armas** que porta, más bien todo un arsenal, y el señalamiento de su **territorio**, que por su oficio es de índole jurisdiccional; la voluntad de caracterización estereotípica que revela esta acumulación de valores y referentes esenciales se observa asimismo en el *título*, donde, a diferencia de lo que sucede en la mayoría de los elogios, no consta el nombre o apodo del héroe sino su dignidad, reforzada hasta una consistencia casi marmórea por la ausencia de artículo. La *distribución* de este contenido es semejante a la de tantas otras piezas de Quintero, donde se da una relativa ausencia de *bloques* estructurales, pues, aunque no se emplean sus *fórmulas* constitutivas, la 1ª y la última estrofa están deslindadas semánticamente de la parte central del texto, en especial la última, cuyo contenido es valorativo y funciona como compendio tras las estrofas narrativas, mas también de algún modo la 1ª, puesto que contiene datos biográficos que sirven para presentar al personaje, pasándose en la estrofa siguiente a describir ya su actividad cotidiana; a pesar de que en la notación de la **trama** se han marcado ambos bloques, su carácter difuso hace aconsejable contabilizar sólo uno de ellos a efectos de medición del IT. La escasa aportación de la vertiente estructural a éste no conlleva empero una cifra tan baja como la observada en muestras anteriores, debido a la considerable presencia de recursos *discursivos* tradicionales en la *prosodia* y la *sintaxis*, la perspectiva en **3ª persona** y el predominio del *modo narrativo*, dándose incluso 2 *fórmulas* añejas, “casi para agonizar”, procedente hasta donde sé de “Arnulfo González”, pleito de valientes típico que ha ejercido una intensa influencia en los compositores modernos, sobre todo en la forma de relatar la balacera, y “por su mala suerte”, sintagma desde luego de uso muy común pero incrustado con fijeza en varias piezas de abolengo, como “Valentín de la Sierra” (“cuando, por su mala suerte, cayó Valentín en manos del Gobierno”). En todo caso, el IT no alcanza los 5 puntos, y abundan en cambio los **clichés** (“el gran terror de los narcos”, “carga la vida en un hilo”), además de apreciarse un patente tono sensacionalista (“carga una metralleta para saludar bandidos”, “quiso ser superior”) en más de un pasaje.

## EL TIGRE DE TIJUANA

[Los Tucanes de Tijuana, *Corridos pesados*, B2.]

Escuchen este corrido / de un pistolero de fama,  
por el norte conocido / como *El Tigre de Tijuana*.

Decían algunas personas / que ya debía muchas vidas,  
de Texas a California / su fama era conocida.

También le hacía al contrabando / de la amapola y el polvo;  
ya tenía el camino andado, / pero siempre andaba solo.

Una vez que lo agarraron / con la droga en San Francisco,  
en la cárcel lo encerraron / porque era hombre de delito.

Cuando cumplió su sentencia / lo echaron pa' la frontera,  
pero tenía en su conciencia / una venganza muy negra.

Con el demonio metido / preparó muy bien su rifle,  
se dirigió a San Ysidro / y mató a cuatro *cherifes*.

Al *Tigre* lo asesinaron / a un ladito de la aduana,  
y así ya muerto lo echaron / de nuevo para Tijuana.

Murió *El Tigre de Tijuana*, / pero cumplió su venganza,  
el pistolero de fama / de aquella horrible matanza.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** ABABAB; A: 4 estrofas Ason. / 4 Conson.; B: Ason. (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 8 Cuartetas.

**1.2.1.** U2V: 14/16. **1.2.2.** 14 Cnx: 10 (5 yux. / 5 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: polvo. **1.3.1.1.** De la amapola se extrae el opio.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 7, 16). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 2+31, 11, 19-20).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 24 (75%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 8 (25%).

**2.1.** X: El *Tigre*; Y<sub>1</sub>: policía; Y<sub>2</sub>: *cherifes*.

**2.2.** A. FRM1/2+5(1-4); B. FRM3(5): X,MTV6b+8b(6-8) II X,MTV14a(9-10)+5 (11) II a) Y<sub>1</sub>→X,MTV20(13-6) > b) MTV21(17-8) > MTV38b(19-20) > X→Y<sub>2</sub>, MTV11(21-3) > c) Y,MTV13(24) II Y<sub>1</sub>→X,MTV13(25-8); C. FRM7(29-32).

**3.1.** TP1/2 (crónica/cuento). **3.2.** IT: 6,75.

**4.1.** TM1a+e (narcopersonaje+conflicto).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>1+3+4 (valentía + venganza + identidad).

**5.** F: [noticiara] + espectacular.

**6.** Héroe, narco: pistolero (asesino), fama, territorio, experiencia, soledad, captura y cautiverio, libertad, venganza (éxito), muerte (fracaso). Rivales, policía: eficacia (por captura y posterior ajusticiamiento del *Tigre*), ineficacia (por muerte *cherifes*), crueldad (por “echar” al *Tigre* muerto al otro lado de la frontera).

---

Verdadero ejercicio de estilo de Quintero que revela su conocimiento del paradigma genérico y la capacidad de componer piezas clásicas alejadas de su estilo moderno y subjetivo, lo que da como resultado el **IT** más alto de las muestras de su corpus. En la descripción se ofrece la alternativa *tipológica* de **crónica** o **cuento**, pues, aunque se aportan datos y precisiones geográficas, no ha podido determinarse la existencia del *Tigre de Tijuana*; en el plano *funcional*, se indica la correspondiente alternativa entre intención **noticiera** y **espectacular**, si bien notada de manera distinta por entenderse que, se trate o no de hechos reales, el fin sensacionalista sigue estando presente. El *tema patente* es el de **narcotráfico**, en sus variedades **personaje** y **conflicto**, y los *subyacentes* **valentía**, **venganza** e **identidad**, de hecho más relevantes que los visibles por constituir el texto una recreación del *corrido de valientes* con sus ingredientes de muerte y venganza y la frontera como marco de las fechorías; dado que el rival es la policía de EE.UU., y ante la clara toma de partido por el malhechor (“lo asesinaron”, “ya muerto, lo echaron...”), existe una vinculación implícita del *Tigre* con el mexicano bravío, y por tanto exaltación nacionalista. En el plano *estructural*, destaca la presencia de **presentación** y **coda**, que no abundan en *fórmulas* por su brevedad pero albergan aún así 2 y 1 respectivamente, siendo la primera una curiosa mezcla de **incoación recitativa** y **llamada de atención**, como se refleja en la notación descriptiva; a éstas se suma la de **veracidad**, presente en la común expresión del rumor como fuente de información (“decían algunas personas”); a la hechura canónica contribuye también el desarrollo de una **secuencia** narrativa completa en 3 estrofas (4ª-6ª). La tradicionalidad es manifiesta en todas las vertientes del *estilo*, observándose una prosodia que sería impecable por la distribución en **cuartetos** y la perfección del **octosílabo** si no se diera la insólita *rima ABABAB*, presente sólo en otra muestra del *corpus* de Quintero, que exhibe con todo predominio **asonante** en los pares y equilibrio entre asonancia y consonancia en los impares; una *sintaxis* de raigambre folclórica, con la casi total ausencia de encabalgamientos y la modesta **subordinación**, si bien se da una inusual profusión de proposiciones **coordinadas**, que igualan en número a las **yuxtapuestas**; la obligada voz en **3ª persona**; y la prevalencia del *modo de representación* **diegético**, al que sólo los bloques, cuyo contenido se considera **intervención** del **narrador**, impiden monopolizar el texto todo. La dimensión léxica y expresiva se revela algo menos tradicional, aunque se dan 2 **fórmulas narrativas**, la clásica “porque era hombre de delito”, procedente del célebre “La cárcel de Cananea”, y la demarcación del territorio (“de Texas a California...”); por su lado, se observan 3 **clichés** (“pistolero de fama”, “ya tenía el camino andado”), a los que podrían sumarse “ya debía muchas vidas”, cuyo uso relativamente fijo en el *corrido* lo aproxima empero la categoría de fórmula, y “así ya muerto lo echaron”, tétrica mención al hecho de arrojar el cadáver frecuente en los temas escabrosos comerciales, usada asimismo en el “Corrido del Calafiero” y ejemplificada en otras piezas clásicas en la introducción. Aparte de las expresiones lexicalizadas, es patente la voluntad de recrear el lenguaje popular de antaño, tanto el tradicional como el vulgar, también cercano al molde genérico pero de la variedad sensacionalista (“con el demonio metido”, “de aquella horrible matanza”), lo cual revela que, en su recepción de las formas convencionales, Quintero combina el estilo folclórico del *corrido* decimonónico con los textos más comerciales herederos del romance de ciego, como se comprueba en las últimas citas, la señalada sugerencia del **orgullo identitario** de dimensión *nacional*, y también en el *título*, típico apodo del valiente que la audiencia entiende como reclamo de hazañas sangrientas.

## EL VIEJÓN

[Los Tucanes de Tijuana, 26 *Súper éxitos*, 7.]

¿Pa qué lo quiere el Gobierno / si afuera les hace falta?  
No van a sacarle nada, / don Chuy no es hombre que canta;  
para eso están los mariachis, / los nortños y las bandas.

¿Pa' qué le preguntan tanto / si conocen bien su vida?  
Ni modo que no se acuerden / quién antes los mantenía:  
costales y más costales / de billetes recibían.

Tijuana, tú eres testigo / de la fama del viejón,  
que vino desde Chihuahua / y a ti mucho te ayudó;  
hace falta su presencia / para que haya más control.

Los gringos quieren al viejo / en los Estados Unidos  
y el gobierno mexicano / está bien comprometido,  
igual que con los gabachos, / también con el detenido.

La gente que es poderosa / es porque tiene cerebro,  
y el viejo tiene de sobra, / preguntenselo al Gobierno:  
veinte años en el negocio / y no se le acaba el verbo.

Del aire lleva mensajes / para toda la nación,  
la banda sigue tocando / canción, corrido, canción;  
hermanos de la frontera, / un saludo del viejón.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 16/18. **1.2.2.** 21 Cnx: 15 (11 yux. / 4 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: gabacho(s). **1.3.1.1.** “del aire lleva mensajes para toda la nación” es tal vez metáfora del transporte aéreo de cargamentos de droga.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 4, 30).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 18 (50%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 18 (50%).

**2.1.** X: don Chuy; Y: Gobierno; Y: gobierno EE.UU (*gringos, gabachos*).

**2.2.** **A.** Ø. **B.** Y→X,MTV21(1) > MTV30(2) > X,MTV19b(3-6) || Y→X,MTV17(7) > X,MTV27+27a(8-12) || FRM3(13): X,MTV6b(14)+8a(15)+8b(13,16) | X,MTV12 (17-8) || Y<sub>1</sub>→X,MTV21(19-20) > Y,MTV27a: Y→X+Y<sub>1</sub>,MTV32a(25-30); **C.** X, MTV34(31-2) | MTV25b/FRM15(33-4) | “FRM9”(35-6).

**3.1.** TP3a+5+6 (elogio + apología + invectiva). **3.2.** IT: 4,25.

**4.1.** TM1a+f (narcopersonaje + crítica).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>2+5+6 (vileza-corrupción + poder + fugitivo).

**5.** F: propagandística + reprobatoria.

**6.** Héroe, narco: rectitud (no delación), corrupción activa de funcionarios, fama, bondad (ayuda a Tijuana), respetabilidad y eficacia, fugitivo, poder, inteligencia, experiencia, desafío (del narrador en su nombre). Rival(es), gobierno(s): corrupción pasiva, traición (por persecución del héroe), ineficacia.

---

Corrido dedicado a Jesús [don] Chuy Labra Avilés, sobrino del prototipo Pedro Avilés y pariente de Miguel Ángel Félix Gallardo, líder del seminal Cártel de Guadalajara que procedió a finales de los ochenta a repartir las *plazas* de donde surgirían los distintos cárteles; de hecho, al especificar el reparto, Blancornelas [2002: 54] afirma que Labra recibió la de Tijuana, que más tarde detentarían los hermanos Arellano Félix, sobrinos de Félix Gallardo y por tanto parientes lejanos de don Chuy. Del cambio de *titularidad* no debe colegirse que aquéllos arrebataran el poder a Labra; antes bien, éste se lo cedió porque, siendo hombre de mayor edad y gestor antes que pistolero, no se veía capaz de mantener la plaza frente a otros operadores que la codiciaban, como el célebre Rigoberto Campos, mutilado y muerto en dos atentados sucesivos por sicarios de los hermanos. La feroz violencia ejercida por éstos para enseñorearse del tráfico en la ciudad fronteriza los llevó a convertirse en líderes del *cártel*, en cuyo organigrama ocuparía Labra el puesto de lugarteniente dedicado a las finanzas. Blancornelas resalta su importancia al calificarlo de “legendario consigliere del Cártel Arellano-Félix” e incluso “poderoso ‘jefe de jefes’ del Cártel” en el capítulo que dedica a su detención en 2000 [2002: 70-8]; en la prensa es asimismo habitual considerarlo el “cerebro financiero” del *cártel*. Tras 9 años encarcelado en México, fue extraditado a EE.UU., donde cumple condena. Como se apreciará, el perfil intelectual de don Chuy lo refleja Quintero en su pieza, al señalarlo como el encargado de realizar los pagos a la autoridad corrupta, vincular su poder a su “cerebro” y advertir de que conviene al Gobierno su libertad, pues su experiencia y templanza propician la estabilidad. El mayor detenimiento en estas y otras razones distingue a este texto de “El *perrón*”<sup>37</sup>, de modo que, en vez de considerar el *tipo* de la *apología* subordinado al del *elogio* como en aquel caso, se han estimado al mismo nivel y se ha añadido además la subclase de *invektiva*, puesto que la *función reprobatoria* impregna el contenido de al menos la mitad del texto, no estando subordinada a la *propagandística*. Idéntica consideración cabe hacer respecto al *tema* patente, que es en “El viejón” el de *narcopersonaje* y *narcocrítica* a partes iguales, mientras que en el dedicado a Carrillo prevalece el primero, y los *subyacentes*, al compartir ambos textos los de *poder* y condición de *fugitivo* del protagonista, mas advertirse en el referido a Labra también el de *vileza-corrupción* del rival, el Gobierno, denotada intensamente. Con todo, es en la expresión del *motivo* de *persecución*, y el de *corrupción* vinculado, donde se da la mayor coincidencia: en “El *perrón*” se dice “los gringos pagan millones por ver narcos en prisión, y los mexicanos sufren por la fama del señor”, mientras que en “El viejón” se dice “los gringos quieren al viejo en los Estados Unidos, y el gobierno mexicano está bien comprometido”. Como puede verse, existe empero diferencia en el grado de explicitud, acaso debida a la referida voluntad del autor de distanciarse en la *apología* de Carrillo, que lo lleva a subrayar la objetividad pública de lo relatado, en tanto que en el *elogio* de Labra, administrador del *cártel consentido* de Quintero, la implicación es absoluta, evidente en el franco embate a la autoridad recién ilustrado, la despedida hecha en nombre del personaje, el *título*, que a diferencia de “El *perrón*”, epíteto estereotipado aplicado circunstancialmente, nombra al héroe con cariñosa familiaridad (si bien tampoco se trata de un apodo en sentido estricto), así como en la atribución de *valores* más matizada y generosa, pues don Chuy, además de *fama*, *inteligencia* y *poder* como Carrillo, atesora *bondad* (“a ti mucho te ayudó”, le recuerda el poeta a Tijuana), *lealtad* (“no es hombre que canta”) y por supuesto la *experiencia* y *templanza* dichas. Otra divergencia semántica se observa en el capítulo de *gustos*, ya que aquí no se pinta a Labra como galán *mujeriego*, pero aparece vinculado a la *música* indirectamente, primero en la jocosa formulación metafórica de su rectitud en forma de no delación a los camaradas (“para eso [para cantar] están los mariachis...”),

<sup>37</sup> Nótese que esta pieza de Quintero, por estar dedicada a Amado Carrillo —y para dejar espacio a la transcripción y análisis del mayor número de textos suyos posibles—, se ha trasladado al comentario del “Corrido de Amado Carrillo” de Teodoro Bello, donde, claro está, no se incluye el análisis previamente realizado, sino tan sólo un breve comentario.

y en la última estrofa, asimismo de tenor humorístico y sentido figurado, donde la constancia de la actividad delictiva se equipara a la emisión radiofónica ininterrumpida, mencionándose incluso el corrido en lo que se ha estimado *fórmula metanarrativa* de **referencia genérica**, bien que apenas sugerida. Formalmente, en fin, ambos textos ostentan un **IT** próximo a 5 a pesar de su neta impronta expositiva; ahora bien, si en el plano *estructural* “El perrón” debe su modesta tradicionalidad a la presencia de un solo bloque, el *inicial*, en “El viejón” se trata de la **coda**, que alberga una **despedida** sui géneris, cuya notación simbólica se ha entrecomillado por ello; en este plano es también reseñable la utilización de la *fórmula* de **veracidad**, en la variante de poner por testigo a un lugar, de algún modo simétrica a la inclusión de la de *incertidumbre* en el elogio a Carrillo, asimismo en el segmento central de la trama. En el terreno *estilístico* se constata igualmente cierto paralelismo entre las piezas, donde se emplean recursos paradigmáticos en la *prosodia* y la *sintaxis* que contrastan con el alto porcentaje de **intervenciones** del **narrador** y la ausencia de *fórmulas de discurso*; sin embargo, en este corrido no se emplea la extraordinaria cantidad de **clichés** que distingue a “El perrón”, debido a buen seguro, una vez más, a la mayor implicación personal del compositor a la hora de encomiar la figura de Labra, lo cual se traduce en una expresión que, sin dejar de inspirarse en el habla popular común, resulta más fresca y original, con mayores dosis de humor y empatía con la audiencia, manifiesta en la despedida de los versos finales: “Hermanos de la frontera, un saludo del viejón”.

## GRIPA COLOMBIANA

[Los Tucanes de Tijuana, 26 *Súper éxitos*, 14.]

Traigo gripa colombiana, / me pegó desde hace días;  
es que el tiempo esta muy loco, / hay temperaturas frías;  
necesito echarme un trago / pa' que baje la malilla.

Fui a ver al doctor del pueblo / para ver si me curaba,  
me dio un descongestionante / para la nariz tapada  
y me recetó unos tragos / de la agüita oxigenada.

“Te me cuidas bien, muchacho, / no hagas muchos desarreglos,  
no me pruebes nada de agua / ni juguitos ni refrescos,  
solo cervecita o vino / con su Tehuacán y hielo”.

Vale mas hacerle caso, / el doctor ya me conoce:  
Vamos a brindar, señores, / por que todo mundo goce  
y que México y Colombia / sigan manteniendo el roce.

Ahora sí ya no hay moquillo / gracias al doctor del pueblo,  
que estudió en el bajo mundo, / se graduó en mercado negro;  
sí padecen de esta gripa, / pues tendrán que ir a verlo.

“No se *agüiten*”, dijo el mudo, / “que esta gripa no es dañina”;  
“Oí nomás”, le dijo el sordo, / “esa gripa es asesina”;  
“No los quiero ver enfermos”, / dijo el ciego haciendo línea.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 15/18. **1.2.2.** 27 Cnx: 20 (18 yux. / 2 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: malilla, *agüitarse*. **1.3.1.1.** Tehuacán es una conocida marca de agua mineral con gas embotellada en la localidad homónima del estado de Puebla.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 3)

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 16 (44,5%); Mim.: 12 (33,5%); Int.-Nar.: 8 (22%).

**2.1.** X: narrador-protagonista; Allx: Doctor.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV14c+25a(1-6) > Allx→X,MTV32a(7-10)+25a(11-2) > Allx→X,MTV35a+b: MTV25a(13-8) II X,MTV25a(19-21): MTV“41”(22)+3a/32a(23-4); **C.** Allx,MTV5+32a(25-28) > X,MTV35a(29-30) II –MTV42(31-2)+MTV42(33-4) I MTV14c(35-6).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 2,5.

**4.1.** TM1d (narcoconsumo). **4.2.** TMsb: Ø.

**5.** F: propagandística +/- espectacular.

**6.** Héroe, narco(consumidor): síndrome de abstinencia, solicitud de ayuda, consumo de alcohol, invitación a gozar de la vida, exaltación del narcotráfico (cooperación entre México y Colombia). Allegado, doctor: ayuda, consejo (embriaguez), experiencia. Figuradamente, exaltación humorística del consumo de droga.

---

**Narcocorrido** representativo de la variedad temática de **consumo**, el cual se exalta en los textos contemporáneos de dos maneras principales, bien explícitamente, por lo común en el marco de un autorretrato de tono provocador directo, bien figuradamente, como es aquí el caso, y también el de “La piñata”, citado en la introducción. Aunque estas apologías del consumo suelen expresarse en 1ª persona, el *subtipo genérico* acostumbra a ser el del **cuento** antes que el autorretrato, relatándose una anécdota a modo de parábola; por ello, a la primordial *función propagandística* se subordina la *espectacular*, parodiándose incluso la primera en la estrofa final, suerte de moraleja múltiple y burlona de aires fabulísticos. La dimensión material de lo narrado y la concentración en un mismo eje semántico hacen que no pueda determinarse un *tema subyacente* de entre los catalogados en el método analítico, si bien el *visible*, por el carácter metafórico del texto, subyace en puridad al relato aparente de una afección y la consiguiente consulta médica. Los significados vehiculares de las metáforas y los argumentos de las parábolas no aluden por lo general en estos textos a la naturaleza, opción usual en los que hablan en clave del narcotráfico, como “Mis tres animales”; antes bien, suele tratarse de historias referidas a un contexto sociocultural más moderno y urbano; p. e., *Lupillo* Rivera firma un conocido tema llamado “El avionazo” en el que el *subidón* que produce la cocaína se equipara a un vuelo en avión (“agárrense bien, fregones, que nos vamos a elevar, vamos a emprender el viaje, no se han de querer bajar, que va a durar varios días sin dormir ni descansar”), y cuenta con otros de tema navideño donde el referente de la cocaína es la nieve, como “El pino blanco”: “Ya llegó la navidad, tengo el pino decorado, todito luce de blanco en la punta y por los lados, puras bolsitas le cuelgan de siete y de ocho gramos”. La variedad de contenidos y la abundancia de este tipo de corridos, sobre todo en las producciones independientes chicanas de Los Ángeles, son tan grandes como ínfima su calidad expresiva y dudosa su pertenencia al género; de los compositores capitales estudiados, sólo Mario Quintero y su tocayo Francisco Quintero han hecho incursiones en esta subclase temática expresada mediante metáforas, siendo este último el único que ha compuesto además alguna pieza por completo explícita, como “El Coco”, incluida en su selección; aunque tampoco sus textos escapan a la metáfora fácil, producto inevitable de este planteamiento estético y argumental, la inclusión en sus respectivas antologías de un corrido de exaltación del consumo permite ofrecer una mínima muestra de la variedad temática y sus manifestaciones formales básicas (a las que se añade el único corrido de *Lupillo* Rivera analizado, “El tirador”, aunque el autor retrata en él la figura de un traficante de barrio, no siendo el consumo la cuestión central, por más que presente), que tienen con todo su importancia en el panorama contemporáneo del género, siquiera sea en términos cuantitativos. Volviendo a “Gripa colombiana” y siempre en el ámbito del contenido, cabe señalar que la parábola es aquí levemente más sutil y moderada, por cuanto no remite al consumo de cocaína en sí, sino a sus consabidas secuelas en fosas nasales y vías respiratorias, excepción hecha del verso final inequívoco; desde luego, este remate provocador –que desbarata la apariencia de cabalidad de la exposición precedente de opiniones encontradas acerca del hábito–, las soluciones éticas propuestas por el doctor “que estudió en el bajo mundo” y la alusión laudatoria a la conexión México-Colombia no dejan lugar a dudas sobre el enfoque apologético, claridad que es justamente el objetivo de los compositores cuando los textos no son del todo explícitos, como se observa en la cita de Rivera de “El pino blanco”, donde, por si la metáfora de la nieve o la blancura no resultaran lo bastante claras, se habla de “bolsitas” y aun de “gramos”. Con todo, es innegable que el corrido se centra en las consecuencias del consumo, asunto menos escandaloso por más que se aborde con ligereza jocosa la cuestión del tratamiento; en este sentido, Quintero lleva asimismo a cabo una avisgada traslación de la *embriaguez* al abuso de alcohol, sabedor de que éste goza de una casi indiscutida aceptación social. Otro matiz semántico interesante es la calificación de *colombiana* que se hace de la gripe, obvia vinculación del país sudamericano a la cocaína que el autor emplea con frecuencia, en “La piñata” sin ir más lejos, y que traslada incluso a algún título,



como “Postre colombiano”, ejemplo que ha cundido en los narcocorridos *duros*; en nuestra discografía, encontramos p. e. “Pastel colombiano” de Antonio Uriarte, “Queso colombiano” de David Soria, o “Gis [tiza, yeso] colombiano” del mismo Pedro Rivera. Si la mención de Colombia responde en principio al fin de ilustrar la dimensión internacional del narcotráfico y las relaciones existentes entre los cárteles colombianos y mexicanos, no puede descartarse un designio exculpatorio en clave nacionalista, en el sentido de que, así como se insiste en que EE.UU. genera la demanda que fomenta el tráfico, se subraya asimismo que Colombia es el productor, atribuyéndose pues a México el papel de mero lugar de tránsito y a sus narcos el de transportistas de una mercancía que de todas maneras fluiría desde Sudamérica hasta EE.UU.; el planteamiento encaja con la visión economicista que suele adoptar Quintero, y es manifiesto en numerosos corridos suyos, p. e. “Imperio” o “La empresa”, como podrá constatar. Desde el punto de vista formal, se ha indicado ya que estos textos se ubican en los límites del género, no siendo “Gripa colombiana” una excepción, al carecer de *bloques* y *fórmulas estructurales* que organicen el contenido de acuerdo a un patrón fijado, así como de *expresiones* fijas y recurrentes que lo ligen a la tradición genérica, y a la de las obras populares en general, pues hay sólo 1 *cliché* reconocible; la heterodoxia semántica genera por cierto dificultades en la descripción de la *trama*, como se observará en el entrecomillado del MTV41, *carpe diem*, y la alternativa ofrecida entre asignar a los versos “y que México y Colombia sigan manteniendo el roce” al *motivo* de *amistad* (3a) o al de *intercambio-ayuda* (32); también es destacable, aunque no un caso único, la anteposición del signo negativo al *motivo nocividad de las drogas*, en la medida en que se plantea tal noción, pero se niega. Con todo, el empleo de recursos característicos –que no exclusivos– del corrido en los ámbitos *prosódico* y *sintáctico*, la prevalencia de los *modos diegético* y *mimético* de *representación* frente a las *intervenciones* del *narrador*, y la presencia incluso de una *coda* sui géneris que contribuye con medio punto el *IT*, propician que éste no quede al menos por debajo de los 2 puntos, lo que permite sostener su condición y dignidad de corrido. La tenue adhesión a la forma canónica, sumada al original registro coloquial y humorístico, convierten en modélico de la variedad éste y otros textos de Quintero, y explican tal vez su influjo en los jóvenes corridistas con alma de raperos.

## IMPERIO

[Los Tucanes de Tijuana, 26 *Súper éxitos*, 21.]

Imperio de traficantes / le llaman a Nueva York;  
por ahí dicen los que saben / que el negocio está en el Bronx;  
por eso las grandes bandas / se disputan el control.

A diario hay ejecuciones, / y todo por el poder,  
a veces caen policías / que los quieren detener,  
pero hay tanta felonía / que respetan al cártel.

Los jefes son muy pesados, / a nadie dejan entrar,  
nomás a sus proveedores / y al siguiente día se van,  
porque los cuernos de chivo / los empiezan a apuntar.

Producto garantizado, / es fácil de repartir;  
Colombia se pinta solo, / siempre es el mejor país:  
las gentes no ponen peros / si la manda Medellín.

Problemas existen muchos, / en este negocio peor;  
los gringos manejan todo / pero pagan con traición;  
lavado y casas de bolsa, / los imperios de New York.

La mafia nunca perdona, / no se les vaya a olvidar,  
hay gente en la Gran Manzana / que protege *el Imperial*;  
le llaman "la colombiana" / y es la dueña del lugar.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 12/18. **1.2.2.** 26 Cnx: 19 (15 yux. / 4 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: pesado, cuerno de chivo. **1.3.1.1.** El "producto garantizado", "*el Imperial*" y "*la colombiana*" aluden a la cocaína, claro está.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 32). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 13, 19, 31).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 18 (50%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 18 (50%).

**2.1.** X: traficantes, jefes, cártel, mafia; Y: policía, gringos.

**2.2. A.** X,MTV14+8b(1-6); **B.**  $X \Leftrightarrow X, MTV12+13(7) < MTV6a(8) \mid Y \rightarrow X, MTV21(9-10) \mid Y \rightarrow X, MTV6(11-2) \mid X, MTV6a(13)+5+23+9a(14-8) \mid MTV14(19-24) \mid MTV10(25-6) > Y, MTV15+27(27-30)$ ; **C.** X,MTV38b(31-2)+6a(33-4)+14(35-6).

**3.1.** TP5 +/- 1 (apología +/- crónica). **3.2.** IT: 3,75.

**4.1.** TM1b+f (narcotráfico+crítica). **4.2.** TMs5 (poder).

**5.** F: propagandística +/- noticiara.

**6.** Héroe(s), narco(s): disputa por el poder entre sí, y con la policía, respetabilidad, poder-grandeza, destreza-experiencia, armas, narcotráfico exitoso, venganza. Rival, policía/autoridad: ineficacia, corrupción (respeto a cártel y lavado de dinero), traición. Calidad superior del género procedente de Colombia.

---

**Narcocorrido** cuyas variedades *temáticas* son el **tráfico** y la **crítica**, a las cuales *subyace* el tema del **poder**. Dado que, a pesar de la apariencia expositiva, la mitad del texto consiste en la narración descriptiva de situaciones concretas, el *tipo* es principalmente una **apología** pero tiene además su parte de **crónica**, binomio y jerarquía que se trasladan al plano *funcional*, donde la intención **propagandística** prevalece sobre la **noticiera**, pues la información proporcionada es vaga y está al servicio de la opinión subjetiva. El *contenido* es hasta cierto punto singular, al abordarse el narcotráfico en una ciudad donde la población mexicana es escasa, por lo que no aparece apenas en los corridos. Como acaba de apuntarse a propósito de “Gripa colombiana”, el enfoque internacional responde, además de al reflejo de la realidad, al ánimo de descargar a México de responsabilidad en la estructura global del narcotráfico: el país no figura siquiera aquí como lugar de tránsito, mientras que el protagonismo de la Colombia exportadora es muy marcado, al que se suma el de EE.UU. en calidad de consumidor, blanqueador de capitales y, en el caso específico de Nueva York, sede del **cártel** más poderoso. La reputación de centro del mundo contemporáneo que atesora la ciudad, sólo disputada por Chicago en el terreno mafioso, explica su elección como verdadera protagonista del corrido, y el *título* sensacionalista, que es también el del álbum donde se incluye, uno de los más famosos de Los Tucanes. Con todo, dicha elección se debe asimismo al planteamiento comercial que hace Quintero del fenómeno del narcotráfico, visible en las menciones a los “proveedores”, a “las gentes” que “no ponen peros si la manda Medellín”, es decir, los clientes satisfechos, el **cliché** del lenguaje publicitario “producto garantizado”, y la identificación de la capital financiera mundial con la de la **corrupción** en forma de lavado de dinero (“lavado y casas de bolsa, los imperios de New York”). Por lo demás, se dan también algunos *motivos* caracterizadores usuales del héroe (**poder**, **destreza**, **armas**, etc.), y del rival, **corrupto** y **traidor**; la alusión a la connivencia policial (“pero hay tanta felonía que respetan al cártel”) encierra otro tópico apologético del narcotráfico apuntado en “El viejón”, el argumento de que las grandes organizaciones delictivas garantizan el orden, lo cual conviene a las autoridades. La *estructuración* del contenido es similar a la de otras piezas de predominio expositivo analizadas, detectándose la leve presencia de los *bloques* inicial y final, que adolecen de las *fórmulas* preceptivas pero cumplen de algún modo sus respectivas funciones de apertura y cierre; en el *plano del discurso*, se observa también el apego a las formas propias del género por lo que a la *prosodia* (salvo la **sextilla**) y la *sintaxis* se refiere, mientras que las **intervenciones** del **narrador** abarcan la mitad del texto y los 3 **clichés** se imponen a la sola **fórmula narrativa**, de vieja estirpe, eso sí, precedida curiosamente de un cliché en el mismo doble octosílabo (“la mafia nunca perdona, no se les vaya a olvidar”) y ubicada en la **coda**, que concluye con un catálogo léxico y retórico de índole metafórica (“la Gran Manzana”, “el Imperial”, “la colombiana”, “la dueña del lugar”).

## JUAN POTENCIANO

[Los Tucanes de Tijuana, *Misión especial*, B2.]

Año del noventa y uno, / mes de septiembre corría,  
por la mañana del veinte / un hombre perdió la vida:  
una asesino sin nombre / le dio muerte a sangre fría.

Amigos y familiares, / todos le guardamos luto,  
allá en Jalisco y Tijuana / todos lo apreciaban mucho,  
porque siempre fue derecho, / nunca trabajó en lo sucio.

No te merecías esto, / amigo Juan Potenciano,  
eras un hombre muy bueno, / a todos dabas la mano;  
que Dios te tenga en la Gloria, / nosotros no te olvidamos.

Juan Potenciano era un hombre / cien por ciento ganadero,  
dondequiera lo miraban / de botas y de sombrero,  
tenía amistades muy grandes / en todo México entero.

También era muy alegre, / la música le encantaba,  
le tocaban Los Tucanes / por dondequiera que andaba,  
también Los Incomparables / y Banda El Chante sonaba.

Ha muerto Juan Potenciano / y sin saber el motivo,  
pero recuerden, señores, / el dicho tan conocido:  
con la vara que tú midas, / con ésa serás medido.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 12/18. **1.2.2.** 19 Cnx: 18 (15 yux. / 3 cor.) / 1 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **2.1.2.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 20). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 35-6) / 5 Clch. (v. 6, 13, 16, 17, 24).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 16 (44%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 20 (22%).

**2.1.** X: Juan Potenciano; Allx: amigos y familiares.

**2.2.** **A.** FRM6a(1-3)+7(4-6); **B.** Allx→X,MTV37(7-8) | X,MTV6(9-10) < X,MTV2(11-2) || MTV37(13-4): X,MTV3(15-6) | FRM4a: MTV40(17-8) || X,MTV9c(19-22)+3a(24) || X,MTV25b(25-30) **C.** FRM7(31)+14(32)+11: MTV34(33-6).

**3.1.** TP3b (elegía). **3.2.** IT: 6,5.

**4.1.** TM6 (personaje). **4.2.** TMs7 (amistad-lealtad).

**5.** F: propagandística +/- noticiara.

**6.** Héroe, ganadero: respetabilidad, rectitud, bondad y solidaridad, atuendo reflejo de identidad, amistad, gusto por música. No hay rival reconocible, aunque el narrador lo amenaza igualmente.

---

Única **elegía** pura del *corpus* analítico de Quintero, pues el otro corrido de componente elegíaco, “El benefactor de Colima”, desarrolla el relato de la muerte y es por tanto asimismo una crónica (aparte de que ha sido trasladado, y así despojado de su descripción analítica, al comentario de “Ya mataron a Manuel” de Paulino Vargas, que homenajea al mismo narcotraficante, el célebre *Cochiloco*); este texto, en cambio, no contiene un solo verso narrativo del asesinato, si bien, curiosamente, la **trama** descriptiva se encuadra en unos *bloques* de **presentación** y **coda** propios de las piezas cronísticas; el predominio real del contenido laudatorio hace que la **función propagandística** se anteponga a la **noticiera**. El **tema patente** es igualmente singular, tratándose del único corrido ajeno al asunto del narcotráfico, junto con “Corrido del calafiero”, lo cual se debe a que Potenciano era amigo personal de Los Tucanes, suerte de protector o promotor que los ayudó en sus inicios, como se afirma en la página *web* oficial del grupo y se ha citado en la introducción. Técnicamente, el **tema** es así el de **personaje**, que, recuérdese, se asigna a los textos panegíricos carentes de relato cuyo protagonista no pertenece por oficio o condición a los mundos del narco o la política; el **subyacente** es el de **amistad-bondad**, ya que, no pudiendo atribuirse a Potenciano la **valentía** y otros rasgos inherentes al héroe épico, su caracterización orbita en torno a dicho binomio. En concreto, se observan los **motivos** de **bondad** y **amistad** en sentido estricto (“eras un hombre muy bueno”; “tenía amistades muy grandes”), el matiz de la **solidaridad** con el prójimo (“a todos dabas la mano”), la **rectitud** (“siempre fue derecho”) y el **gusto** por la **música**, vinculado a la calidad humana del homenajeado (“también era muy alegre”) y en cuya formulación se menciona de nuevo a Los Tucanes y el conjunto de sus tíos, Los Incomparables de Tijuana; por último, incluso su retrato de ganadero auténtico, que incluye el submotivo del **atuendo (pertrecho)** y la **fórmula narrativa** moderna “cien por ciento ganadero”, busca de un lado vincularlo a la esencia rural mexicana, valor supremo, y de otro reiterar que es ajeno al entorno delictivo. Las 4 estrofas centrales, que recuerdan en su hechura a los panegíricos de *Chalino* Sánchez, contrastan con una **presentación** que contiene las **fórmulas estructurales** de **datación** del suceso y **resumen argumental**, replicándose ésta en la **coda** junto con las de **incertidumbre** y **moraleja**; puesto que todas ellas suelen emplearse para introducir o glosar un relato, existe una clara disfunción entre su presencia y la **trama** del todo descriptiva, lo cual se debe a la intención de Quintero de componer un corrido tradicional para su amigo y, en el caso de la **coda**, de culminar la pieza con un mensaje de **amenaza** e inminente justicia dirigido a los desconocidos perpetradores del crimen. La clásica estructuración del contenido tiene sólo reflejo parcial en la **expresión**, pues, si **prosodia** y **sintaxis** exhiben apego al paradigma, destacando el metro **octosílabo** y la práctica ausencia de **subordinación**, las **intervenciones** del **narrador** ocupan el 50% del texto (bloques completos, vv. 7-8 de la 2ª estrofa y 13-4, 17-8 de la 3ª) y los 5 **clichés**, acompañados de 1 **refrán**, se imponen a la sola **fórmula narrativa**, que es además moderna, recién incorporada al lenguaje poético del corrido. Aun así, la intensa aportación de la vertiente estructural da como resultado un **IT** de 6,5, uno de los más altos de los textos del autor, y, de todos modos, recuérdese que los compositores populares no hacen una diferenciación estricta entre el lenguaje genérico específico y el vulgar, siendo así manifiesta la señalada voluntad de Quintero de confeccionar una elegía tradicional, lo cual logra en grado considerable.

## LA EMPRESA

[Los Tucanes de Tijuana, 26 *Súper éxitos*, 19.]

En Bolivia la cultivan / y en el Perú la elaboran,  
los colombianos la venden / y México la transporta,  
los gringos los que consumen / y también los que la compran.

Es la empresa de los grandes, / los que provocan noticias,  
también los que a los países / les generan sus divisas,  
y lavan dinero sucio / igual que cualquier camisa.

Los gobiernos contra el narco / y los narcos contra ellos,  
pero nadie se hace daño / porque tienen sus acuerdos:  
cuando caen los federales, / los que buscan ya se fueron.

*¡Y un saludo pa mi compa Chete González y toda la raza pesada de Tierra Caliente, primo!*

El negocio ya es muy grande, / cualquiera la compra y vende,  
los que cultivan le surten / a los que llevan billetes;  
el que paga es el que manda: / “A sus órdenes, mi jefe”.

Ya no invitan a una copa, / ahora te dan un perico;  
otros te invitan a un gallo, / dizque se siente bonito;  
si le pones, eres raza, / y si no, mariconcito.

El negocio es el negocio, / cada quien sabe lo que hace,  
el que se mete en problemas / sabrá bien cómo librarse;  
yo no soy ningún torero, / pero voy a echarme un pase.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 28 Cnx: 24 (13 yux. / 9 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: perico, gallo, pase. **1.3.1.1.** En el habla coloquial mexicana, es frecuente usar *raza* como vocativo equivalente a *macho*, como sucede aquí.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 23, 31).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (85,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 6 (14,5%).

**2.1.** X: empresa, grandes, narcos; Y: gobiernos y familiares.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** MTV14+a+b+c(1-6) || X,MTV14 > MTV6b(7-8) > Y,MTV6c(9-10)+27b(11-2) || X⇔Y,MTV12+32c(13-8) || MTV14+a(19-22): MTV6a(23-4) || MTV14c(25-30) **C.** FRM11(31-4) | MTV14c(35-6).

**3.1.** TP5+/-6 (apología +/- invectiva). **3.2.** IT: 3,5.

**4.1.** TM1b+c+f (narcotráfico+consumo+crítica);

**4.2.** TMs5 +/- 2 (lucro-poder +/- vileza-corrupción).

**5.** F: propagandística +/- noticiara.

**6.** Héroes, narcos: poder, fama, riqueza. Rival, gobierno(s): codicia-lucro, hipocresía y corrupción. En general, poder del dinero generado por el narcotráfico, expansión y prestigio social del consumo, exaltado por el narrador, que apela en mensaje final a la autonomía moral de los narcos y la prioridad del negocio.

---

Nuevo corrido expositivo de opinión general sobre el **narcotráfico**, identificado en el título como *la empresa* por antonomasia. A pesar de que la mayor parte del contenido es de índole diegética, al describirse hechos y situaciones, el talante reflexivo esencial del mensaje hacen que se haya asignado el texto en primer lugar, como se hizo en “Imperio”, al tipo de la **apología**, al que se subordina el de **crónica**; en consecuencia, a la principal **función propagandística** se añade la **noticiera** en segundo plano. De otra parte, la diversidad de matices aportados conlleva la atribución de tres variedades del tema, **tráfico**, **consumo** y **crítica**, a las que *subyacen* los asuntos de **lucro-poder**, y el de **vileza-corrupción** gubernamental de manera subordinada. El planteamiento ideológico responde una vez más a la visión economicista que ofrece Quintero del *negocio*, en la que destaca el retrato panorámico de su funcionamiento, que sitúa a Colombia en el origen, excepcionalmente junto a Bolivia y Perú, confiere a México el mero papel de transportista, y señala a “los gringos” como los consumidores y generadores de la demanda, y a su Gobierno como beneficiario y corrupto *lavador* de dinero negro, pues, a pesar del uso del plural en “gobiernos”, a nadie se le escapa que el movimiento financiero se da en la potencia norteamericana; a esta apreciación estructural añade el autor el señalamiento de la connivencia entre narcos y autoridad (“porque tienen sus acuerdos”) y la **hipocresía** de las publicitadas operaciones contra los cárteles (“cuando caen los federales, los que buscan ya se han ido”), dedicando además una estrofa al poder absoluto del dinero, expresado con su habitual humor. Lo más llamativo del contenido es sin embargo el giro que se produce en el tercio final del corrido, donde Quintero pasa a describir la expansión social del **consumo** y su prestigio basado en la equiparación del consumidor con el valiente o el macho, también con gracejo popular y coloquial, para rematar con un amago de **coda** donde apela a la responsabilidad individual en clave liberal (“el negocio es el negocio, cada quien sabe lo que hace”), trasladándola a continuación al consumo en un cierre provocador y apologético expresado mediante una metáfora taurina, de la que se vale también en “Mis tres animales”: “Mis animales son bravos: si no saben torear, pues no le entren”. La *expresión* de las ideas señaladas resulta, como en ocasiones anteriores, alejada del modelo genérico tradicional, careciendo el texto de *fórmulas narrativas* y *metanarrativas*, salvo la de **mensaje-moraleja** de la *coda* sui géneris (a la que se ha asignado medio punto a efectos de cómputo del IT sin contabilizarse al tiempo la fórmula), que adolece además de su contraparte inicial; sin embargo, la impronta descriptiva propicia que el *modo de representación diegético* alcance una presencia porcentual elevadísima incluso para una pieza narrativa, lo cual, sumado a la fidelidad del autor a los recursos estilísticos tradicionales en la *prosodia* y la *sintaxis*, arroja un IT de 3,5 puntos que mantienen al texto en los dominios del corrido, revelándose la capacidad de Quintero para actualizar el género sin llegar a desfigurar por completo su personalidad literaria.

## LA FUGA DEL CEJA GÜERA

[Los Tucanes de Tijuana, *Misión especial*, A5; 31 Súper Tucanazos, CD2, 2.]

Reconocieron lo astuto / que es Miguel Ángel Beltrán:  
La Ley decía que su vida / preso estaría en Culiacán;  
les duró muy poco el gusto, / ya se escapó del penal.

Treinta y seis reos salieron / en compañía de la fiera,  
pura carne de cañón, / asesinos de primera;  
todos están bajo el mando / del terrible *Ceja Güera*.

El *Ceja Güera* es poder, / otra vez lo han comprobado:  
toditos los celadores / estaban apalabrados,  
dejaron libres las trancas / *pa* que brincara el ganado.

En la ciudad de Los Mochis / los guachos lo acorralaron;  
Miguel planeaba un asalto / cuando los verdes llegaron;  
se agarraron frente a frente / pero ni ellos lo atraparon.

La cacería sigue en marcha / por toditita la sierra,  
unos lo buscan por aire, / otros lo buscan por tierra:  
cuídense de las metralas / que ahora porta el *Ceja Güera*.

La cárcel no es *pa* Miguel, / nunca estará prisionero;  
para terminar con él, / hacen falta gallineros;  
dice que va a liberar / a Rafael Caro Quintero.

---

1.1.1. Octosílabo. 1.1.2. Asonante (2 estrofas Conson.). 1.1.3. 6 Sextillas.

1.2.1. U2V: 13/18. 1.2.2. 23 Cnx: 18 (17 yux. / 1 cor.) / 5 sub.

1.3.1. GLS: guacho(s). 1.3.1.1. Los verdes, como los *guachos*, son los militares;  
Los Mochis es un importante puerto del norte de Sinaloa.

1.3.2. 1 Frml. (v. 23). 1.3.3. 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 9, 10).

1.4. 3ª persona. 1.5. Nrtv.: 20 (55,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 16 (44,5%).

2.1. X: El *Ceja Güera*; Allx<sub>1</sub>: reos; Allx<sub>2</sub>: celadores; Y: Gobierno; Y<sub>1</sub>: ejército.

2.2. A. FRM5+7(1-6) II B. X+Allx<sub>1</sub>,MTV1+5+21(7-12) II X,MTV6a(13-4): Allx<sub>2</sub>,  
MTV27a(15-6) > Allx<sub>2</sub>→X+Allx<sub>1</sub>,MTV32a(17-8) II Y<sub>1</sub>↔X,MTV11(19-23) > Y,MTV  
30(24) II Y→X,MTV21(25-8) > MTV35a: MTV10(29-30); C. X,MTV21 (31-2) <  
“MTV5”(33-4) I X,MTV34(35-6).

3.1. TP1 (crónica). 3.2. IT: 5,25.

4.1. TM1a+e (narcopersonaje + conflicto).

4.2. TMsb1+5+6 (valentía + poder + fugitivo).

5. F: noticiera + espectacular + propagandística.

6. Héroe, narco: astucia, fugitivo, valentía-fiereza, poder (corruptor), destreza en lucha,  
armas, invencibilidad, desafío. Rival, Gobierno-ejército: fracaso.

---

Corrido-**crónica** de una fuga que sirve al propósito de encomiar al héroe evadido, de modo que a la *función noticiera* se suman la **propagandística** y la **espectacular**, que es en cierto modo la variedad narrativa de la propaganda subjetiva. Por lo mismo, en el *tema patente* se combinan las variedades de **narcopersonaje** y **narcoconflicto**, y en el *subyacente* las de **valentía** y **poder**, más la circunstancial de **fugitividad**. La celebración de las fugas protagonizadas por narcos célebres, a menudo en efecto



espectaculares, constituye uno de los grandes tópicos del narcocorrido, lo que explica p. e. la enorme celebridad de “Se les peló Baltazar” de Juan Villarreal, uno de los temas con mayor número de grabaciones en nuestra discografía y del que se hizo asimismo una secuela; el propio Quintero cuenta al menos con el relato de otra evasión, tal vez la más sonada del inicio del siglo XXI y a la que más corridos se han dedicado, la de *El Chapo* Guzmán del penal de Puente Grande (Jalisco) en 2002, titulado “El regreso del *Chapo*” (transcrito en el comentario a “Adiós a Puente Grande”, de Julián Garza”) cuya estrofa inicial es buen ejemplo de la provocación burlesca propia del compositor: “No hay chapo que no sea bravo’./así lo dice el refrán./otra vez se ha comprobado/con el *chapito* Guzmán./que pasó por Puente Grande/porque iba pa’ Culiacán”. Del protagonista del corrido que ahora nos ocupa, el *Ceja Güera*, se ha hablado ya en el comentario a “El benefactor de Colima”; baste recordar aquí que, a pesar del vaticinio de Quintero en la *coda*, fue detenido y encarcelado de nuevo, muriendo asesinado en prisión en 2004 víctima de un ajuste de cuentas. La naturaleza narrativa de la pieza supone que no se den las valoraciones acostumbradas en Quintero, quien se centra en las virtudes personales del héroe (**astucia**, **valentía**) y su **destreza** en la pugna con la policía, si bien no falta la referencia a la **corrupción** de las autoridades, por más que ésta, a diferencia de en otros casos, sea pasiva, fruto del poder corruptor del narco (“el *Ceja Güera* es poder”), y a un nivel más modesto; el desplazamiento del énfasis a la esencia del valiente se comprueba asimismo en los versos finales, **desafío** muy significativo, ya que Caro Quintero, capo sinaloense de los ochenta detenido en Costa Rica por su implicación en el secuestro y asesinato de un agente estadounidense de la DEA, es un símbolo para los narcos y, en la cultura popular general, del nacionalismo mexicano frente al vecino del norte, siendo por tanto el desafío no sólo una machada, sino también un posicionamiento sociopolítico. El carácter cronístico del texto conlleva una considerable tradicionalidad, superando el IT los 5 puntos en virtud de la presencia de *bloques* estructurales, heterodoxos pero bien definidos; en el inicial se dan incluso 2 *fórmulas*, la de **nominación/caracterización** y la de **resumen argumental**; de otro lado, la narratividad no implica el desarrollo de *secuencia* alguna, ya que el relato de la fuga ocupa sólo 2 estrofas no del todo completas, y a éste se añade el recuerdo monoestrófico de un choque anterior con la policía, y la referencia a la continuidad de la persecución en tiempo presente. En el *plano* del *discurso*, vuelve a apreciarse el uso de recursos propios del género en la *prosodia*, la *sintaxis* (donde destaca la construcción adversativa folclórica de los versos 27-8) y la *voz* (**3ª persona**), que contrastan con la notable extensión de las **intervenciones** del **narrador**, tanto más llamativa por el predominio **diegético**; en consonancia con éste, la única **fórmula narrativa** es la clásica de la balacera “se agarraron frente a frente”, a la que se imponen sólo levemente los **clichés**; el lenguaje y léxico utilizados, más allá de lo formulario, son sin duda de ágil cercanía popular (“por toditita la sierra”, “la cárcel no es *pa* Miguel”), detectándose una metáfora ganadera (“dejaron libres las trancas *pa* que brincara el ganado”) y otra *gallera* en la *coda* cuyo tenor literal es difícil de determinar, significando tal vez que sólo recluido en un lugar repleto de mujeres (gallinas, siendo él un gallo) renunciaría Beltrán a la fuga.

## LA PELO DE ÁNGEL

[Los Tucanes de Tijuana, *Los más buscados*, B5.]

Cuarenta días me bastan / *pa'* levantar mi cosecha;  
cuando la semilla es fina, / mucho mejor se aprovecha;  
por eso cada dos meses / se cargan las avionetas.

Sistema sofisticado, / lo más novedoso en riego,  
ése es mi mejor empleado / que atiende al invernadero;  
un kilo de mis plantitas / te cuesta mucho dinero.

Le llaman la *pelo de ángel* / por cara y por efectiva;  
de ésta no carga cualquiera, / solamente gente fina;  
y no es que yo tenga vicio, / pero ésta sí me fascina.

Yo soy muy ecologista, / por eso cultivo plantas:  
me gusta ver cómo crecen / y cómo verdean las matas;  
no soy de ningún partido, / pero lo verde me encanta.

Han dicho grandes doctores / que estas plantitas no dañan,  
que te relajan los nervios / y tus tensiones se acaban,  
también provoca apetito / a la gente desganada.

Todo en exceso hace daño, / no se les vaya a olvidar:  
la *pelo de ángel*, señores, / es para jefes nomás;  
todo cerebro importante / debe estar siempre *relax*.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 13/18. **1.2.2.** 23 Cnx: 19 (12 yux. / 7 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 32). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 8, 31).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 25 (69,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 11 (30,5%).

**2.1.** X: narrador-agricultor.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV14b(1-10)+7(11-2) II X,MTV14a+b(13-8) II X,MTV14b(19-24) II -MTV42(25-30); **C.** FRM11(31-2) I MTV14c(33-6).

**3.1.** TP4+/-5 (autorretrato +/- apología). **3.2.** IT: 3,25.

**4.1.** TM1a+c+d+f (narcopersonaje + producción + consumo + crítica).

**4.2.** TMs5 (lucro).

**5.** F: propagandística.

**6.** Héroe, narcoproductor: eficacia, afán de lucro, apología de consumo, provocación burlona, templanza (jerarquía).

---

Narcocorrido de perspectiva distinta a los anteriores y los restantes del *corpus*, lo cual no es de extrañar, pues, como sabemos, Quintero aborda la cuestión desde casi todos los ángulos posibles. El enfoque predominante es esta vez la *producción*, en concreto de mariguana, si bien la riqueza de matices aportada hace que, técnicamente, se haya considerado que el *tema* del **narcotráfico** exhibe las *variedades* de **personaje**, **producción**, **consumo** y **crítica**, nada menos; en cambio, apenas cabe determinar un *asunto subyacente*, salvo acaso el **afán de lucro**, por la mención a la exclusividad del producto y su elevado precio. Desde el punto de vista *tipológico*, el texto es un **autorretrato**, debido a la exposición en **1ª persona** de la actividad, gustos y opiniones del personaje, si bien la abundancia e intensidad de estas últimas y el protagonismo de que goza el producto de dicha actividad, la excelsa clase de mariguana a la que se dedica el *título*, permiten asignarlo subsidiariamente al tipo de **apología**; la *función* es **propagandística**, pura y dura. Al igual que en “La empresa”, se comprueba aquí un giro brusco en la exposición del contenido, ya que hasta casi la mitad del texto (v. 16) el autor se refiere al cultivo de la planta y la descripción de su calidad desde su frecuente óptica comercial para, a partir de los versos finales de la 3ª estrofa (“y no es que yo tenga vicio, pero ésta sí me fascina”), emprender el elogio del **consumo** con distintos matices: en la 4ª estrofa, acude a la identificación metonímica trillada de la mariguana con la vida natural, en la que interpela tanto al universo rural y serrano tradicional como al moderno ecologismo, haciendo un guiño a la reciente creación de un Partido Verde en México, e imprimiendo ya en cualquier caso un tono provocador y subjetivo propios del narcocorrido urbano explícito; en la 5ª y la 6ª la argumentación es rica y compleja, basándose de un lado en criterios clínicos y pragmáticos acordes también a la sensibilidad moderna, con recurso a un **cliché** de edad incalculable (“todo en exceso hace daño”) pero que la audiencia identifica de inmediato con una advertencia de las autoridades sanitarias, e introduciendo de otro lado el elemento propagandístico de la exclusividad y el liderazgo, asociados al consumo, todo ello coronado de un toque humorístico que favorece la penetración del mensaje entre la audiencia y no deja duda sobre la voluntad apologética de Quintero. Esta estructura argumental bimembre desbarata la presencia de *bloques* inicial y final que enmarquen una **trama** compacta, de modo que el corrido principia *in media res* expositiva, si bien concluye con una estrofa de tono moralista, tanto por el citado cliché como por la **fórmula narrativa** paradigmática que lo sucede (“no se les vaya a olvidar”), que permite reconocer una especie de **coda**, la cual compendia no obstante sólo la mitad del contenido. La notación simbólica de éste, como podrá apreciarse, es singularmente esquemática, habiéndose indicado tan sólo el *motivo* de **narcotráfico** en sus diversos subtipos, el de **nocividad de las drogas** con signo negativo, el de **lucro** y la *fórmula estructural* de **moraleja**, que no se ha contabilizado para calcular el **IT** en razón del criterio expuesto de omitir estas fórmulas del cómputo cuando el bloque donde se insertan presente un carácter sui generis. Aun así, la tradicionalidad del texto en los términos cuantitativos establecidos es algo superior a la de otros de índole expositiva, por el apego de Quintero al patrón estilístico genérico en *prosodia* y *sintaxis* y la preferencia por el *modo diegético*, que vienen a sumarse a la inclusión de la coda y el uso de la solitaria *fórmula narrativa* citada. Mas el corrido sigue siendo ante todo vulgar, cuyo **IT** supera apenas los 3 puntos, y caracterizado por un planteamiento subjetivo de expresión casi carente de formulismo, apoyada en un lenguaje cotidiano y coloquial de innegable eficacia estética pero ajeno a los preceptos constructivos y estilísticos que rigen las composiciones representativas del género.

## LOS JUNIORS

[Los Tucanes de Tijuana, *Los más buscados*, B4.]

Con escuela y con dinero, / a la moda y bien vestidos,  
con muy buen vocabulario / y en un carro deportivo,  
no aparentan ser personas / que disfrutan del peligro.

Gente joven y muy valiente, / ni se diga enamorados,  
de un estatus elegante, / así son catalogados;  
les apodan *narcojuniors*, / por la prensa bautizados.

Les achacan muchas cosas / pero no comprueban nada,  
y lo dudo que comprueben / porque es gente muy pesada:  
se apalabran con billetes, / y si no, pues con metralas.

Dondequiera los *narcojuniors* / están bien reconocidos,  
por su gran inteligencia / dicen que son efectivos;  
negocian con puro jefe, / son audaces en su estilo.

Una escuadra en la cintura / y en el carro un R-15,  
en la sangre valentía / y un suspiro en las narices,  
en la mente unos encargos, / sólo esperando que avisen.

Barrio Logan de San Diego, / siempre serás *number one*,  
tienes gente muy valiosa, / o sea, *people de high class*:  
¡Arriba todos los *juniors*! / ¡Yeah, yeah, give me five!

---

1.1.1. Octosílabo. 1.1.2. Asonante (1 estrofa Conson.). 1.1.3. 6 Sextillas.

1.2.1. U2V: 8/18. 1.2.2. 24 Cnx: 21 (16 yux. / 5 cor.) / 3 sub.

1.3.1. GLS: *junior*, pesada, escuadra, (A)R-15. 1.3.1.1. “un suspiro en las narices” connota el acto de esnifar (cocaína); “give me five” es “choca esas cinco”.

1.3.2. 1+1 Frml. (v. 19-20 + 13-4). 1.3.3. 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 27).

1.4. 3ª persona. 1.5. Nrtv.: 29 (80,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 7 (19,5%).

2.1. X: Narcojuniors.

2.2. A. Ø. B. X,MTV6c(1)+9c(2)+9b(4)+1(5-6) II X,MTV1(7)+25c(8)+6(9)+6b(10-2) II →X,MTV17c(13-4) > X, “MTV19”(15) < X,MTV6a(16): X,MTV27b+5(17-8) II X,MTV6(19-20)+5(21-2)+6a(23)+1(24) II X,MTV9a(25-6)+1(27)+14c(28)+7/2(29-30) C. “FRM10+11”: MTV8b+1+6(31-6).

3.1. TP3a (elogio). 3.2. IT: 4.

4.1. TM1a+b+f (narcopersonaje+tráfico+crítica).

4.2. TMs1+5 (valentía + lucro-poder).

5. F: propagandística +/- noticiara + espectacular.

6. Héroes, narcos: respetabilidad (poder, fama, dinero) y valentía, reflejadas en sus pertrechos (vehículo y atuendo lujosos, armas), su capacidad corruptora e impunidad, y su trato con “puro jefe”, destreza-eficacia, mujeriegos, parranderos (consumo droga). Rival, Gobierno (implícito): ineficacia en persecución (acusación). En mensaje final apologético, identificación héroe-territorio.

---

Corrido-**elogio** a cuya *función propagandística* principal se subordinan la **noticiera**, por la referencia a la prensa como fuente de información y el aporte de datos, y la **espectacular**, por el tono efectista con que se describe a los héroes. En el *tema patente* se combinan los subtipos **narcopersonaje**, **tráfico** y **crítica**, mientras que en el *subyacente* se reconocen la **valentía** y el **lucro-poder**. Los *narcojuniors* son en efecto un célebre grupo de jóvenes de buena familia de Tijuana-San Diego convertidos en operadores y sicarios del *Cártel* de Tijuana, habiendo llegado alguno de ellos a convertirse en lugarteniente de la máxima confianza de los Arellano, como Fabián Martínez *El Tiburón* o su hermano menor, *La Mojarra*, único guardaespaldas que acompañaba a Benjamín Arellano el día de su arresto en Puebla, hecho que refiere Quintero en “El patrón”. Blancornelas dedica un capítulo de su inigualable disección del *cártel* [2002: 207-12] a este insólito fenómeno, que merece extensa cita: “...todos, más de una veintena, hijos de familias pudientes, las de más alcurnia en Tijuana, educados en el catolicismo puro de los maristas; todavía sin cumplir los veinte y unos apenas pasados [...] nadie sabe con certeza cómo el narcotráfico y los hermanos Arellano Félix sedujeron a estos jóvenes desde que estaban en la secundaria o la preparatoria para dedicarse a ese negocio, otros al vicio y los menos al crimen, a las ejecuciones despiadadas; por gusto o por capricho, por venganza, por lo que fuera, el chiste era matar. Así fue cómo nacieron, crecieron y se desarrollaron los afamados narcojuniors [...] Fecundada por la impotencia o la complicidad policíacas, esta generación, que traía las leyes divinas metidas en la cabeza desde pequeños, se distinguió en los últimos seis o siete años por ocasionar los más estremecedores crímenes y los más espectaculares movimientos del narcotráfico. Fundido su poder económico con el de los Arellano Félix, se volvieron intocables. [...] crímenes con un denominador común: ni la policía estadounidense intervino. Los delitos permanecen sin castigo. [...] Los narcojuniors tienen su distintivo; no son como los mafiosos de botas vaqueras [...] elegantes como un maniquí de cualquier aparador de Beverly Hills; por eso andaban en las mejores discotecas y restaurantes, iban o regresaban del otro lado a la hora que querían y quieren; y naturalmente los acompañan mujeres bellísimas estadounidenses o mexicanas. [...] En suma, los narcojuniors fueron figuras míticas en Tijuana, un fenómeno que no se ha dado en ninguna parte del mundo. Jamás tantos jóvenes de familias tan adineradas estuvieron tan relacionados con el mundo de la droga, hasta se podría hacer una película de ellos; sería una historia de jóvenes entrando en el infierno por las puertas del paraíso”. Dado que el periodo álgido de los *narcojuniors* (años noventa, desde 1992 aproximadamente) coincide con el arranque del éxito de Los Tucanes, y que comparten *territorio* (Tijuana-San Diego), es razonable presumir un conocimiento y reconocimiento mutuos, cuando no una relación personal entre algunos de ellos, o al menos social, en parrandas y diversiones de los privilegiados, lo cual explicaría el carácter de elogio del corrido, donde todo es caracterización laudatoria de los héroes sin que haya apenas parte expositiva, en el sentido de opinión o reflexión subjetiva sobre el *negocio* tan común en el compositor. Tal planteamiento obedece también al engorro que supone para Quintero ensalzar a unos narcos a los que no puede atribuir el habitual carácter de hombres hechos a sí mismos, de gente que trafica por necesidad; por ello, el autor opta por construir el típico retrato en clave de valiente, empleando además un tono objetivo noticiario (“por la prensa bautizados”, “les achacan muchas cosas”, “dicen que son efectivos”); no obstante, la descripción intensa de la **riqueza** y **poder** de los *juniors*, la exaltación de su **fiereza** armada, el guiño provocador al **consumo** (“un suspiro en las narices”) y, sobre todo, la alabanza final, revelan el designio apologético del texto, si bien, en otra vuelta de tuerca, el autor convierte el homenaje a estas despiadadas figuras en compadreo entre jóvenes de instituto y orgullo de barrio de apariencia inocente. La *distribución* del contenido es una vez más asimétrica, por cuanto el elogio comienza sin *presentación* pero, tras 5 estrofas descriptivas, concluye con una **coda** de entidad innegable que se distingue semánticamente de las anteriores e incluye el **apóstrofe** a un lugar seguido de una loa e interpelación fraterna que equivale a una suerte de

**mensaje-moraleja**; como se habrá observado en la notación descriptiva de la **trama**, tanto estas *fórmulas estructurales* como los *motivos éxito* (MTV19) y **fama** (MTV6b) se han entrecomillado, pues no acaban de corresponder a la fijeza recurrente que los caracteriza como tales. En el plano del *discurso*, es llamativo el predominio del *encabalgamiento*, que no se da ni en los textos más expositivos y no se corresponde con una esperable primacía de la **subordinación**, de modesta presencia; por lo demás, se aprecia de nuevo el apego a los recursos tradicionales (*métrica*, *rima*, superioridad del *modo representativo diegético*), con la sola excepción de la **sextilla** y el equilibrio entre el uso de 1 **cliché** (“en la sangre, valentía”) y 1 **fórmula narrativa** (“dondequiera los *narcojuniors* están bien reconocidos”), a la que puede añadirse otra asentada en la época actual (“les achacan muchas cosas, pero no comprueban nada”); la escasez formularia en sentido lato se debe al original estilo descriptivo empleado, que culmina con la excepcional inclusión de frases en inglés, poniéndose una vez más de manifiesto cómo Quintero se vale de un registro popular moderno sin por ello renunciar al uso de algunos mecanismos expresivos convencionales.

## MASACRE EN VALLARTA

[Los Tucanes de Tijuana, *Los Poderosos*, 10.]

Sucedió en Puerto Vallarta / en presencia de la gente:  
dos bandas de traficantes / se agarraron frente a frente,  
con granadas y metralhas, / se enfrentaron a la muerte.

En aquel salón de baile / había gente poderosa,  
jefes de la mafia norte, / la más grande y peligrosa,  
pero la mafia del sur / dicen que no es poca cosa.

En un Torton enlonado / arribaron al lugar  
más de treinta gatilleros / con el ansia de matar;  
traían chaleco de malla / para su seguridad.

“Somos gente del Gobierno”, / así se identificaron,  
y los guaruras contestan / con charolas en la mano:  
“Señores, somos colegas”, / pero no los escucharon.

Rafaguearon a los guardias / y por los jefes entraron,  
tirando de todas partes / nada más a un solo lado;  
los contrarios respondieron, / y nunca se les rajaron.

Como a los veinte minutos / todo había terminado,  
había muertos y había heridos, / era gente de ambos lados;  
por ahí dicen que las cosas / solamente se empeoraron.

Mafia del norte y del sur, / ¿quién será la más famosa?  
Las dos quieren el poder, / ¿quién será más poderosa?  
El que tiene más salida, / ése más fino le goza.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 15/21. **1.2.2.** 22 Cnx: 21 (16 yux. / 5 cor.) / 1 sub.

**1.3.1.** GLS: gatillero, guarura, charola. **1.3.1.1.** Torton es un modelo de camión de la casa Kenworth; por “enlonado” ha de entenderse que el remolque abierto viene cubierto con una lona que oculta la presencia del grupo de pistoleros.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 4, 30). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 6, 12, 16).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 26 (62%); Mim.: 2 (5%); Int.-Nar.: 14 (33%).

**2.1.** X: Mafia Norte (guaruras); Y: Mafia Sur (gatilleros).

**2.2. A.** FRM6b(1-2)+7(3-6); **B. a)** X,MTV25b+6a(7-10) I Y,MTV6(11-2) II Y,MTV9b+a+5(13-8) II  $Y \Leftrightarrow X$ ,MTV32c(19-25) > **b)**  $Y \Leftrightarrow X$ ,MTV11(26-30) > **c)**  $X+Y$ ,MTV13+19a(31-4) > Y,MTV30(35-6); **C.** FRM14:  $Y \Leftrightarrow X$ ,MTV12 > MTV19 (37-40) I FRM11(41-2).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 6,5.

**4.1.** TM1e (narcoconflicto). **4.2.** TMs1+5 (valentía + poder).

**5.** F: noticiara + espectacular.

**6.** Héroes, narcos: poder, eficacia (la mafia más “peligrosa”), valentía (por no rajarse). Rival, narcos: poder, astucia, eficacia primero (“rafaguearon a los guardias”) y fracaso después (al no lograr su objetivo y empeorar “las cosas”). En la reflexión final, generación de suspense en lucha por el poder, y vinculación de éste con el éxito en el narcotráfico (“el que tiene más salida, ése más fino le goza”).

---

Único *narcocorrido* del corpus analítico de Quintero cuyo *tema* es el **conflicto** entre cárteles rivales, siendo los *temas subyacentes* la imprescindible **valentía** y el ansiado **poder**. Puesto que relata hechos reales, se trata de una **crónica**, de *función* por tanto **noticiera**, a la que se suma, en virtud del enfoque sensacionalista, la **espectacular**. El suceso tuvo lugar en una discoteca de Puerto Vallarta en noviembre de 1992, y enfrentó a la cúpula del *Cártel* de Tijuana, incluido Ramón Arellano y su hermano menor Francisco Javier, identificada aquí como “mafia del norte”, con expertos sicarios del *Cártel* de Sinaloa, la “mafia del sur”. Como se apuntó en el esbozo general del narcotráfico en México, estos grupos protagonizaron los choques más sonados entre cárteles en los años 90, entre los que destaca el del aeropuerto de Guadalajara en mayo de 1993, donde, según la versión oficial, pistoleros de los Arellano, queriendo dar muerte al *Chapo* Guzmán, asesinaron por error al cardenal Juan Jesús Posadas. En este caso la iniciativa surgió del *Chapo* Guzmán y el Mayo Zambada, según refiere Blancornelas [2002: 195], que atrajeron a los Arellano y sus lugartenientes a la discoteca para matarlos allí, lo cual estuvieron a punto de lograr, habiéndose salvado Ramón Arellano al huir por el conducto de ventilación del servicio con sus hombres más fieles. A pesar de que la lucha encarnizada se inscribe en la típica pugna por las plazas y el poder, es preciso recordar que los capos de ambos grupos tenían vínculos estrechos, algunos incluso familiares, y que hay en estos ataques feroces un fondo de venganza personal, como revela Blancornelas en el remate de su crónica sobre los hechos: “El grupo de asalto se llevó a ‘El Tigrillo’ Arellano [F. Javier]; seguramente pensó que lo matarían; para su fortuna lo dejaron en las afueras de ‘Nuevo Vallarta’; le dijeron: ‘Contigo no es la bronca. Menos contra la familia’. Y con él mandaron un aviso a Ramón: ‘La cosa es con él y nadie más’. A los pies de ‘El Tigrillo’ aventaron los cadáveres de sus escoltas” [2002: 196]. La manera de abordar los hechos por parte de Quintero es más prudente de lo habitual en él, debido tanto a la visibilidad social del suceso como al hecho de que, identificado como propagandista de los Arellano, se esfuerza claramente en no ofender al *Cártel* de Sinaloa; por ello, presenta el conflicto en clave cinematográfica adoptando una perspectiva *externa* (“mafia del norte y del sur, ¿quién será la más famosa?”) y centrándose en los detalles espectaculares, lo que no le impide una sutil toma de partido por los de Tijuana, apreciable donde afirma que la “mafia norte” es “la más grande y poderosa”, mientras que la ponderación de la “del sur” la traslada a la opinión pública (“dicen que no es poca cosa”); además, la elección de la anécdota no es inocente, pues la agresión es en este caso iniciativa de Guzmán y no de los Arellano, habiendo sido al contrario en otras ocasiones, tal vez las más. A pesar del tono comercial, el relato no es superficial, revelándose preciso en comparación con el de Blancornelas o los que se hallan en textos periodísticos y páginas *web* especializadas; entre los detalles cabe destacar que tanto los *guardas* –guardaespaldas– como los *gatilleros* –sicarios– portaban identificaciones policiales oficiales, mas no, como pudiera pensarse, a modo de estratagema, sino porque eran en verdad policías, como indica Blancornelas tras enumerar los miembros destacados del *Cártel* de Tijuana que acudieron a la fiesta (“todos escoltados por agentes de la Policía Judicial de Baja California” [2002: 196] y viene siendo escandalosamente habitual desde hace años. Por lo demás, salvo los 4 versos expositivos citados de la 2ª estrofa y todos los de la última donde se comparan ambas bandas, el texto consiste en una narración convencional con su **secuencia** completa de 5 estrofas, flanqueada de *bloques* inicial y final que albergan cada uno 2 *fórmulas estructurales* (**ubicación** y **resumen** en la **presentación**, **incertidumbre** y **mensaje-moraleja** en la **coda**). En el *plano* del *discurso*, Quintero se vale de todos los recursos estilísticos propios del género, salvo la **sextilla**, así como de 2 **fórmulas** (“se agarraron frente a frente”, “y nunca se les rajaron”, de expresión acaso demasiado abierta), todo lo cual se traduce en un **IT** de altura. Aun así, la impronta comercial conlleva también la presencia de un lenguaje vulgar, patente en el mismo *título*, en algunos **clichés** tremendistas (“se enfrentaron a la muerte”, “con el ansia de matar”), y en un registro coloquial sencillo y directo (“las dos quieren el poder”, “ése más fino le goza”, etc.).



## MIS TRES ANIMALES

[Los Tucanes de Tijuana, *26 Súper éxitos*, 22.  
Hermanos Valenzuela, *El poder del corrido*, B4.  
Los Cuervos, *Corridos de a kilo*, 16.]

Vivo de tres animales / que quiero como a mi vida,  
con ellos gano dinero / y ni les compro comida;  
son animales muy finos / mi perico, mi gallo y mi chiva.

En California y Nevada, / en Texas y en Arizona,  
y también allá en Chicago / tengo unas cuantas personas  
que venden mis animales / más que hamburguesas en el McDonalds.

Aprendí a vivir la vida / hasta que tuve dinero,  
y no niego que fui pobre, / tampoco que fui burrero;  
ahora soy un gran señor: / mis mascotas codician los güeros.

Traigo cerquita la muerte / pero no me sé rajar,  
sé que me busca el Gobierno / hasta debajo del mar,  
pero para todo hay maña, / mi escondite no han podido hallar.

El dinero en abundancia / también es muy peligroso,  
por eso yo me lo gasto / con mis amigos gustoso,  
y las mujeres, la neta, / ven dinero y se les van los ojos.

Dicen que mis animales / van a acabar con la gente,  
pero no es obligación / que se les pongan enfrente;  
mis animales son bravos: / si no saben torear, pues no le entren.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 10/18. **1.2.2.** 20 Cnx: 17 (8 yux. / 9 cor.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: perico, gallo, chiva, burrero, güero(s), la neta. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 20). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 17, 19, 23, 30).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (83%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 6 (17%).

**2.1.** X: narrador-protagonista; Y: Gobierno.

**2.2.** **A.** X,MTV14+7(1-6); **B.** X,MTV8b+14(7-12) II X,MTV7(13-5) > MTV14+6  
(16-8) II X,MTV10(19) > MTV1(20) > Y→X,MTV21(21-2) > X,MTV23⇔Y,MTV  
30(23-4) II X,MTV23+3a+25c(25-30) **C.** FRM11(31-6)+X,MTV35a(35-6).

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 3,75.

**4.1.** TM1a+f (narcopersonaje+crítica). **4.2.** TMs1b+5 (valentía+lucro).

**5.** F: propagandística +/- espectacular.

**6.** Héroe, narco: eficacia-éxito, estado inicial de necesidad y progreso, poder, valentía, astucia, riqueza, amistad, mujeriego. Rival, Gobierno: persecución infructuosa. En mensaje de la coda, advertencia apologética sobre consumo de drogas.

---

“Mis tres animales” es sin duda, junto a “Pacas de a kilo” de Bello, el **autorretrato** de **narcopersonaje** en clave metafórica bucólica más célebre del corrido; puesto que las primeras grabaciones respectivas datan de 1995 y 1994, no puede atribuirse a estos compositores la paternidad del modelo, siendo muy posible que en la fértil producción corridera se encuentren antecedentes inspiradores; con todo, la fama de Los Tigres y

Los Tucanes permite reconocerles la paternidad masiva, digamos, lo cual invita a comparar los textos. Antes de señalar las diferencias, importa subrayar que, aun cuando el lenguaje figurado constituye en ambos casos la fórmula del éxito, su presencia cuantitativa es discreta, recurriéndose de hecho a la metáfora del animal que remite a una droga en un solo pasaje de cada pieza; en “Pacas de a kilo”, el ganadero exclama “qué chulas se ven mis pacas con colitas de borrego” (i. e., cogollos de mariguana), pero las pacas o fardos que reciben el protagonismo desde el título o la precisión del peso tienen sentido literal; en el corrido de Quintero, las metáforas del *perico*, el *gallo* y la *chiva*, que representan respectivamente a la cocaína, mariguana y heroína, aparecen igualmente una sola vez, empleándose en el *título* y el resto del tema la denominación genérica de “animales”, y hablándose del tráfico y el dinero sin contenidos que acompañen la alusión campestre cifrada; en suma, una vez connotada la condición de traficante del héroe mediante el recurso retórico estrella, los autores pasan a construir su arquetipo con explicitud realista, cada cual con su perspectiva ideológica y estilo propios. Bello opta por el modelo del valiente clásico, que se jacta de su destreza (“en dos y trescientos metros levanto las avionetas”), valentía armada (“ahí traigo un cuerno de chivo para el que le quiera entrar”) y honorabilidad (“los amigos de mi padre me aspiran y me respetan”), y formula los preceptivos desafíos a la autoridad (“me gusta burlar las redes que tienden los federales”) o los rivales (“si me quieren conocer, en Juárez me ando paseando”); Quintero, por el contrario, adopta su acostumbrada óptica economicista, enraizada en la ética protestante anglosajona del trabajo y *lucro* personales, como se desprende de la mención al dinero en 3 estrofas (1ª, 2ª y 5ª), a las que se suma la mención a las ventas en la 2ª; así, mientras que el héroe de Bello dice “mi rancho [me da] pacas de a kilo”, el de Quintero afirma que “con ellos [los animales] gano dinero”. Otro tanto sucede en la expresión del *motivo* de **amistad**, que abarca toda una estrofa en “Pacas de a kilo” y denota la lealtad entre valientes (“El Tigre a mí me acompaña porque ha sido un buen amigo, maestro en la pista chica, además muy decidido”), mientras que en “Mis tres animales” ocupa un lugar secundario al relacionarse con la necesidad de dar salida a las ganancias, en cuyo contexto se incluye el **gusto** por las **mujeres** también con visión materialista, ya que el personaje no se presenta como el típico *enamorado*, rasgo personal de índole ontológica, limitándose a relacionar riqueza y poder de seducción en razón de la codicia de la mujer. En este sentido resalta también la diferencia en la enunciación del **territorio**, que Bello incluye en la fórmula de *despedida* a modo de salutación a las sierras de los estados norteros mexicanos, con guiño al orgullo identitario rural, mientras que Quintero lo define de nuevo en términos comerciales, situándolo en EE. UU. y haciendo una significativa comparación con la cadena de hamburgueserías McDonalds para dar una idea del volumen de negocio. Del enfoque economicista se deriva asimismo la concepción del protagonista como hombre *hecho a sí mismo*, una constante en Quintero desarrollada plenamente en la 3ª estrofa a modo de información biográfica; si es cierto que Bello incluye un apunte semejante (“me gusta andar por la sierra, me crié entre los matorrales, allí aprendí a echar las cuentas nomás contando costales”), la idea de **progreso** de la miseria a la abundancia no es tan marcada como en “Mis tres animales”, donde se redunda en la humildad pasada para subrayarse luego la opulencia presente (“ahora soy un gran señor”). El **poder** y **respetabilidad** alcanzados por el héroe de Quintero se fundan pues en su capacidad de adquirir riqueza, como se observa en los versos “tengo unas cuantas personas que venden mis animales”, donde la figura es la del empresario ajeno a la *violencia*, tan presente p. e. en “El balido de mi ganado”; más aún, salvo una alusión puntual formularia a la **valentía** del héroe (“no me sé rajar”), su enfrentamiento con el Gobierno se plantea en términos de **astucia** y no de bravura, ya que se esconde hábilmente en lugar de *agarrarse frente a frente*, como haría el valiente genuino. Con todo, recuérdese que también Bello introduce referencias al contexto social moderno, al plantear la cuestión del necesario anonimato en la sociedad mediática (“perdonen que no acostumbro decirles mis apellidos”) y, sobre todo, en su famosa alusión velada a la implicación

gubernamental en el narcotráfico al más alto nivel, “los pinos me dan la sombra”, siendo Los Pinos el nombre de la residencia del Presidente de la República mexicana. Curiosamente, Quintero no aborda aquí el asunto de la corrupción, lo que hace por regla general con tanta profusión e intensidad como Bello, si no más, limitándose a señalar dos veces a EE. UU. como consumidor y por tanto generador del tráfico (en “mis mascotas codician los güeros” y toda la 2ª estrofa); de otra parte pero en esta misma línea social, culmina su pieza con una reflexión acerca del **consumo**, apelando a la responsabilidad personal frente a la opinión dominante sobre el fenómeno. En breve, más allá de los distintos matices semánticos que contienen uno y otro texto, de su diverso tratamiento se colige la oposición entre el arquetipo del valiente tradicional, portador de mexicanidad, y el del empresario actual que se rige por la ética capitalista del éxito y prescinde del discurso identitario nacional o regional; el contraste se traslada al terreno expresivo, donde Bello muestra cautela al velar sus alusiones sociopolíticas y se centra en el retrato del héroe, mientras que Quintero es más directo y expositivo, como se comprueba a lo largo del texto y sobre todo en la **coda**, cuyo contenido es el consumo, estando la valentía en función de éste. Ahora bien, si tanto su explicitud desafiante como el uso reiterado de la ironía se dirigen por sus referentes a una audiencia joven y urbana, incluso predominantemente chicana, no por ello deja el autor de apelar a la identidad patria, al referirse a “los güeros” y el territorio de su negocio con distancia, y alternar un registro moderno (p. e. “la neta”, *la pura verdad*, expresión de reciente fortuna en el habla coloquial) con giros de sabor popular añejo (“traigo cerquita la muerte”, “para todo hay maña”, o la metáfora taurina de los versos finales); además, si la franqueza se inserta de un lado en la órbita del narcocorrido duro, el carácter reflexivo permite al autor desmarcarse de la imagen de corridista-rapero para difundir un mensaje asentado en cierta sensatez ideológica. En definitiva, la capacidad de Quintero de amalgamar valores estéticos tradicionales y modernos, y por tanto de llegar a distinto tipo de público, su potencial humorístico y expresivo, y, ante todo, el planteamiento ideológico en el propio terreno de la opinión dominante, en lugar de con remisión a la vieja figura del forajido rural, hacen del autor el más temible propagandista del narcotráfico, resultando sus corridos mucho más incómodos para el sistema que los más tibios de Los Tigres del Norte compuestos por Bello y otros excelentes corrideros. Esto no quiere decir que “Mis tres animales” supere en fama e influencia a “Pacas de kilo”, corrido grabado y reproducido hasta la saciedad y cuyo título ha sido retomado de las más diversas formas, incluida por cierto la del propio Quintero en su “El cártel de a kilo”, o la del conjunto Los Cuervos para dar nombre a su disco *Corridos de a kilo* —en el que incluyen ambos textos—, como se aprecia en la indicación de la **procedencia** discográfica; con todo, y teniendo presente que la designación metafórica de las drogas no es original de Quintero, su abundante empleo en los narcocorridos modernos y aún ciertos títulos, como “Las tres cosechas”, ponen de manifiesto el ascendiente de este texto, cuyo impacto aprovechó el mismo autor componiendo “Mis tres viejas”, también de considerable éxito (que se transcribe en el comentario a “Las novias del traficante” de Francisco Quintero), donde las tres drogas se equiparan, personificándose, a otras tantas mujeres (“Blanca es la que más se mueve, decirle buena es muy poco; Mari, olorosa, ojos verdes, su colita es puro antojo; y la negra llevo en mis venas, ésa sí me vuelve loco”), y cuyos aspectos ideológicos se han apuntado ya en la introducción. Formalmente, por último, la pieza no presenta singularidades notables aparte de las ya señaladas relativas al lenguaje y los mecanismos retóricos, salvo tal vez la inclusión de *bloques* estructurales más o menos definidos, aun tratándose de un autorretrato de impronta expositiva, lo cual propicia un **IT** elevado para este tipo de composiciones.

## MISIÓN ESPECIAL

[Los Tucanes de Tijuana, *Misión especial*, A2; 31 *Súper Tucanazos*, CD2, 4.]

Del Distrito Federal, / a Tijuana lo mandaron  
a una misión especial, / así lo comisionaron.

“Aquí tienes estas fotos, / son los que vas a aprehender:  
que sepan quién es *El Flaco*, / y también quién es la Ley.”

A Tijuana llegó *El Flaco*, / fue a hablar con el Comandante:  
“Yo vengo comisionado / *pa'* agarrar los traficantes.”

Empezó la operación / por cantinas y salones,  
calentando sospechosos, / caían otros tiburones,  
hasta que llegó un soplón / y manchó los pantalones.

Abel Guerra era el mafioso / a quien habían denunciado,  
se enfrentó a la policía, / pero siempre lo agarraron.

Lo estuvieron calentando / hasta que tuvo que hablar:  
“Lupe Guerra es mi tío, / yo se los voy a entregar”.

Llegaron los federales, / a varias casas catearon,  
a toditos los vecinos / en la calle los formaron.

Estaba Lupe tomando / porque todo había triunfado,  
cuando tumbaron la puerta / ya lo tenían bien rodeado:  
unos dicen que están presos, / otros dicen que escaparon.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 4 estrofas. Ason. / 4 Conson. **1.1.3.** 6 Cuart. / 2 Sext.

**1.2.1.** U2V: 13/18. **1.2.2.** 23 Cnx: 17 (14 yux. / 3 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: calentar, catear. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 31). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 7-8, 18).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 26 (72%); Mim.: 8 (22%); Int.-Nar.: 2 (6%).

**2.1.** X: *El Flaco*; X<sub>c</sub>: policía (“federales”); Allx<sub>1</sub>: jefe que encarga misión; Allx<sub>2</sub>: soplón; Y<sub>1</sub>: Abel Guerra; Y<sub>2</sub>: Lupe Guerra; Ally<sub>1</sub>: sospechosos. Ally<sub>2</sub>: tiburones.

**2.2. A.** Ø. **B. Sec.1 a)** Allx<sub>1</sub>→X,MTV35c(1-4): X→Y<sub>1+2</sub>,MTV20(5-8) > X,MTV2(9-12) > **b)** X<sub>c</sub>→Ally<sub>1</sub>,MTV17+18(13-5) > **c1)** X<sub>c</sub>,MTV20(16) > **c2)** Allx<sub>2</sub>→Ally<sub>2</sub>,MTV15a(17-20) > **Sec.2 a)** Y<sub>1</sub>,⇒X<sub>c</sub>,MTV11 > X<sub>c</sub>→Y<sub>1</sub>,MTV20(21-2) > **b)** X<sub>c</sub>→Y<sub>1</sub>,MTV17+18(23-4) > **c)** Y<sub>1</sub>→Y<sub>2</sub>,MTV15a(25-6) > **Sec.3 a)** X<sub>c</sub>,MTV17a+28(27-30) || Y<sub>2</sub>,MTV25a+31(31-4) > **b)** X<sub>c</sub>→Y<sub>2</sub>,MTV21(33-4) > **c)** FRM14: Y<sub>2</sub>,MTV20/21(35-6). **C.** Ø.

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 5,25.

**4.1.** TM1e (narcoconflicto).

**4.2.** TMSb1+2+6 (valentía-destreza + traición + fugitivo).

**5.** F: noticiera +/- reprobatoria.

**6.** Héroes, policías *antinarco*: rectitud (*El Flaco*), eficacia (en misión, por detenciones logradas), vileza (por valerse de soplones traidores) y crueldad (por torturas) en sus métodos. Rivales, narcos: indefensión (traición por sorpresa), valentía (por oponer resistencia) y traición (por denunciar a su tío, bien que tras ser torturado) en el caso de Abel Guerra, y los “sospechosos”. En general, denuncia de métodos policiales y de la traición entre narcos.

Corrido harto singular, no precisamente por el *tema patente*, que es el habitual del *narcotráfico* en su variedad de **conflicto**, ni por los *subyacentes* (**valentía**, **traición** y **condición fugitiva**) o el contenido ideológico consignado, y ni siquiera por tratarse de una **crónica**, tipo infrecuente en estado puro en Quintero, sino por la *estructura*, que consta de 3 **secuencias** completas, hecho rarísimo en el *corpus* analítico y muchos otros corridos consultados, y también por la voz narrativa, puesto que el héroe es formalmente el policía, por más que, como se desprende del examen de las ideas y *funciones* (**noticiera** y, en menor medida, **reprobatoria**, dirigida a la propia policía), los verdaderos protagonistas sean los narcos. Ambos elementos han generado dudas en la descripción de la **trama**, sobre todo al determinar los *personajes*, habiéndose asignado al Flaco el papel de héroe por su vinculación con la acción principal recogida en el *título* y su papel estelar inicial, si bien su presencia se desdibuja a partir del segundo tercio del texto al extremo de no volver a aparecer individualmente; por ello, al personaje policial colectivo se le ha atribuido también el papel protagónico (Xc); además, se han considerado *allegados* del héroe el jefe policial que encarga la misión al Flaco y el soplón, que podría asimismo considerarse *falso allegado* del rival, dado que delata a sus compañeros tras ser torturado, como hace igualmente Abel Guerra; la distinción de dos supuestos análogos obedece al excepcional punto de vista, pues, tomando el narrador partido por los narcos, denuesta la traición del primer delator tachándola de acto cobarde (“manchó los pantalones”), mientras que la de Abel la justifica por la tortura (“hasta que tuvo que hablar”); así, Abel y su tío Lupe son los protagonistas reales de la historia, disfrazados técnicamente de rivales y vinculados a los demás personajes colectivos, los “sospechosos” y los “tiburones”, allegados todos en tanto que traficantes. La descripción de los *motivos* genera también interesantes dificultades, pudiendo destacarse que el hecho de *calentar* se ha entendido como la suma del **interrogatorio** y la **tortura** y que el *cateo* referido en la 7ª estrofa, por el alineamiento humillante de los vecinos en la calle, se ha asignado a los motivos de **registro** y **arrogancia**; además, conviene recordar que el MTV21 engloba al tiempo la **persecución** y la **huída**, representando la persecución la primera vez que aparece denotado y la huída en la segunda, ambas en la estrofa final. A la complejidad narrativa se suma en el este plano la ausencia de *bloques* que encuadren la **trama** en un texto que, por su carácter cronística y el predominio diegético, pareciera lógico que los tuviese, máxime considerando que Quintero se vale de ellos en muchos corridos expositivos; la ausencia se debe tal vez a la combinación de densidad narrativa y exuberancia secuencial con la reducida extensión de la pieza impuesta por el formato discográfico, que conlleva la falta de espacio para enmarcar el relato. Con todo, la 1ª estrofa puede considerarse un **inicio in media res** canónico, pues indica una partida y el inicio de una misión, y los dos últimos versos del texto, que contienen la *fórmula metanarrativa* de **incertidumbre**, bien puede asimilarse a las **codas** clásicas que imbricaban narración e intervención final del narrador, de modo que se asignan 1 y 0,5 puntos a cada bloque para el cómputo del IT, que ve engrosado además su valor por la cabal presencia de los *recursos discursivos* canónicos, presentes todos salvo en la métrica, en la que se combinan **asonancia** y **consonancia**; a ello se suma el uso de una **fórmula narrativa** (“estaba Lupe tomando”, de larga tradición), de lo cual resulta un IT de 5,25 puntos. Con todo, cabe reconocer una vez más cierta imperfección del IT, pues, a pesar del uso de 2 **clichés** (“empezó la operación”, “caían otros tiburones”, etc.) y el *título* de aires cinematográficos, p. e., la proximidad al folclor que entrañan la distribución mayoritaria en **cuartetos**, el predominio de la **yuxtaposición** y el *modo diegético*, y ciertas expresiones que no constituyen fórmulas pero destilan un sabor popular antiguo (“yo vengo comisionado pa agarrar los traficantes”, “ya lo tenían bien rodeado”, entre otras, incluida la expresión final de incertidumbre), confieren al texto una impronta tradicional inusitada en Mario Quintero y alcanzada sólo en las piezas de los corrideros más apegados al paradigma, que el IT no refleja en toda su dimensión.

## RAMÓN ARELLANO

[Los Tucanes de Tijuana, 26 *Súper éxitos*, 5.]

Hombre de pocas palabras, / orgullo de sus hermanos,  
cualquiera le tenía miedo, / no le temblaba la mano,  
unos le decían *Colores*, / otros Ramón Arellano.

Cuerno de chivo en el hombro / y en su cuadril una escuadra,  
varias granadas de mano / listas para detonarlas,  
charola de comandante / y su chaleco antibalas.

Veinte años en el negocio / no los aguanta cualquiera;  
Ramón, a punta de balas, / acaparó la frontera;  
aunque su voz no era gruesa, / ponía a temblar a cualquiera.

Así nació de valiente, / pues era de Sinaloa,  
amante de los corridos / norteños y de tambora;  
su vicio eran las mujeres / y disparar su pistola.

No toleraba reclamos, / rápido desenfundaba,  
sin decir ni una palabra / les disparaba a la cara;  
era Ramón Arellano, / nadie podía decir nada.

Hombre de pocas palabras, / orgullo de sus hermanos,  
aunque era de Sinaloa, / bien parecía siciliano,  
porque ajustaba las cuentas / siempre al estilo italiano.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 25 Cnx: 20 (18 yux. / 2 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: cuerno de chivo, escuadra, charola, tambora. **1.3.1.1.** *cuadril* es literalmente *cadera* (de res), *cintura* en este contexto.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3+1 Clch. (v. 1+31, 2+32, 4, [19-20]).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 34 (94,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 2 (5,5%).

**2.1.** X: Ramón Arellano.

**2.2. A.** FRM5: X,MTV4+6+1(1-6); **B.** X,MTV9a(7-12) II X,MTV5+6a(13-8) II X,MTV1+8a(19-20)+25b/FRM15(21-2)+MTV25c+9a(21-4) II X,MTV23(25-6) > X,MTV12+13(26-8) > X,MTV6a(29-30); **C.** X,MTV4+6+8a(31-3)+38b(34-6).

**3.1.** TP3a[/b] (elogio [+elegía]). **3.2.** IT: 4,25.

**4.1.** TM1a(narcopersonaje). **4.2.** TMs1+4 (valentía + identidad).

**5.** F: propagandística +/- espectacular.

**6.** Héroe, narco: modestia (por parquedad), respetabilidad (por infundir temor), armas, eficacia, valentía, poder, orgullo identitario sinaloense, gusto por música (corrido) y mujeres, insumisión violenta, impunidad (por poder), venganza, [crueldad].

---

Tratándose de Mario Quintero, no podía faltar entre sus éxitos un corrido a Ramón Arellano, líder con su hermano Benjamín del Cártel de Tijuana, el más poderoso junto al de Juárez de la década de 1990 y hasta 2002, año de la muerte de Ramón y la captura de Benjamín. Como se ha apuntado, aquél era el ejecutor del tándem fraterno, célebre por su vesania violenta<sup>38</sup>, mientras que éste y Jesús Chuy Labra, protagonista del analizado “El viejón”, eran los cerebros organizadores. A pesar de ello, o tal vez por ello precisamente, Ramón es el más legendario capo de la banda, y una de las figuras más rutilantes del narcotráfico. Su perfil de pistolero sanguinario ha llevado sin duda al autor a retratarlo según el modelo del valiente, orbitando el contenido, salvo los únicos 2 versos de carácter valorativo (13-4), en torno a su **valentía** armada y otros rasgos personales, postura alejada de su habitual enfoque materialista. Antes de abordar el contenido, cabe señalar que el texto se ha considerado un **elogio** por ser un **panegírico** puramente caracterizador, si bien resulta obvio que se compuso tras la muerte del capo, como revelan el uso del tiempo pasado y el atrevimiento de sugerir siquiera su talante cruel; sin embargo, puesto que no se menciona el deceso, no puede en rigor contemplarse el tipo de la **elegía**; en el plano **funcional**, por su lado, a la palmaria intención **propagandística** se añade –subordinada– la **espectacular**, tal es la intensidad del retrato de su osadía letal. De hecho, más de la mitad de los versos del texto (21 de 36) remiten a ésta, ya sea directamente mediante el **motivo** de la **valentía** (“no le temblaba la mano”, “así nació de valiente”) o de **destreza** (“rápido desenfundaba”, “les disparaba a la cara”), poniéndose a la violencia incluso una nota de pasión (“su vicio eran las mujeres y disparar su pistola”), o de modo indirecto a través de diversos núcleos semánticos, como el de las **armas** (que abarca la 2ª estrofa entera), la **respetabilidad** debida al temor que infunde (ponía a temblar a cualquiera), la impunidad criminal que le granjea su **poder** (“era Ramón Arellano, nadie podía decir nada”), o su estilo en la **venganza** (“porque ajustaba sus cuentas siempre al estilo italiano”, es decir, con un tiro en la cabeza). A este catálogo estremecedor se suman los rasgos personales de la **modestia**, juzgado presente por el verso repetido “hombre de pocas palabras”, pero que, en vista de la especialidad de disparar a la cara “sin decir ni una palabra”, bien puede estimarse un matiz de la destreza asesina; **rebeldía-insumisión** (“no toleraba reclamos”), que aboca al mismo tipo de desenlace fatídico; **gusto** por las **mujeres**, convertido en vicio y ligado también al de “disparar su pistola”, sin asomo pues de romanticismo; y **gusto** por la **música**, concretado en el corrido, que tampoco es símbolo de pacifismo, huelga decir, siendo antes bien el complemento perfecto a la aureola bravía. Más allá del dominio ontológico, el arquetipo del héroe aparece vinculado a su **procedencia** sinaloense, especificada por dos veces, vínculo usual en aquellos corridos de Quintero donde resalta el clásico valor frente a los más frecuentes de óptica empresarial, que deriva en el **orgullo identitario** regional, y aquí también familiar, formulado asimismo por partida doble (“orgullo de sus hermanos”) y que remite tanto al parentesco como a la **familia** en sentido mafioso, cuyo espíritu impregna el remate textual en la peliculera alusión a la mafia siciliana. En cuanto a la única intervención subjetiva del narrador, “veinte años en el negocio no los aguanta cualquiera”, cabe recordar que es idéntica en el primer verso y análoga en el segundo a la utilizada en “El viejón” con relación a **don Chuy Labra** (“veinte años en el negocio y no se le acaba el verbo”), y señalar que, si en el caso de Labra se ajusta a la realidad, en el de Arellano tiene algo de hiperbólico, pues, a pesar de que los hermanos se iniciaron en efecto hacia 1982, no fue hasta principios del decenio de 1990, tras cederles Labra la dirección de la plaza de Tijuana, cuando ascendieron a la cumbre del narcotráfico mexicano. Ramón murió en febrero de 2002 en Mazatlán, Sinaloa, en un enfrentamiento trivial con policías locales provocado por uno de sus conocidos

<sup>38</sup> En el comentario a “El Rayo de Sinaloa” de Paulino Vargas, que narra la muerte del traficante Armando López *El Rayo* a manos de Ramón Arellano por una disputa trivial y en la forma brutal que describe Quintero como acostumbrada en su texto, se glosa el carácter violento del capo y se incluye una extensa citas de Blancornelas al respecto.

arranques de ira; aunque la muerte carezca de aureola mítica, el hecho de que no se deba a un golpe de sus adversarios o una operación del ejército o la policía contribuye más bien a incrementar su leyenda, como sucede con Amado Carrillo, fallecido en 1997 en Ciudad de México mientras se sometía a una operación de cirugía estética para un cambio de cara, aunque en este caso existen sospechas de que se trató de un crimen encubierto; así, por más que en el narcocorrido se haya cantado a decenas de narcos, grandes, medianos y pequeños, y relatado todas las circunstancias posibles (fugas, detenciones, balaceras, muertes), el lugar de honor que ocupan capos como Arellano, Carrillo o *El Chapo* Guzmán se basa en buen grado en su condición invicta, a la cual se suma en el caso de Arellano la larga duración de su liderazgo que apunta Quintero y subraya Blancornelas en su gran fresco del Cártel de Tijuana: “No hubo durante veinte años poder capaz de capturar a los Arellano Félix, ni en México, ni en Estados Unidos. [...] no ha existido mafia o familia en todo el continente americano con la capacidad para mantenerse activa tanto tiempo y lejos de la captura” [2002: 32-3]. La disposición *estructural* del panegírico es razonablemente tradicional, pues se emplean al menos *bloques* sui géneris, conteniendo la **presentación** una *fórmula de nominación/caracterización* del personaje; la estrofa final, en cambio, consiste en un final abrupto de contenido indistinto, en el sentido de que se trata de un pasaje descriptivo sin asomo de función conclusiva; no obstante, la repetición de los versos iniciales al principio de la estrofa y la reiteración del origen sinaloense del héroe sí entrañan el redondeo argumental propio de la *coda*, que se ha entendido por ello presente, si bien se le ha asignado sólo medio punto para el cálculo del IT debido a su heterodoxia, al igual que a la *presentación*. A los estimables 4,25 puntos de dicho IT contribuyen por su parte los recursos estilísticos empleados en el *plano* del *discurso*, entre los que destacan el *octosílabo*, el imperio de la *yuxtaposición* que propicia un ritmo descriptivo sencillo a base de acumulaciones y aposiciones, y por supuesto la práctica exclusividad del *modo de representación diegético*, utilizado en un 94,5% del texto. En el terreno *léxico*, sin embargo, se aprecia un predominio del estilo vulgar, dándose al menos 3 *clichés* (o 4 si se estima que “así nació de valiente, pues era de Sinaloa” lo es) y ninguna *fórmula narrativa*, y un lenguaje no sólo ajeno al canónico del género, sino también al popular más pintoresco, cuyas expresiones abundan en los típicos corridos de valientes. En suma, puede decirse que Quintero construye su retrato heroico manejando las claves formales tradicionales, pero, al mismo tiempo, debido a la intención de presentar al personaje de manera espectacular para una audiencia masiva, escoge un registro más ecuménico que no por impactante transmite mejor la esencia poética del valiente sinaloense.

La dimensión histórica del *cártel* comandado por los hermanos Arellano Félix hace que resulte oportuno transcribir íntegramente el corrido que dedica Quintero a la captura de Benjamín Arellano en Puebla sólo un mes después de la muerte de Ramón en 2002; se titula “**El patrón**” y apareció, como “Ramón Arellano” y “El viejón”, dedicado al padrino y consejero Jesús Chuy Labra, en el álbum *Imperio* de Los Tucanes, en 2003.

Lo buscaban en Tijuana / todas las autoridades,  
pero tenía mil guaridas / por toditas las ciudades;  
el Señor estaba en Puebla / sin que sospechara nadie.

El negocio continuaba / a pesar de los problemas:  
por barcos y por aviones, / por trenes y carreteras  
toneladas de la fina / les llovían a las fronteras.

*La Mojarra* fue la clave / para dar con el patrón,  
traía cola de hace tiempo / pero ni cuenta se dio;  
lo estuvieron vigilando / hasta dar con el Señor.



Le cayeron a su casa / al estilo americano,  
todo el peso del Gobierno / para un solo ser humano;  
cómo no, si tenían miedo, / era de los Arellano.

El pilar de la familia, / el patrón de los hermanos,  
el Señor de la Frontera, / uno de los más buscados,  
el gran Zar de los negocios / del imperio mexicano.

Aunque se encuentre encerrado / y aunque ya no esté Ramón,  
la frontera sigue siendo / el negocio del Señor;  
el poder de un hombre grande / no lo quita la prisión.

Como puede apreciarse, se trata aquí de una *crónica* antes que de un *panegírico*, aunque desde luego elogiosa, siendo el encarecimiento del héroe incluso más intenso que en “Ramón Arellano”, singularmente en la 5ª estrofa, loa hiperbólica donde las haya que despeja toda duda acerca de las preferencias de Quintero en el universo del narcotráfico y de su labor propagandística del *Cártel* de Tijuana. Puesto que Benjamín no era hombre de acción y se ocupaba de la logística y las finanzas, el texto carece de la impronta épica tradicional del corrido de valientes, trasladándose el carácter heroico al liderazgo intelectual del negocio, a la *astucia* y, sobre todo, al *poder*, inextinguible según se advierte en la *coda* y recreado con suma riqueza léxica (patrón, Señor, Zar, imperio). En el segmento narrativo de la detención, destaca la obligada referencia a la *indefensión* del héroe, derrotado sólo por la impericia de un allegado (*La Mojarra* es el apodo de Manuel Martínez, célebre *narcojunior* hermano de Fabián, *El Tiburón*), y a la *cobardía* del Gobierno, cuya superioridad numérica se expresa con el sintagma modal formulario clásico “al estilo americano”, usado ya en “La cárcel de Cananea”. En suma, partiendo sin duda de la realidad, Quintero aborda la canonización de los legendarios hermanos alternando un panegírico en clave de valiente sinaloense tradicional con una crónica derivada en alabanza del capo-empresario, ni valiente ni sinaloense (en el texto), pero sí el más poderoso “Señor de la Frontera”, además de “pilar de la familia”.

## ZAPATERO A TUS ZAPATOS

[Los Tucanes de Tijuana, 26 *Súper éxitos*, 23.]

Me agarró la Judicial / porque trabajaba chueco,  
me llevaron a encerrar / y duré unos años preso;  
prometí no traficar / y vivir de algo derecho.

A los días que salí / conseguí algo de dinero,  
un carrito construí / y me lancé de taquero;  
tenía clientes a morir, / me sentía restaurantero.

Me cayó Salubridad / y como veinte inspectores,  
a unos pude apalabrar / con taquitos y sermones,  
pero me cayeron más / y cerraron mis labores.

Por vencido no me di / y volví a pedir de nuevo  
los permisos pa' reabrir: / ni por necio me los dieron;  
me cansé de ir y venir / hasta quedar sin dinero.

Ya no pude trabajar, / me sentía desesperado,  
me empezaron a cobrar / los que un día me habían prestado;  
mi familia sin hogar / y yo sin ningún centavo.

No aguanté tanta presión / y volví a lo mismo de antes,  
el Gobierno me obligó / porque no quiso ayudarme;  
ahora tienen un broncón, / porque soy tiro por viaje.

No podemos ya cambiar, / ¿pa qué nos hacemos patos?  
No quisimos estudiar, / hay que hacer este trabajo;  
como lo dice el refrán: / "Zapatero, a tus zapatos".

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** ABABAB; A: Ason. (1 estrofa Conson.); B: Ason. (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 7/21. **1.2.2.** 30 Cnx: 25 (17 yux. / 8 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: chueco. **1.3.1.1.** *Taquero* es el vendedor de tacos; *necio* tiene aquí el sentido de *testarudo*; *hacerse el pato* es hacerse el *tonto*, claro está; Salubridad es el departamento de inspección sanitaria de la Secretaría (Ministerio) de Salud mexicana.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 1 Rfrn. (Tít. + v.42). / 2 Clch. (v. 11, 38).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 36 (85,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 6 (14,5%).

**2.1.** X: narrador-protagonista; Allx: familia; Y: Gobierno / Judicial / Salubridad.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** **a)** Y→X,MTV20(1,3-4) < X,MTV14a(2) > X,MTV2(5-6) > X,MTV5+19(7-12) > **b)** Y→X,MTV27b(13-4) > X⇔Y,MTV32c(15-6) > Y→X,MTV35b(17-8) > X⇔Y,MTV32c(19-21) > X,MTV30(22-3)+7(24) > **c<sub>1</sub>)** X+Allx,MTV7 (23-30) > **c<sub>2</sub>)** X,MTV14a(31-2,35-6) < Y→X,-MTV32a(33-4); **C.** FRM11: X,MTV35a: MTV14a(37-42).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 2,75.

**4.1.** TM1b+f (narcotráfico + crítica).

**4.2.** TMs2+5 (vileza-corrupción + lucro-progreso).

**5.** F: reprobatoria + propagandística.

**6.** Héroe, narco: captura, rectitud (propósito), éxito, negociación (tenacidad), fracaso, necesidad (también familia), reincidencia en narcotráfico, eficacia. Rival, Gobierno: eficacia (por detención inicial), corrupción.

Narcocorrido muy diverso al anterior al no estar dedicado a un gran capo histórico sino a un modesto traficante arquetípico, en la línea de “El cártel de a kilo”, donde Quintero abraza la visión economicista predominante en sus textos; el *tema patente* comprende así las variedades de *tráfico* y *crítica*, y el *subyacente* los tipos de *corrupción* del Gobierno y *necesidad-afán* de *progreso* del protagonista. Pero lo más llamativo es que se trata de un *cuento* y no del usual autorretrato, construido a modo de parábola, a cuya obvia *función propagandística* (reflejada en el *título*, *refrán* que sintetiza el *mensaje-moraleja* y es opción poco usual en la titulación, si bien se da algún caso, p. e. “Pa los coyotes, los perros”, de Nacho Hernández) se suma la *reprobatoria*. El héroe no posee los atributos del valiente ni del poderoso, declarando incluso su propósito de enmienda y *rectitud*; los únicos valores personales que se le atribuyen son la *eficacia*, reflejada en el *éxito* que alcanza tanto en su empresa legal (“tenía clientes a morir”) como en el tráfico (“soy tiro por viaje”), y acaso la *astucia* o la *templanza* derivadas de sus negociaciones con los inspectores para evitar el cierre del negocio. Por lo demás, las principales ideas expuestas son las que recogen los temas subyacentes, i. e., el estado de *pobreza* del héroe y su voluntad de *progreso*, y la *corrupción* gubernamental que lo impide, cifrada aquí no en la connivencia con los traficantes sino en la codiciosa picaresca de los funcionarios en toda circunstancia y a cualquier escala; el corolario de este enfoque es la persistente denuncia que hace el autor del determinismo social impuesto por el mal gobierno –ilustrada en la introducción con citas de varios corridos excluidos del corpus analítico–, viéndose el menesteroso abocado al delito para sobrevivir, delito que en el México actual es casi siempre el narcotráfico. La *estructura* del *contenido* exhibe la asimetría de otras muestras del autor, al carecer de *presentación* y culminar en cambio con una nítida *coda*, acorde con el propósito ejemplar del texto, que alberga por eso mismo la *fórmula metanarrativa* de la *moraleja*; la narratividad inherente al cuento propicia que el desarrollo argumental se inserte en una *secuencia* completa, cuyo planteamiento comienza ya en la 1ª estrofa y se extiende hasta las puertas de la *coda*. El carácter fabulístico no se traduce empero en la esperable ortodoxia en el *plano* del *discurso*, donde sólo la prevalencia de la *yuxtaposición* y del *modo representativo diegético* revisten carácter tradicional, y aún éste relativo al no combinarse con el *mimético*; en la prosodia destaca la *rima ABABAB* que sustituye a la común en los versos *pares*, presente sólo en la presente selección en “El Tigre de Tijuana”, si bien, como se ha dicho, existe cierta tendencia en el autor a rimar los versos impares, sin excesivo afán de perfección; en la *sintaxis*, sorprende el imperio del *encabalgamiento* en dos tercios del texto, proporción insólita en Quintero y en cualquier compositor estudiado. Las desviaciones del patrón genérico dan lugar al *IT* más modesto del *corpus* de Quintero, pero no resultan extrañas tratándose de un cuento ejemplar, intención semiótica que, desde el romance de ciego y sus correlatos vulgares en el corrido, lleva aparejado un alejamiento del modelo clásico. Con todo, la vulgaridad estilística no supone una merma de la calidad expresiva, de intenso gracejo popular en virtud de la eficaz reproducción del registro coloquial (“trabajaba chueco”, “me cayó Salubridad”, “apalabrar con taquitos y sermones”), incluso en forma de *cliché* (“¿pa qué nos hacemos patos?”), y sobre todo del recurso a la ironía, donde reside buena parte del potencial tanto propagandístico como estético del singular compositor que es Mario Quintero Lara.

### 3.1.6. Francisco Quintero

Francisco Quintero (Mariano Matamoros, Durango, 1949) es un compositor de vocación tardía mas éxito inmediato, artífice de algunos corridos muy reputados de Los Tigres del Norte, letrista principal del popular Grupo Exterminador, e intérprete de sus propios temas con el nombre de El Vampiro. Acaso el más comercial de los corrideros estudiados, su obra presenta empero singulares ambivalencias, ya que, si de una parte ha proporcionado un puñado de clásicos contemporáneos de eficaz corrección política y proyección masiva a Los Tigres, de otra constituye uno de los referentes del narcocorrido explícito en el que se ha distinguido Exterminador, sólo a la zaga de Los Tucanes en fama. Además, Quintero presta una notable atención a la forma, tanto en términos de tradición, pues hace un uso aceptablemente canónico de los recursos expresivos paradigmáticos, como de innovación, patente en su afán de recrear en los textos el habla popular del México rural y emigrante de hoy, y en la confección de piezas casi por completo dialogadas que, con los autorretratos de Mario Quintero o Bello y los panegíricos de *Chalino*, representan una aportación significativa al estado actual del género en lo tipológico.

La información sobre Quintero es más escasa que la disponible acerca de sus pares coetáneos. Él mismo alude en nuestra entrevista a otra concedida a la edición francesa de la revista *Rolling Stone*, y en una reseña de *buenamusica.com* sobre Exterminador se menciona otra aparecida en *Spin*, publicación especializada en músicas alternativas que lo habría tomado como representante del narcocorrido; la imposibilidad de acceder a estos textos se compensa con el capítulo que Wald [2001] dedica al autor, y la conversación sostenida con él para esta investigación; por lo demás, no se han hallado artículos sobre su figura en prensa, mucho menos académicos. Algunas de sus piezas más célebres aparecen, eso sí, citadas en obras de enfoque sociológico sobre el narcocorrido, pero sin reconocerse su autoría, como hace p. e. Valenzuela [2002], quien titula no obstante todo un capítulo “Ésas no se andan con cuentos. Relaciones de género”, cuya primera frase es un verso alterado –en el original es “cosas”– de “También las mujeres pueden”, famoso corrido de Quintero<sup>1</sup>; incluso Ramírez-Pimienta [2011], que en su estudio de Los Tigres presta

---

<sup>1</sup> El corrido da además título a un epígrafe del capítulo, y, con leve permuta, al libro de A. Mondaca *Las mujeres también pueden. Narcorrido y género* [2004]. Otro epígrafe del de Valenzuela –titulado

una rara atención a los compositores del conjunto (Bello, Vargas), ignora al que ahora nos ocupa salvo en la mención a “Por ser sinaloense”, cuando comenta y cita varias estrofas de “También las mujeres pueden” y “Las novias del traficante”, y analiza al detalle algunos temas del álbum *Los dos plebes*, entre los que no se cuenta el que da título al disco, gran éxito del compositor duranguense.

Si tal es el estado de la información respecto a los textos y la autoría, resulta fácil imaginarse que no se cuenta con más datos biográficos que los proporcionados por Wald<sup>2</sup>, por quien sabemos [2001: 124]<sup>3</sup> que Quintero nació en un pueblo serrano de Durango en una familia humilde, que su padre y abuelo eran acordeonistas, y que el autor siguió sus pasos convirtiéndose en músico profesional a los dieciocho años, comenzando en Durango capital, trasladándose luego a Tijuana y de ahí pasando a Los Ángeles en 1969, cumplidos los veinte; allí, alternará el trabajo diario en la construcción (“hacía bloques, ladrillos, cemento”) con las actuaciones en modestos locales nocturnos durante casi veinticinco años, hasta que en 1993 edita su primer álbum en casete como El Vampiro y sus Fantasma, *Los dos plebes*, lo cual supone el inicio de su carrera y reputación de corridista.

Este mínimo bosquejo biográfico resulta con todo suficiente para abordar los tres aspectos esenciales que permiten caracterizar a Quintero desde el punto de vista semiótico del *emisor*. El primero es su extracción humilde, que conlleva la falta de escolaridad, lo que lo convierte, junto con todos sus colegas estudiados, en un genuino autor popular ajeno a la cultura dominante y enraizado en la comunidad marginal de la que nace hoy el corrido, la del México rural norteño, y la de los emigrantes radicados en EE.UU. que de allí proceden. Este aspecto lo ilustra a la perfección otra reseña biográfica, que aparece en el álbum *Del campo a la ciudad* (2002), primero que el autor edita con su propio nombre; se transcribe en su mayor parte, y textualmente:

---

*Jefe de Jefe*s, como el célebre texto de Bello— lleva por nombre “Las novias del traficante”, pieza señera de Quintero, y, por supuesto, se citan numerosas estrofas de piezas suyas atribuyéndose simplemente a Exterminador o Los Tigres. M.<sup>a</sup> Hernández Iznaga y R. Tinajero [2004], que reconocen a algún autor de manera ocasional —y con frecuencia errónea—, tampoco lo hacen en el caso de Quintero, a pesar de valerse en múltiples ocasiones de versos suyos.

<sup>2</sup> En nuestra entrevista, Quintero menciona naturalmente algún dato biográfico, si bien de manera deslavazada, pues, como ha quedado dicho, cometí el desliz metodológico de no interrogar a los autores entrevistados acerca de cuestiones personales, ya fueran biográficas o ideológicas.

<sup>3</sup> Dado que en esta introducción se cita sólo a Wald, además de a Quintero en la entrevista, se omite en adelante el año de publicación de su libro, consignándose sólo la página, para abreviar.

Francisco Quintero nació en un pueblo de provincia de la sierra de Durango, creció labrando la tierra y como todo un campesino resultó que este hombre dotado de talento es un hombre campirano y sencillo con muy poca preparación de estudios, porque nunca fué a la escuela [...] Llegó a Estados Unidos como muchos paisas por transporte ‘El Coyote’ trabajó en distintos trabajos; de lavaplatos, jardinero, albañil total un mil usos cualquiera sin dejar de practicar su música ya que ésta ha sido el amor de su vida. Hasta que un día descubrió sus habilidades como compositor, el primer corrido que escribió fue un éxito tan conocido como “Los Dos Plebes” que fué un jonrronaso con Los Tigres del Norte y se soltaron los jonroexitazos como; “Las Novias del Traficante”, “También Las Mujeres Pueden”, “El Hijo de Tijuana”, “Ando Amanecido”, “Las Monjitas de Durango”, “Contrabando en Los Huevos”, “El Nariz de a Gramo”, “El Chile Peláiz” y un sin números de éxitos [...] <sup>4</sup>

Además de ser entrañable ejemplo del trasfondo popular del artista, el texto incide en un aspecto crucial, su condición chicana; tal vez por ello, a diferencia de Mario Quintero y *Chalino* Sánchez, aborda –levemente– la cuestión migratoria en su obra, siendo el único de los autores estudiados que lo hace desde la experiencia y lo expresa en forma de corrido, aunque sea como veremos en la variedad dialogada heterodoxa, pues Vargas y Bello, que se ocupan también del tema, componen desde la distancia y se deslizan al género de la canción. En fin, otra cuestión biográfica relevante es el hecho de que Quintero comenzase a componer a los 44 años, lo que supone un marcado contraste con la precocidad de la mayoría de los autores y lo convierte en el único que se inicia entrados los noventa; sin embargo, no puede hablarse de *estilo tardío* en el sentido en que lo acuñara E. Said, pues sus piezas analizadas son obra primeriza, que se distingue justamente por su espíritu juvenil y un estilo que oscila entre la provocación a lo rapero y cierta puerilidad peliculera, donde no falta el humor en sintonía con el público de su tiempo.

La dimensión discográfica del autor es asimismo insólita; como se ha dicho, en 1993, adoptando el extravagante nombre artístico de El Vampiro (en referencia a sus prominentes incisivos) y acompañado de un trío bautizado consecuentemente “sus Fantasma”, debuta en una de tantas disqueras familiares de L.A. (Pueblos Unidos Records) con un disco llamado como su primer corrido, “Los dos plebes”, que salta a la fama cuando un año después Los Tigres deciden no sólo grabarlo, sino titular así

---

<sup>4</sup> Con “por transporte ‘El Coyote’” se quiere decir que cruzó ilegalmente la frontera; “jonrronaso” es superlativo –con s en lugar de z- de *jonrrón*, traslación gráfica y fonética de la voz inglesa *home run*, la carrera completa de un bateador en el béisbol que supone un tanto para el equipo y por tanto un éxito; “jonroexitazo” es una curiosa hipérbole pleonástica formada con *jonrrón* como prefijo a la manera de *narco*, equivalente a las que en el habla coloquial de España se crean con prefijo griego o latino, p. e. *megaexitazo* o *superexitazo*, aunque la equivalencia más precisa podría ser *golexitazo*.

su nuevo álbum, que será además uno de los más vendidos del conjunto, en buena medida porque incluye “Pacas de a kilo” de Bello. El mismo 1994 los hermanos Corona fundan Grupo Exterminador, del que Quintero se convierte de inmediato en principal letrista (su primer disco se llama *Los dos plebes II*); Wald considera a Exterminador una “extensión lógica de Los Tucanes”, pues se trata igualmente de un grupo de jóvenes pulcros que alternan canciones bailables y narcocorridos duros, si bien se distinguen por el tono cómico y teatral, tanto en las letras como en la interpretación, lo cual “les ha deparado un público insólito: la audiencia narco dura los considera bufones entretenidos, y los jovencitos a quienes disgustan los grupos más radicales pueden disfrutar de una versión de cómic del mundo del hampa”. Si la estética contribuye a la fama del conjunto, ésta se debe ante todo a los textos, como bien subraya Wald al afirmar que “gracias a las composiciones de Francisco, Exterminador se ha convertido en uno de los conjuntos de música norteña con mayores ventas, superando a Los Tucanes en ciertos mercados”<sup>5</sup>. La trayectoria del autor se revela así singular, pues desde sus comienzos irá proveyendo a Los Tigres de temas con la corrección suficiente para convertirse en éxitos mayores, y al tiempo a Exterminador de corridos apreciados por la audiencia joven que, a pesar de la imagen desenfadada del grupo, no son en absoluto moderados, como se aprecia en los títulos de algunos discos: *Me gusta ponerle al polvo*, *Corridos perrones I*, *Narcocorridos II*, *El nariz de a gramo*, etc.<sup>6</sup> Entretanto, continúa sacando álbumes como *El Vampiro y sus Fantasma*s hasta 2002, año en que autor y grupo cambian sus nombres por Francisco Quintero y sus Gallos de Durango; muchos de los temas de estos discos aparecen también en los de Exterminador; en cambio, salvo en el caso de “Los dos plebes”, los grabados por Los Tigres se editan primero en sus álbumes. De otra parte, Quintero no compone sólo corridos, sino también canción ranchera, balada o bolero, e incluso cumbia y otros géneros caribeños, siendo buen

---

<sup>5</sup> “has brought them a unique audience: the hardcore narco crowd considers them entertaining clowns, while youngsters who are turned off by the harder-edged groups can enjoy their comic-book version of the crime world [...] “Thanks to Francisco’s compositions, Exterminador has become one of the biggest-selling bands in norteño, beating Los Tucanes in some markets”.

<sup>6</sup> Exterminador ha editado 17 discos hasta 2010, cuya lista completa figura en la entrada de *Wikipedia* (en inglés) dedicada al grupo; de ellos, 10 llevan por título el de un corrido, siendo todos de Quintero salvo “Me gusta ponerle al polvo” (Mario Burcio); además, nuestro autor se jacta [Wald, 2001: 128] de haber sido el primero en aplicar la voz coloquial *perrón* al corrido, que aparece en el título del 4º disco de Exterminador; el siguiente, *Narcocorridos II*, es acaso también el primero donde se emplea el término *narcocorrido* en una publicación musical.

ejemplo de su olfato comercial y versatilidad el tema “El ranchero rap”; aunque sus corridos son sin duda más exitosos, Los Tigres tienen en su repertorio básico “Ando amanecido”, canción de exaltación parrandera de aires tradicionales, y han grabado algunas otras, como la melodramática “Adiós, amigo”.

La obra –corridera– de Quintero resulta tan difícil de cuantificar como la de sus colegas, a pesar de su colaboración con dos de los grandes conjuntos actuales de música nortea y su inserción en la solvente industria musical californiana; a este respecto es muy significativo que, preguntado en la entrevista por el volumen de sus ventas, afirme desconocerlas y denuncie, de manera similar a como lo hace, p. e., Julián Garza, que las compañías no comunican las ventas. Si bien es cierto que la informalidad no atañe a su reconocimiento como compositor, puesto que no se ha accedido a los datos de la sociedad gestora de sus derechos, no existen artículos ni antologías donde se enumeren sus creaciones, ni se indica en Internet la autoría de los temas, medir con rigor su producción pasaría por adquirir todos sus discos, los de Exterminador y Los Tigres, tarea materialmente imposible. Así, es preciso hacer una vez más el cálculo estimativo en el que se viene incurriendo por fuerza, para lo cual se dispone sólo de la discografía del autor incluida en la general de la presente investigación y algunas observaciones de éste en la entrevista, sobre todo la relativa a su productividad (“no tengo tantas canciones, no compongo mucho, porque soy un poquito medio flojo *pa’* componer”), y la que indica que sólo en los 2 primeros álbumes se incluyen temas de otros compositores.

En la discografía se cuenta con el inuagural *Los dos plebes* (1993), que sólo contiene el corrido homónimo de su autoría; *Los dos jefes* (1996), donde todos los temas son ya suyos, 5 de ellos corridos; *El agente Borrego* (1998), en el que hay 10; y *Por las calles de Durango* (2000), que incluye 1; dado que *Del campo a la ciudad* (2002) lo edita ya como Francisco Quintero, puede concluirse que El Vampiro tiene 5 títulos –los 4 indicados y el que hubo de aparecer entre el 1º y el 2º, que contiene temas de otras firmas–, en los que habría una veintena de corridos de su autoría; por otra parte, considerando que ello supone una media de 5 por disco –ése es también el número de los incluidos en *Del campo a la ciudad*– y que el ritmo de publicación parece ser bianual, es razonable calcular que hasta 2010 Quintero ha grabado unos 50 corridos suyos. A ellos deben sumarse los pocos de los álbumes



de Los Tigres y los muchos presentes en los de Exterminador, para cuya estimación debe considerarse que, de los 17 discos del grupo hasta 2010, 4 son recopilaciones y 3 constan sobre todo de canciones; que, en los consagrados al corrido, siempre hay alguno de otros autores y más de una canción; y que, de los que son en efecto de Quintero, buen número se incluye en los álbumes de El Vampiro o los editados con su nombre. En definitiva, estimo que hasta 2010 nuestro autor habrá compuesto en torno a 80 corridos, cifra plausible por cuanto Bello, más prolijo y veterano, calcula en la entrevista “cien, ciento cincuenta”. No obstante, el último disco de Quintero adquirido para este estudio data de 2002, al cual se añade una recopilación de Exterminador de 2004, de modo que la obra compilada proviene de su fértil e innovador periodo inicial, que se prolonga más o menos un decenio, a lo largo del cual habría hecho cerca de 50 corridos.

En los álbumes recolectados se encuentran 33, algunos por supuesto en varias grabaciones; la selección de 20 no ha planteado dificultades de objetivación, pues los grabados por Los Tigres y Exterminador, los contenidos en más de un disco o el de otro intérprete destacado, los que dan título a un álbum o han servido de base argumental a una película ascienden a 18, habiéndose empleado para escoger los restantes el criterio formal tipológico en primer lugar, es decir, el hecho de que sean piezas dialogadas distintivas de su obra, y en segundo el del interés temático que pueda encerrar un texto en relación con otros del mismo tipo expresivo. En definitiva, la selección de Quintero contiene casi todos sus corridos célebres y relevantes, siendo acaso la única excepción “No tiene la culpa el indio”, autorretrato de narco grabado por Los Tigres que se menciona y cita por ello en el comentario a otras muestras semejantes.

La señalada visión comercial de Quintero, patente en su habilidad para repartir corridos entre Los Tigres y Exterminador según el contenido y estilo, la asume el autor sin complejos en la entrevista, ya sea expresamente (“me han catalogado que lo que yo hago pues es muy comercial, pues y a la gente le gusta”) o en los apuntes al éxito de un tema; p. e., preguntado por qué se refiere tanto a Chicago, si tiene algún vínculo con la ciudad, responde: “No, no porque haya relación, nada. Solamente yo busco los lugares donde se concentra mucho la raza, el mexicano, entonces, si ahí se enfoca mucho el mexicano, ahí va a tener acción, ¿verdad?”. El

afán mercantil viene acompañado de una concepción cinematográfica del corrido, que para Quintero ha de ser como una película clásica:

- Yo lo hago como en las películas; en las películas, antiguas, se hablaba, bueno pues dependiendo el trama de la película, pero siempre había la parte humorística, ¿verdad? Había la parte humorística y la parte... ¿Cómo se dice, cómo se podría decir? Que le llega a uno, ¿verdad? Que lo siente, ¿verdad?

- Dramática...

- Dramática. O sea, que hay varios sentimientos, tiene, tiene varias cositas una película antigua, que uno lo saborea, ¿eh? Y ahora no, las películas son más diferentes. Y así yo hago mis corridos también.

De esta idea tragicómica y espectacular derivan los dos ingredientes básicos de su fórmula, el intenso relato de acción (“a mí me gustan las películas de acción. Si voy al cine y no veo una película de acción, me duermo, y con el corrido pasa lo mismo” [Wald: 127] y la comicidad de personajes y situaciones, rasgo que lo distingue de los demás autores y lo convierte en el “corridista perfecto de Hollywood” a ojos de Wald, quien ubica a Quintero en la tradición del primer narcocorrido famoso, “Contrabando y traición”, y describe su estilo en términos de la cultura popular contemporánea: “No hay pretensión de realismo descarnado, pero es contagiosamente entretenido. Las mejores piezas de Francisco tienen el humor directo de los spaghetti westerns de Terence Hill y Bud Spencer, la estridencia de las balaceras de *El Piporro* y las gansadas subidas de tono de las películas de Austin Powers” [Ibíd.]<sup>7</sup>.

Con todo, el carácter vulgar de los textos no desentona en la tónica general del corrido contemporáneo, y tampoco puede afirmarse que el planteamiento del autor sea más superficial que el de sus colegas reputados; antes bien, exhibe sólidas convicciones propias sobre el género en nuestra conversación:

Ahora hay muchos corridos que se ponen por ahí: no son ni corridos. ¿Por qué? Porque algunos cuates, por el ego, a una persona que no sabe ni componer, a cualquiera que le... “¿No podría usted hacerme un corrido?” O sea, por dos o trescientos dólares se le hace un corrido a una persona, que esa persona ni siquiera tiene que ver, porque ni siquiera ha hecho nada [...] Entonces eso, pues en realidad, no es un corrido. Lo bonito es cantar un corrido a una persona que haya tenido una acción, algo de acción, porque eso es un corrido, un suceso de algo, lo que fuera, una carrera de caballos, pero un suceso. [...] A mí mucha gente me ha dicho “oye,

---

<sup>7</sup> “It makes no pretense of hard-bitten realism, but is infectiously entertaining. Francisco's best work has the broad humor of the Terence Hill–Bud Spencer spaghetti westerns, the gaudy Mexican shoot-'em-ups of *El Piporro*, and the goofily off-color of Austin Powers movies”. Como en otros estudios, no adjunto el texto inglés de las declaraciones del autor, traducción de Wald del original español.

componme un corrido”. “Sí, pero, ¿de qué voy a hablar? Mátate unos veinte”, le digo, “*pa’* poder hacerte un corrido”. [risas] [...] Yo no, corridos así a gente no le he hecho, porque digo, ¿de qué voy a hablar? Y muchos le hacen porque... “no”, dicen, “pues que él quería mucho a su familia”. ¿Pues quién no quiere a su familia? Que daba dinero a los pobres y que no se sabe rajar y que tiene muchas novias... Eso no es un corrido, pero bueno.

Como se ve, Quintero critica con acidez los corridos de encargo florecientes en Los Ángeles precisamente en los años noventa –cuando él se inicia en la composición– tras cundir entre los jóvenes corridistas el modelo panegírico de *Chalino*, si bien es cierto que dirige el embate a los epígonos menos inspirados. Las razones aducidas parten de la clásica idea del género como narración épica, común a casi todos los autores y formulada en términos parejos. Sin embargo, existen contradicciones entre esta postura de Quintero y su obra, pues tiene varios autorretratos (entre ellos sus éxitos con Los Tigres “El hijo de Tijuana” y “Por ser sinaloense”) que se nutren del espíritu del elogio al estilo de *Chalino* por carecer de acción si no es de modo alusivo y primar el encomio del héroe, donde introduce a veces el aspecto de solidaridad social que satiriza en la cita y, desde luego, la virtud de “no saber rajarse”, la omnímoda valentía; además, en sus textos dialogados refiere la inminencia de un suceso que no se produce, o los prolegómenos y consecuencias mas no el suceso en sí, que se elide, o bien una relación amistosa donde no hay conflicto ni acción, salvo la pura conversación y, si acaso, el consumo de alcohol y drogas en el marco invariable de una cantina; en fin, la adhesión al modelo épico suele conllevar una apología noticiara que Quintero no comparte; antes bien, reconoce abiertamente el carácter ficticio de sus textos en nuestra entrevista, donde afirma incluso componer un corrido a cada automóvil nuevo que adquiere, y, reiterando a Wald su crítica al narcocorrido de encargo, equipara la ficción a la corrección social: “Hay otros, por ejemplo *Chalino*, que componía corridos para gente implicada en el negocio sucio, con la droga. Le daban dinero o lo que fuera, regalos. Pero yo no hago eso. Mis corridos no le hacen daño a nadie, porque son sobre personajes que no existen. Y vivo en paz con todo el mundo” [p. 124]. Tales contradicciones son posibles porque, en el corrido épico, las gestas tienen menos valor informativo que simbólico, lo cual le permite inventar hechos memorables para extraer de ellos mensajes tradicionales, o para entretener al público, en cuyo caso se sobreentiende igualmente entre emisor y receptor el contenido ideológico.

Las premisas semióticas del autor se plasman en el *plano funcional* de análisis: hasta 19 muestras del *corpus* exhiben una intención *espectacular*, en 5 de ellas en solitario y en las restantes equiparada (8 textos) o prevalente (5) respecto de las demás funciones, excepto en 1 caso, lo que contrasta con la completa e inaudita ausencia de la función *noticiera*. La tendencia al posicionamiento moral conlleva un fin *propagandístico* en 16 corridos, siempre combinado y preponderante en 1 texto, en 5 subordinado y en 10 con igual importancia comunicativa; su reverso, la función *reprobatoria*, se halla en 1 solo corrido, conjugada con la propagandística.

Así como la propensión comercial no implica falta de criterio estético, tampoco supone que Quintero se limite a seguir las tendencias temáticas en boga; antes bien, en la entrevista muestra un decidido impulso innovador: “Yo, primero, *pa* componer primero elijo el tema de que voy a hablar, que no es fácil, no es fácil, es más difícil buscar el tema del que vas a hablar que componerlo, porque ¿cuántas cosas no hay que se haya hablado? Hay muchas cosas que se ha hablado”. En consecuencia, se declara orgulloso de sus hallazgos:

Yo soy una de las personas que he hecho muchas cosas innovadoras, ¿no? Entonces mucha gente me ha ido siguiendo, sacan versiones, pero ya son secundarias. Por ejemplo, de “Los dos plebes” sacaron como diez versiones: que ya mataron a los plebes, que andan borrachos los plebes, que el hijo de los dos plebes, que la venganza de los plebes, que... muchas. “También las mujeres pueden” también, de muchas. De “Contrabando en los huevos” también sacaron muchas versiones, “Las monjitas”, que fue un éxito...

Si su originalidad temática se refleja sobre todo en las variedades del asunto del *narcotráfico*, tema de 18 muestras del *corpus*, el autor realiza asimismo incursiones en otros menos transitados, como el apuntado de la *emigración*, que aborda en “Lamento de un ciudadano”, donde dos emigrantes debaten sobre la adquisición de la ciudadanía estadounidense, que conlleva renunciar a la mexicana, rechazando uno la posibilidad y habiendo dado ya el paso el otro, de lo cual se lamenta. Por otra parte, Quintero menciona tanto a Wald como a mí una pieza sobre la Ley 187 de California de 1994<sup>8</sup>, que no se encuentra en los discos de El Vampiro, Los Tigres ni

---

<sup>8</sup> Propuesta de Ley impulsada por el a la sazón Gobernador P. Wilson y el Partido Republicano, que negaba la asistencia sanitaria, la educación y los servicios sociales a los emigrantes indocumentados, lo cual suscitó la oposición frontal de la comunidad chicana y acarreó una gran controversia política; aprobada en la Asamblea californiana, fue suspendida el mismo 1994 por un Juez federal y revocada por el Gobernador G. Davis en 1998. En la discografía hay un corrido dedicado al asunto, “La Ley 187” de J. A. Ordóñez, incluido en dos discos de Pedro Rivera (Disc. 129 y 130).

Exterminador, a la que no he tenido pues acceso, si bien, a juzgar por el comentario que hace el autor, es probable que se trate de una canción. El enfoque de la cuestión migratoria en “Lamento de un ciudadano”, y a buen seguro en el texto sobre la polémica ley, es el habitual de crítica al trato estadounidense a los emigrantes y exaltación del ser mexicano. Sin embargo, en una canción de la discografía, que menciona también en la entrevista, “La tierra prometida”, refiere su experiencia comenzando con un reproche a la situación económica en México, generadora del éxodo (“vine de allá de donde no hay muchas esperanzas/y si eres pobre no tiene valor tu vida”), y el relato del penoso cruce de la frontera (“en el desierto me interné desesperado”), para ofrecer al final una valoración positiva del trato recibido y un canto a los Estados Unidos:

Agradecido estoy del suelo americano, / me abrió sus brazos dándome la bienvenida,  
y ni un momento me trataron con racismo, / por el contrario me brindaron su amnistía.

Quiero este suelo donde nacieron mis hijos, / y si se ofrece que defienda su bandera,  
con mucho gusto al invasor me enfrentaría, / por Norteamérica me rifo donde quiera.

Esta es la tierra de las oportunidades, / y aun siendo pobre se vive mejor la vida;  
hay mucha gente que al igual que yo decimos / que Norteamérica es la tierra prometida.

Tan inusitada postura amigable la reitera en la entrevista: “Por ejemplo, si yo voy a España, yo me siento a gusto allá, no he sentido racismo, nada, ¿qué voy a decir? Me abrieron los brazos, me han tratado, me dieron la bienvenida, y es lo que digo en mi canción”. Con todo, este sincero punto de vista no está reñido con la nostalgia y el amor por la patria (“sentir el terreno, qué bárbaro: hasta *pa* morirme, en México”) ni con la agitación nacionalista que practica en sus historias de contrabando, de acuerdo con la sensibilidad social e ideológica de su público.

Además del texto de tema migratorio, hay en el *corpus* 1 con el de *personaje*, “Por las calles de Durango”, autorretrato de parrandero provocador también con mención del consumo donde la única actividad del protagonista es no obstante la diversión, habiéndose entendido que el asunto principal es la presentación de un personaje de oficio y papel social indefinidos. Por lo demás, ni el tema *lúdico* ni el de *personaje inanimado* se dan en el *corpus*, si bien este último se encuentra en “El Solovino” de los corridos presentes en la discografía, combinado con el de narcotráfico, ya que el protagonista es un perro traficante.

El *narcotráfico* constituye el tema patente de 18 corridos del *corpus*, lo que sitúa al autor a la altura de Bello y Mario Quintero por lo que a concentración en el asunto estrella se refiere. El subtipo más recurrente es el de *personaje* (10 textos, en 3 en estado puro y en el resto combinado mayoritariamente en igualdad), pues Quintero se aplica a la construcción de arquetipos casi tanto como a la fabulación, seguido del de *conflicto* (9 textos, en 4 en estado puro y combinado también sobre todo en igualdad), conforme al enfoque narrativo y espectacular que favorece el poeta; en posición cuantitativa intermedia se hallan las categorías de *tráfico* y *consumo*, con 5 y 4 apariciones respectivamente (siempre combinadas), matiz subtemático más destacado por su casi total ausencia en los textos del *corpus* general salvo en Mario Quintero, que le ha granjeado la dudosa reputación de *narcocorridero duro*, sólo mitigada por la ligereza jocosa de su tono; en fin, las subclases *crítica* y *producción* aparecen en 2 muestras cada una, reflejo del escaso interés del autor por la mecánica y la significación del narcotráfico.

A pesar del estigma de apologeta que acarrea el aspecto del consumo, Quintero es tal vez el menos propagandístico de los corrideros estudiados que se ocupan del narco, o al menos el más ambivalente, pues si la preferencia por el relato de acción y la figura épica en detrimento de la crítica suponen la aparente escasez de un fondo proselitista, las gestas y héroes cantados tienen siempre una proyección simbólica, y por tanto ideológica; ahora bien, el enfoque es asimismo ambiguo, ya que en dos relatos otorga un entusiasta protagonismo a los policías azote de narcos, y en una de las críticas, “Las novias del traficante”, abandera la reprobación del tráfico y el consumo con suma corrección política; además, en los textos –mayoritarios– donde el narcohéroe o sus actos se plantean de manera positiva, se aprecia también cierto equilibrio entre los que lo exaltan mediante su identificación con el valiente y el mismo mexicano, un tanto más inofensivos por su tradicionalidad sencilla, y aquellos que inciden en aspectos más modernos, como la justificación socioeconómica. Estas opciones fluctuantes parecen deberse al afán comercial, en particular la adopción de la óptica economicista, que obedece a mi juicio a una suerte de especialización que Quintero ha adquirido en sus piezas para Los Tigres, donde, además de las virtudes añejas que atesoran los héroes, introduce la óptica realista y actualizada distintiva de Mario Quintero, que supone una competencia temible para los ases de la música

norteña. La prioridad mercantil la confirma el autor sin ambages en su conversación con Wald (“Todo lo que escribo es ficticio. Yo no me codeo con esa gente, porque codearse con esa gente es peligroso. Conozco a algunos porque soy músico, no un músico famoso, un músico de los clubes nocturnos, que es donde uno ve las peores cosas. [...] Pero a mí no me gustan las drogas, ni tengo nada que ver con eso” [p. 124]), y la relaciona de nuevo con el carácter ficticio, de entretenimiento, de sus textos, punto en el que se aleja de sus colegas, que insisten en la objetividad noticiara y la recreación de hechos públicos cual historiadores del pueblo. Así, podrá tacharse al autor de inmoral por valerse de tan grave cuestión para cantar fábulas ligeras, mas no de propagandista del narco en tanto que fenómeno real con todas sus implicaciones políticas y sociales. Sin embargo, comoquiera que el marchamo de apólogo es indeleble, se ha visto obligado, al igual que los demás corrideros, a multiplicar las justificaciones, de modo coherente con su concepción espectacular del género, aunque acaso contradictorio con su estilo cinematográfico:

Ojalá y el corrido no desaparezca, porque es muy bonito el corrido, son historias chiquitas que son auditivas, no son visuales, lo cual quiere decir que, digamos, no creo que influya tanto en la juventud como lo que es visual, lo de la televisión es visual. ¿Cuántos han oído que algunos chamacos que ven las películas americanas, que se creen Superman y andan matando a la gente...? Eso es visual, creo que es más peligroso.

En el *plano ideológico*, Quintero resulta más conservador que en otros terrenos, ya que tanto en narraciones y autorretratos como en los pocos textos de predominio expositivo se adhiere bien a la tradición ideológica de la que se nutre el género, bien a los criterios morales predominantes hoy día, lo cual no le impide introducir matices y preferencias personales. La *valentía* es por supuesto el primer *tema subyacente* en términos de recurrencia, si bien es cierto que su presencia en 9 textos es inferior a la observada en la obra de sus colegas estudiados, modestia relativa que se traslada al terreno semántico básico, donde se denota en 10 casos, ocupando el tercer lugar entre los motivos más frecuentes. Pero a esta cifra han de añadirse las 2 presencias del asunto subyacente *mujer valiente*, perspectiva moderna del viejo valor que, sin ser desde luego original, el autor ha sabido hacer suya gracias a “También las mujeres pueden”, considerado por la crítica el más representativo de la tendencia temático-ideológica, e igualmente por el público, a juzgar por el rotundo éxito de la

versión de Los Tigres. En la otra muestra a la que subyace el asunto, “Las monjitas”, el coraje de los personajes femeninos se infiere del relato de sus gestas, sin que haya explicitud ni reflexión al respecto.

La *identidad*, entendida como exaltación de la mexicanidad o la región de origen, es tema subyacente de 9 textos y otro de los valores capitales que maneja el autor, quien lo connota a menudo a través de la valentía y otras virtudes asociadas, lo cual explica que el *motivo* de *orgullo identitario* se dé sólo en 3 muestras, expresándose la noción en las otras con el de *procedencia* (MTV8a) y su vinculación con dichas virtudes o acciones loables. El contenido usual donde se inserta es el conflicto del mexicano con la policía o la Ley estadounidenses, que puede adoptar tintes burlescos, como en “Contrabando en los huevos” o “El Chile Peláiz”, o un tono más militante como en “El prófugo de Chicago”:

Llegó rayando el caballo / con la pistola en la mano,  
se paró frente a unos hombres / del gobierno americano;  
dio la cara muy bonito, / como todo un mexicano.

“Sé que vienen a llevarme / por mandato del Gobierno,  
pero aquí van a morirse / porque están en mi terreno;  
no porque sean de la DEA / no los mandaré al infierno”.

Quintero desarrolla además una variación de este asunto en la que refiere el pleito entre mexicanos y nacionales de otros países, entre los que destaca Colombia, pues tal es la procedencia de las/os rivales de “También las mujeres pueden” y “Dos contra diez”, surgiendo en este último el conflicto del choque de orgullos patrios. Mario Quintero tiene un corrido de tenor semejante, “Cien por uno” –no incluido en su *corpus*–, de creación posterior a algunos de este tipo del Quintero duranguense; en cualquier caso, recuérdese que las frecuentes referencias al país sudamericano del líder de Los Tucanes responden sobre todo a su visión integral y estructural del narcotráfico, donde los colombianos desempeñan un papel relevante más bien en calidad de socios, mientras que El Vampiro se refiere a este aspecto sólo de pasada en 2 textos, mostrando que su interés no es descriptivo de la realidad del narco sino instrumental, es decir, que se vale del tema para poner de relieve otros valores tradicionales como la valentía o el orgullo identitario. Fuera de su selección analítica pero incluidos en la discografía hay otros 2 temas de idéntico patrón argumental e ideológico, “Los dragones del Oriente”, que narra el choque entre narcos chinos y



duranguenses (“esos chinos ya no vuelven/a comer arroz en China/por andar tras el negocio/de la mota y la heroína;/los mafiosos de Durango/les partieron su madrina”), y “El hombre de Guerrero”, en el que los rivales son italianos; la exclusión de estos textos se debe a la presencia de otros 2 en el *corpus* de igual argumento y tipo expresivo. En fin, la identidad se explicita, y aún subraya, en los autorretratos donde el héroe se jacta de su origen regional, señaladamente en “El hijo de Tijuana” y “Por ser sinaloense”, de inequívocos títulos; además, la demarcación del *territorio*, o la simple ubicación de los hechos en determinado lugar, proyectan un elogio de la identidad, de suerte que conviene examinar la geografía de los corridos de Quintero.

La California estadounidense, hogar del autor, es el lugar más mentado (9 textos del *corpus* y 2 excluidos), las más de las veces en calidad de escenario, las menos de territorio, destacando por lo excepcional “Lamento de un ciudadano”, donde, a pesar de arrepentirse el personaje que ha decidido quedarse en EE.UU., se despidе con cierta alegría y cariño por su tierra de adopción (“*I see you later, tomato*,/yo me quedo en California”); otra prueba de especial atención se encuentra en la ubicación de “Los dos jefes” en El Farallón, célebre local de música nortea de L.A., referencia real que contrasta con la usual invención de nombres de cantinas donde situar las historias. Durango, estado natal del artista, se alude en 8 muestras del *corpus* y en 4 textos más de la discografía; de entre las primeras, en 3 se trata de la procedencia, en 3 del lugar del suceso, y en 2 de una combinación. Sinaloa, cuna real y simbólica del narco contemporáneo, y origen de miles de emigrantes de L.A. que constituyen el público inmediato de Quintero, aparece en 7 corridos del *corpus* y 2 excluidos del mismo, siempre como origen orgulloso del héroe, gozando como la vecina Durango del honor de un título (“Por ser sinaloense”, “Por las calles de Durango”). Michoacán, estado también de prestigio narco, se menciona en 4 textos como procedencia del héroe igualmente, al que siguen la ciudad de Tijuana, aludida en 3 (y en 1, “El hijo de Tijuana”, ensalzada y casi protagonista), la de Monterrey, patria chica del héroe en 1 fuera del *corpus*, y el estado de Guerrero, sólo apuntado en tanto que tierra de opio en 1 corrido de la selección mas destacado en otro excluido donde impregna el título y se le vincula con la mexicanidad. Del *otro lado* descuella Chicago, escenario o territorio en 3 muestras y 3 textos ausentes del *corpus*, en 1 ocupando el título de igual forma que Durango (“Por las calles de Chicago”); Miami y Texas son lugar

parcial de los hechos en 1 texto cada uno, menciones que completan junto a la de Monterrey las referencias al este geográfico, escasas frente a la omnipresencia del eje del Pacífico que nace en Guerrero y pasa por Michoacán, Durango, Sinaloa y Tijuana hasta la tierra prometida, California. En fin, de los países iberoamericanos y más allá de las 4 apariciones de Colombia, se menciona 1 vez a Cuba (Matanzas) y la República Dominicana (Santo Domingo), en el mismo corrido (“El Niño”).

El tema subyacente de *vileza* está presente en sólo 2 muestras, reflejo del escaso ánimo crítico de Quintero, que se traslada a los motivos vinculados: el de *maldad-crueldad* se da en 2 y el de *hipocresía-corrupción* en 1; en cuanto a la otra vertiente del subtema, la *traición*, aparece también en 2 muestras, y en 3 el de la inexorable *venganza* anunciada tras el acto traidor, ausente del *corpus* como tema subyacente; su reverso ideológico civilizado, la *reivindicación de justicia*, que comparte motivo (38a), asoma en 1 textos, lo cual contrasta con la presencia del motivo de *rebeldía-insumisión* en 8 muestras, si bien remite siempre a la actitud del héroe en el pleito, relacionándose así con la propia valentía antes que con el ataque al sistema. En el mismo sentido cabe interpretar la presencia del tema subyacente de *fugitividad* en 4 muestras, rasgo que se atribuye al héroe por sus propiedades espectaculares, y cuyo motivo hermano de *persecución-huída* es el segundo en recurrencia en el *corpus* (11 apariciones), sólo por detrás del de *narcotráfico* (15). El tercer núcleo semántico por frecuencia (10) es la *valentía*, seguido de los de *desafío-amenaza* y *pertrechos* del personaje (9), en el que el subtipo de *vehículo* prima (7 textos) sobre el de *armas* (5) excepcionalmente, revelando un mayor interés estético que polémico en el autor; la clase del *atuendo* se incluye en 4 piezas con intención caracterizadora del héroe, siempre serrano y muy mexicano, mientras que la de *tecnologías*, matiz propio de un enfoque realista, no se da en absoluto. La jerarquía presencial de los motivos indica así que los más recurrentes no sirven a la exposición ideológica, y modestamente a la descripción del héroe, cuyo primer rasgo tras la valentía es la mencionada rebeldía en su vertiente más próxima al gesto bravío y más alejada de la conducta social, que comparte el grado de ocurrencia (8) con el motivo de los *lugares* del héroe, con el de *parranda* en sus distintas facetas, la cual representa en efecto un estilo de vida (como los pertrechos, claro) pero tampoco puede tenerse por un valor activo en una cosmología.

Es preciso pues descender al conjunto de motivos presentes en 7 muestras para encontrar valores sociales o definitorios del héroe distintos de la valentía, el talante rebelde y los tangenciales recién mencionados que apuntalan la identidad, dándose, con los factuales de *muerte*, *éxito* y *consejo-orden* (que pueden tener sin embargo implicaciones ideológicas, como todo contenido en nuestro género), los de *bondad-amistad*, *templanza-modestia* y *respetabilidad*, atributos tradicionales entre los que destaca el primero por prevalecer en él la subclase de *amistad*, que se hace tema subyacente en 4 casos, cifra excepcional en el corrido no ya actual, sino de todos los tiempos, siendo engañosos títulos como “Los dos amigos”, donde es motivo que caracteriza a los personajes pero no tema. La elevación de esta virtud a asunto de fondo constituye la principal aportación temática del autor al género, al punto de que, frente a la propuesta de Wald de definir los panegíricos de *Chalino* como *corridos de amistad*, he juzgado preferible reservar esa etiqueta para las infrecuentes piezas de fraternidad distintivas de Quintero, que tienen, claro está, implicaciones ideológicas, por cuanto la relación amistosa supone un contrapunto a la promoción de la valentía y los demás valores que nacen o se nutren del conflicto.

En fin, los motivos que aparecen en una cuarta parte de las muestras completan el arquetipo del héroe clásico, tratándose de los de *rectitud-lealtad*, *experiencia-destreza*, del factual de *agresión* y el complejo *lucro-necesidad*, que en 1 caso remite a la mera codicia (“El curita”) mas en los restantes obedece, aquí sí, a un enfoque social en el que se denota el estado de necesidad del héroe y se justifica su conducta delictiva, que supone así la presencia del tema latente *lucro-progreso* en 4 textos; se trata, recuérdese, de un razonamiento clave en la obra de Mario Quintero —sin olvidar que ya *Chalino* lo abraza en sus panegíricos—, sobre todo en los autorretratos, como en los que compone el autor (Francisco) para Los Tigres (“El hijo de Tijuana” y “Por ser sinaloense”), cuyo enunciado es menos original, incluso deudor del estilo de su tocayo Mario, lo cual no le impide enunciar el concepto con notable intensidad en ocasiones: “ya me cansé de ser pobre/y andar deseando lo ajeno;/más vale un rato de gloria/ que no una vida de infierno”. Por lo demás, hay 4 motivos inventariados en el método analítico no se dan en muestra alguna, a saber, los de *tortura* e *indefensión*, que no encajan en los relatos de acción para todos los públicos del autor, y los de *última voluntad* y *competición lúdica*.

En el *plano ideológico* que se viene esbozando a partir del desglose y glosa de los motivos y temas subyacentes, cabe decir a modo de síntesis que Quintero hace honor a su reputación de artista comercial exhibiendo una baja densidad ideológica, favoreciendo los contenidos puramente narrativos con enfoque humorístico y ligero, que proyectan en todo caso unos pocos valores clásicos entre los cuales despuntan la valentía y su órbita y la promoción de la identidad mexicana; no obstante, ese mismo impulso comercial propicia una esforzada versatilidad temática donde tienen cabida posturas diversas de mayor alcance social, en ocasiones contradictorias, como la exaltación y detracción paralelas del consumo de droga, la denuncia de la pobreza aplicada a la hagiografía del narco, o el raro encomio de la amistad en unos pocos textos que alivian el torrente de violencia y conflicto, medio natural de los héroes de sus *fábulas-western*.

La dialéctica de vulgaridad –en sentido técnico– y tradicionalidad se resuelve en el campo formal de modo sorpresivo, pues ésta no es todo lo escuálida que cabría esperar de la vocación de difusión masiva del autor, ni aquélla supone una imitación sin criterio de los moldes actuales. En nuestra entrevista, Quintero deja sobradas muestras de su interés por la forma, p. e. al criticar el registro de ciertos colegas (“han *distorsionao* mucho el corrido, muchos corridistas lo han *distorsionao* porque hablan muy exageradamente y muy crudamente, y no hablan... ni tiene un mensaje o una buena rima o un detalle” ) o enorgullecerse de que los críticos alaben “cómo, cómo yo combino todas mis letras, y cómo lo hago y que suene bonito, y con buena rima, porque eso sí, soy muy crítico de las rimas”, debiendo entenderse por *rimas* la composición en sentido lato. Al respecto es también significativo que se desmarque del tópico que equipara rapidez compositiva y genialidad (“me gusta hacerlo, o sea que no, no es cosa de decir media hora, no, no, hay que coordinar y muy bien pensado, y no caer en, ¿cómo se dice?, en la vulgaridad que cae mal y todas esas cosas, hay que estudiar mucho todo eso”) y no recele ni se apreste a subrayar su originalidad, como hacen la mayoría de los entrevistados, cuando se le interroga acerca de los compositores que admira, a lo que responde “muy buena pregunta” antes mencionar un buen puñado de autores antiguos y modernos, de todos los géneros musicales; entre los corrideros, nombra a José Alfredo Jiménez (“que es el papá, verdad?”), y a Vargas y a Bello de sus coetáneos. En cualquier caso, debe

insistirse en que la exigencia formal de Quintero y su relativo apego al canon no suponen una falta de estilo propio; antes bien, así como subraya sus hallazgos temáticos, se ufana de su trabajo con el lenguaje y la incorporación del acervo popular al corrido:

Me gusta escuchar a la gente, cómo habla y las cosas que dice. Cuando escucho algo curioso, un dicho curioso, siempre lo capto, lo escribo, y luego lo pongo en las canciones y funciona muy bien. [...] Eso es lo curioso, que en un corrido siempre va a haber una o dos palabras que lo hacen atractivo para la gente. No es todo el corrido –aunque tiene que ser todo bueno, claro, pero lo que siempre llama la atención de la gente, lo que le llega, es justo esa palabra. [Wald: 124-5]

El otro aspecto formal que distingue a Quintero, quien por cierto no lo señala en las entrevistas, es la elaboración de corridos dialogados, propuesta lanzada por vez primera en “Los dos plebes”, que se encuentra en 5 muestras del *corpus*. El estilo directo es, como sabemos, elemento expresivo clásico del género, heredado del romance, muy presente en el corrido decimonónico y preservado en cierta medida en el siglo XX. Su paulatina dilución en nuestra época responde al acortamiento impuesto por el formato discográfico y a la creciente introducción de la subjetividad, que implica la merma de los pasajes diegéticos, y sobre todo de los miméticos, cuando no su desaparición forzosa en los corridos enunciados en 1ª persona. Estos *diálogos*, que constituyen *cuentos* desde la óptica tipológica, principian todos con una presentación del narrador, 1 incluye además coda (“Los dos rivales”), y 1 ambos bloques y una estrofa narrativa inserta en la trama (“Los dos jefes”); la estructuración respetuosa del paradigma los mantiene en los dominios del género, y aun en el tipo narrativo convencional, ya que, a pesar de referir sólo una conversación, se trata al fin de relatos con una primacía aguda del modo de representación mimético<sup>9</sup>. Por otra parte, no puede atribuirse al autor una originalidad estricta en este punto, dado que Vargas refiere ya en “La fuga del Rojo” –anterior a “Los dos plebes”– una historia dialogada a excepción de una estrofa que narra del desenlace; no obstante, la capacidad de Quintero para explotar los hallazgos propios o ajenos le ha llevado a ejercitarse en una serie de piezas de este estilo que han marcado tendencia y lo han convertido en el principal referente y promotor de esta variedad moderna.

---

<sup>9</sup> Wald señala con acierto que la singularidad de “Los dos plebes” estriba en la ausencia de acción, considerándolo “el corrido más anodino de los corridos”, no en el sentido de *aburrido* sino en el formal de carencia narrativa, i. e., “falto de acontecimientos” [2001: 125].

Dado que los *diálogos* son técnicamente relatos y siempre ficticios en el autor, no debe extrañar que en el *plano tipológico* predomine el *cuento*, clase de 14 textos del *corpus* que se da además en estado puro en todos salvo en 1, donde se combina con el *elogio* (“El curita”). 2 muestras corresponden a esta variedad, hallándose en el otro caso en forma pura (“El Niño”), lo cual no significa que el contenido sea verídico, sino sólo que prevalece la descripción elogiosa del héroe. La *elegía* no la practica Quintero, cuando por sus propiedades narrativas se ajusta en principio más a sus preferencias compositivas que el elogio dentro de las vertientes panegíricas; esto puede deberse a cierta asociación tradicional entre veracidad y elegía, a que ésta se haya dedicado históricamente a personajes públicos, mientras que aquél alcanza a figuras de toda laya, haciéndose menos sacrílego dedicarlo a héroes inexistentes. Sea como fuere, a la ausencia de elegías se suma la de *crónicas* y *apologías*, debida la primera, obviamente, a que el autor no canta *hechos reales*, y la segunda a que tampoco se prodiga en textos expositivos, y en la muestra de exposición ideológica opta por la *invectiva*, que se da *pura*. En fin, 4 muestras consisten en *autorretratos*, clase textual de sobra conocida ya por el lector a estas alturas.

La *estructura* del contenido no es el ámbito formal donde Quintero se pliega con mayor fidelidad al canon, careciendo sus piezas en ocasiones de uno de los bloques y siendo éstos a menudo heterodoxos por adolecer de formulas y atesorar sólo una vaga función introductoria o conclusiva. Esta tendencia distributiva, que se viene observando en los compositores más modernos, se concreta, también en el caso de Quintero, en una menor presencia del bloque inicial, debida al gusto por el inicio trepidante in media res. Así, sólo 11 textos del *corpus* contienen *presentación*, de las cuales 6 se han estimado *sui generis*, mientras que 16 albergan una coda, 4 de ellas de realización irregular; desde otro ángulo, en 10 muestras aparecen ambas, frente a su ausencia únicamente en 2. Estas cifras no suponen un grado de vulgaridad formal mayúsculo, extremo que corrobora su semejanza con las de Mario Quintero, pudiendo decirse que, si Francisco participa de la tendencia a la dilución estructural, lo hace de manera moderada y similar a la de otros clásicos contemporáneos. Es más, su fértil narratividad hace que en 10 piezas del *corpus* la *trama* se desarrolle por medio de una *secuencia* completa.

El carácter heterodoxo de los bloques está como sabemos vinculado al empleo de las fórmulas metanarrativas que les confieren su identidad paradigmática. En este ámbito también contrarresta Quintero su imagen de superficialidad, o la percepción que asocia desenfado argumental y carencias técnicas, pues si 4 muestras adolecen por completo de fórmulas, utiliza un total de 41, lo cual supone un promedio de 2 por texto, si bien es cierto que, de las 15 determinadas en el método analítico, 4 no las emplea: la *llamada de atención*, demasiado juglaresca para su moderna querencia cinematográfica; la de *memorabilidad*, lo que encaja con la índole ficticia de sus corridos; la *conclusiva*; y la de *autoría*, que sólo usa Bello de los autores estudiados. Las más recurrentes son el *resumen argumental* (9 muestras) y la *moraleja*, la de *nominación-caracterización* y la *despedida*, las 3 presentes en 6 textos, siendo dos propias de la presentación, dos de la coda, y todas harto paradigmáticas de sus respectivos bloques. A continuación se observan la de *anticipación del desenlace*, apropiada también para el corrido de acción, la de *veracidad*, lo que sorprende por razones obvias pero al tiempo la naturaleza formularia, de las fórmulas, valga la tautología, de las que el corridero puede valerse por su simple funcionalidad estética aunque ello comporte cierta disfuncionalidad argumental; y la de *incoación recitativa*, cuya modestia obedece a la relativa escasez de presentaciones, todas presentes en 3 muestras. En 2 se identifican las de *apóstrofe*, escasez natural teniendo en cuenta la predilección del artista por rematar las piezas con despedidas o moralejas de corte más subjetivo que bucólico (como indica el que sus apóstrofes se dirijan a lugares y no a palomitas ni seres semejantes), e *incertidumbre*, mientras que en una sola ocasión se vale el autor de las fórmulas de *datación-ubicación* y *referencia genérica*, en cuyo contenido, siguiendo la tendencia actual, se homenajea por cierto a sí mismo incluyendo entre los corridos favoritos del héroe dos de su propia autoría.

En el *plano* del *discurso* Quintero se muestra considerablemente tradicional; de hecho, sus elementos contribuyen en mayor medida que los de la estructura al *IT*, cuyo promedio asciende a 4,6 puntos (4,675), superando a los de Garza, Bello y Mario Quintero y no quedando lejos del de Vargas. En la *prosodia* se halla el único rasgo ajeno al canon primigenio, la *sextilla*, pues el compositor, a diferencia de todos sus colegas estudiados, no abandona este tipo estrófico una sola vez<sup>10</sup>; en cambio,

---

<sup>10</sup> La extensión media de los textos es de 46 versos, equivalentes a entre 7 y 8 sextillas.

el verso *octosílabo* impera en 19 muestras, tratándose del metro decasílabo en la única excepción; en cuanto a la *rima*, domina la *asonancia* en 14 textos, si bien, ante la consabida preferencia del creador popular por la consonancia, en muchos casos tal dominio obedece a la imperfección formal, como demuestra el hecho de que todas las muestras incluyan alguna estrofa en rima *consonante*; ésta se impone además en 3, mientras que en otras 3 existe igualdad entre ambas. La *sintaxis* exhibe inspiración folclórica; en 17 corridos prima el ajuste de la unidad de sentido al *doble octosílabo*, y la suma de relaciones de *yuxtaposición* y *coordinación* supera siempre a las de *subordinación*, aunque es de notar que éstas representan más del 25% de las conexiones en 12 muestras, del tercio porcentual en 4, y frisan el 50% en 2 más. La tradicional *perspectiva* o voz en 3ª persona rige en 14 textos, aunque en 3 se da una rara alternancia de voces; de los 6 relatados en 1ª persona, 4 corresponden al tipo del autorretrato, como es natural, y 2 al del cuento, refiriendo el héroe sus propias hazañas. Por último, en los *modos* de *representación* destaca, claro está, el protagonismo de la *mímesis*, que ostenta un promedio porcentual del 30,5% y es el modo mayoritario en 7 muestras, en 2 abarcando más del 80% de los versos y en 3 más del 70%, si bien 8 carecen a su vez de pasajes miméticos; la combinación dominante de *diégesis* y *mímesis* considerada signo tradicional en este terreno se produce por supuesto sin excepción, representando los versos narrativos el 49,5% de la extensión textual de promedio y predominando en 13 textos, en algunos de manera abrumadora; las *intervenciones* del *narrador*, del todo ausentes en 3 muestras, ocupan pues sólo el 20% del total de versos, escaso bagaje para un coridero tildado –y autoproclamado– de comercial y modernamente subjetivo.

En el *léxico*, Quintero muestra un trabajado apego al formulismo, al margen de la filiación tradicional o vulgar de sus construcciones. En cifras totales, las muestras contienen 26 *fórmulas narrativas*, 6 *refranes* y 76 *clichés*, cantidad ésta que supone casi 4 por texto, la más alta de los autores estudiados. No obstante, el número de fórmulas de tradición genérica es también mayor que el de las empleadas por sus colegas más modernos Bello o Mario Quintero, y, si en sus *corpora* 8 y 6 muestras carecen por completo de ellas, la ausencia se limita a 4 en el caso de Francisco Quintero. Dado que la cifra indica el total de ocasiones en que se usa una fórmula, se repitan o no, el autor utiliza de hecho una veintena aproximada de fórmulas



distintas, algunas de larga tradición, como la emblemática “con la pistola en la mano”, que aparece en 2 textos, la que califica al valiente héroe de “gallo”, también presente en 2 muestras pero de expresión menos fija, o la propia de la balacera (“se agarraron a balazos”); de otra parte, se nutre de fórmulas igualmente clásicas pero rescatadas o remozadas en la época actual, p. e., la amenaza de “la lista”, que usa 2 veces (“hay muchos más en la lista”; “por eso está entre la lista”), tal vez siguiendo a Vargas o a Mario Quintero, más bien a este último si se tiene en cuenta que al 2º verso citado sigue “de los hombres más buscados”, patrimonio del líder de Los Tucanes; El Vampiro se vale de la fórmula que denota la condición fugitiva del héroe en 2 casos (“dicen que la DEA lo busca”, “se que me busca el Gobierno”), y en 1 de la variante de anuncio de la acusación (“dicen que soy asesino y me acusan de mafioso”), frecuentada asimismo por Mario y no pocos corrideros de hoy; entre estas fórmulas actualizadas destaca también la descriptiva del vehículo del tipo “carro del año” (“con sus *troconas* del año”), reivindicando el autor, como se dijo, la inserción pionera de *trocona*, o las instrumentales donde se cambia la pistola por la música o la mujer en un contexto parrandero (“con la música nortea”, utilizada en 2 textos; “y una plebe por un lado”); además, se da alguna puesta en circulación por *Chalino*, p. e. “yo soy su amigo sincero”, “no soy un hombre valiente ni tan poco soy dejado”, típica construcción adversativa del sinaloense, o “la mujer que a mí me gusta, yo siempre me la he llevado”, habitual en los panegíricos que denuesta Quintero; en fin, éste hace también su aportación al elenco formulario actual, p. e. al expresar la amenaza de muerte, de gran apertura, (“el que me ofende, se muere”), o la puesta en riesgo de la vida (“y no le sacan al parche para jugarse la vida”).

En la vertiente *vulgar* de la práctica formularia, y prescindiendo, por supuesto, de sistematizar los muy abundantes *clichés*, baste señalar que en los *refranes*, más representativos de esta parcela léxica por constituir al fin un cliché encumbrado, el autor acierta a aplicar variaciones personales, p. e. “el perro que ya es huevero, aunque le quemen la geta”, dicho cuya enunciación habitual incluye “hocico” y no “geta”, e incluso a acuñar frases sentenciosas con consistencia de refrán: “el hombre que ha sido honesto nunca ha salido de perro”.

Este mecanismo estético de variación sobre una base convencional es también el de la innovación que se viene atribuyendo a Quintero, como no puede ser de otra

forma tratándose de un artista popular del que no han de esperarse sutiles hallazgos lingüísticos, y como demuestra su observación en la entrevista a propósito de “Los dos plebes”, en la que el motivo de orgullo creativo es el traslado de las fórmulas de cortesía tradicionales del campo mexicano a su texto, y más en general de un habla con la que se identifica su audiencia:

Yo veía a mi papá cuando se presentaba con los amigos por allá en el rancho: “Pues mi nombre es Pascual Quintero, para servirle a mediodía y a medianoche, estoy para servirle aquí en su pobre casa”, y casi con las mismas palabras que yo usé, y tuvo mucho, mucho... Porque esas son las palabras de la gente ranchera, que es la que compra el disco, es de lo regional, la gente trabajadora es la que compra el disco, ¿verdad?

En su conversación con Wald [2001: 125], el autor explicita este concepto traslaticio de la originalidad más claramente: “Esas palabras llevaban ahí años y años y años, pero nadie las había agarrado”. En realidad, si no las mismas, otras muy semejantes escogidas con idénticos principios estéticos pueblan los versos de *Chalino* y Garza y Vargas, y aún de sus pares más modernos como Bello y Mario Quintero, pues tal es la esencia estilística popular del corrido; el mérito de Francisco reside entonces en la lograda realización de ese estilo, logro debido a una innegable sensibilidad hacia su público y tiempo, que lo lleva a recrear no sólo el lenguaje formulario de cortesía o valentía de sus sierras natales, sino el evolucionado de sus paisanos emigrados, con inclusión de términos y giros del *spanglish*, como “*puchar* droga” –mover, traficar, de *push*– o “pisar el gas” –por *acelerador*–, y, sin llegar a la jerga secreta, también del vocabulario narco en boga, sobre todo el relativo a las drogas en sí y los modos de consumirlas, terreno que sólo pisa su tocayo Mario entre los corridistas capitales.

El estilo del autor no puede en fin definirse cabalmente sin incluir el elemento del humor, tan notable que Wald titula el capítulo que le dedica “*The Clown Prince*” (“el príncipe bufón”, en la traducción más favorable), y que puede en efecto cobrar tintes algo burdos, p. e. en “Contrabando en los huevos”, donde se juega con la metáfora testicular, aunque no faltan detalles chuscos, como la ocurrencia del epíteto “nariz de a gramo” aplicado a quien abusa de la cocaína, en claro diálogo jocoso con la célebre expresión de Bello “pacas de a kilo”. Al margen del grado de refinamiento, no cabe duda de que Quintero considera el humor un elemento retórico, como se aprecia en “Las monjitas”, donde, tras ser descubiertas las traficantes y preguntadas por su nombre, “una dijo ‘me llamo sor Juana’,/la otra dijo ‘me llamo sor... ¡Presal!’”;

más significativo en este sentido es el hecho de que califique tales juegos de “doble sentido”, noción que abarca diversos recursos (ironía, metáfora, personificación) y que plantea en términos similares a los de Bello, tal vez siguiendo las directrices de Los Tigres, al menos en los temas compuestos *ad hoc* para el conjunto, en especial “Las novias del traficante”, donde despliega el lenguaje *narcocomercial* distintivo de las piezas señeras de Bello y Los Tigres; sin embargo, cuando se aleja del discurso calculado, sus *dobles sentidos* rezuman una gracia popular natural, no exenta de provocación, como se ve en la ocurrencia de “nariz de a gramo”, entre otros muchos ejemplos.

En suma, Francisco Quintero es un compositor relevante en el panorama último del género, y acaso el idóneo para culminar el estudio de los principales corrideros, por cuanto su obra ejemplifica con elocuencia tanto el desarrollo de los elementos vulgares propiciados por el contexto comercial masivo, entre los que destacan la temática actualizada, el carácter facticio y la función espectacular de los textos, como la pervivencia de la tradición, manifiesta en los valores de larga raigambre enarbolados y en la expresión plegada al paradigma en grado considerable; a esta conjunción ejemplar se añade naturalmente un estilo personal caracterizado por un registro de genuino tono popular y el recurso al humor, cuya calidad literaria de acuerdo a los estándares del género no es inferior a la de otras grandes figuras del corrido contemporáneo, entre las que se cuenta así por derecho estético propio.

## **Corridos analizados de Francisco Quintero**

1. Contrabando en los huevos
2. Dos contra diez
3. El agente borrego
4. El *Chile* Peláiz
5. El *Coco*
6. El curita
7. El hijo de Tijuana
8. El nariz de a gramo
9. El niño
10. El prófugo de Chicago
11. Lamento de un ciudadano
12. Las monjitas
13. Las novias del traficante
14. Los cuatro amigos
15. Los dos jefes
26. Los dos plebes
17. Los dos rivales
18. Por las calles de Durango
19. Por ser sinaloense
20. También las mujeres pueden

## CONTRABANDO EN LOS HUEVOS

[Grupo Exterminador, *Éxitos para siempre*, 13.]

No tenían clara ni yema / porque estaban rellenos  
de polvo blanco y de negra, / eso sí, bien preparados;  
muchas docenas pasaba / porque era libre mercado.

Se recibió una llamada, / seguramente de un dedo:  
“Se les pasó un individuo / en un Cougar de los nuevos,  
va por el Cinco hacia el norte / y lleva un clavo en los huevos”.

Los de la *migra* pensaron / que los había albureado,  
pero cayeron en cuenta / que el carro que había pasado  
con muchas cajas de huevos / en la cajuela cargados.

Cerquita de Disneylandia / lo alcanzó la policía,  
que se hiciera para un lado / por el radio le decían,  
pero en lugar de pararse, / más la pata le metía.

Llegando al centro angelino / las patrullas lo rodearon,  
y un sargento le decía, / luego que ya lo pararon:  
“Tú traes un clavo en los huevos, / así me lo reportaron”.

“Si así lo fuera, Sargento, / yo no viniera sentado:  
si un apretón duele mucho, / y más un clavo enterrado;  
se los enseño si quiere, / verá que está equivocado”.

“Soy de la Ley, no lo olvides, / y esto no es cosa de juegos,  
ve abriéndome la cajuela, / te voy a esculcar los huevos;  
si traes el clavo te espera / el *County* y el de San Diego”.

Sonó una 9 de 15, / también armas del Gobierno,  
traficante y policías / fueron a dar al infierno;  
el caso es que los panteones / de pendientes están llenos.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (3 estrofas Conson.). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 19/24. **1.2.2.** 34 Cnx: 22 (16 yux. / 6 cor.) / 12 sub.

**1.3.1.** GLS: polvo, negra, dedo, clavo, *migra*, alburear, cajuela. **1.3.1.1.** Cougar es un modelo de deportivo Ford; “el Cinco” es la autopista estatal nº 5 de California, que recorre el estado de sur a norte desde el paso fronterizo San Ysidro-Tijuana; con “el *County*”, *condado* en inglés, se refiere a la prisión del condado, siendo seguramente “el de San Diego” una cárcel estatal o más segura que la del condado; una “9 de 15” es una pistola de calibre 9 (mm.) y capacidad para 15 balas en el cargador.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 46, 47-8).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 28 (58,5%); Mim.: 18 (37,5%); Int.-Nar.: 2 (4%).

**2.1.** X: traficante; Y<sub>c</sub>: policía, *migra*; Y: Sargento; Ally: dedo (soplón).

**2.2.** **A.** X,MTV14a(1-6). **B.** **a)** Ally→X,MTV15a(7-12) > Y<sub>c</sub>→X,MTV21(13-24) > **b)** Y<sub>c</sub>→X,MTV20(25-6) > Y→X,MTV17(27-38) > Y→X,MTV16a(39-40)+34(41-2) > X⇔Y<sub>c</sub>,MTV11(43-4) **c)** X⇔Y<sub>c</sub>,MTV13(45-6). **C.** FRM11(47-8).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4,5.

- 4.1. TM1b+/-e (narcotráfico +/- conflicto);  
4.2. TMs2+6+/-4 (vileza-traición + fugitivo -captura +/- identidad).  
5. F: espectacular +/- propagandística.  
6. Héroe, narco: valentía y audacia (por huída y enfrentamiento final a policía), astucia y desafío burlón. Rival, policía: eficacia sólo gracias a la traición, desafío amenazante.
- 

Uno de los narcocorridos de corte provocador y burlón que grabó Exterminador, aparecido en el disco homónimo de 1999 y uno de sus mayores éxitos, muy presente en Internet y toda referencia al grupo, y mencionado por Wald y el propio Quintero en nuestra entrevista, quien 8 años más tarde se valdría del mismo doble sentido en “Con los huevos en la mano”, autorretrato de narco que cuenta su ascenso social desde que vendía huevos –literalmente– en la calle; aprovechando la fama de “Contrabando en los huevos”, el conjunto titulará el álbum con el nuevo corrido *Ahora con los huevos en la mano*. La obviedad del juego de palabras y el humor fácil sugieren una escasa exigencia cultural y artística del público en el contexto comercial masivo actual, pero obligan asimismo, en buena lid, a interrogarse sobre otros factores posibles de éxito, que son a mi juicio dos, o dos vertientes de uno mismo; de un lado, la pieza tiene por *tema* el **narcotráfico**, en la variedad que relata el tránsito efectivo de la frontera con una carga, a la que el autor, como se ha dicho en la introducción, aplica a menudo su ingenio burlesco, de lo que resultan otros textos de gran repercusión como “Las monjitas”; aparte del gusto popular por estos relatos que reproducen el clásico esquema de *policías y ladrones*, y de la capacidad de Quintero para idear anécdotas originales, la buena acogida se explica de otro lado por el trasfondo de exaltación nacionalista, que me ha llevado a subordinar a la **espectacular** la *función propagandística* y el *tema subyacente* de **identidad** a los más evidentes de **traición** –puesto que la detención policial se produce sólo gracias a la delación– y **fugitividad** del héroe; aunque no se explicita, el relato de maneras audaces e ingeniosas de burlar a la policía de EE.UU. remite a la superioridad mexicana en términos de valentía y astucia, lo cual, unido al tono jocoso, hace las delicias de la audiencia al tiempo que toca su fibra sensible patriótica; en este caso, la burla del *gringo* cobra cierta explicitud en la audición, ya que tanto en la introducción hablada como en el mismo texto el parlamento de los estadounidenses tiene un fuerte acento americano que los ridiculiza y desvincula del ser mexicano auténtico. Junto a estos aspectos temáticos e ideológicos, es preciso reconocer una notable frescura popular en la expresión, pues, si el autor no utiliza ninguna *fórmula de discurso* propia del género y sólo 2 **clichés**, se vale de abundante vocabulario coloquial relativo al narco (negra, polvo, dedo, clavo), de referencias locales que mitigan el aire artificioso del relato y lo acercan al público –sobre todo chicano–, y de su capacidad para reproducir el habla rural, p. e. en “si así lo fuera, Sargento,/yo no viniera sentado” o el uso del atávico verbo *esculcar* (*registrar*), ejemplos que reflejan por cierto la pervivencia del castellano en el campo mexicano. Al margen de la dimensión léxica, en el *plano del discurso* se aprecia el uso de múltiples recursos canónicos, ya sea en la *prosodia* –excepto la **sextilla**– y la *sintaxis* –salvo la abundante **subordinación**, minoritaria aún así–, la perspectiva en 3ª **persona** o los *modos de representación*, computándose sólo 2 versos en el de **intervención** del **narrador** y abarcando **mímesis** y **diégesis** el 96% del texto. Si estos rasgos estilísticos propician un **IT** próximo a 5 puntos, no puede decirse lo mismo de los elementos del *plano semántico-estructural*, que consisten en unos *bloques* endebles, en especial la **coda**, limitada a los 2 versos finales, donde se da la solitaria *fórmula estructural* de **moraleja**, aunque también la **presentación** es heterodoxa, por más que cumpla su función distributiva; en cuanto a la **trama**, se desarrolla una extensa **secuencia** completa –que abarca todo el texto salvo los bloques– de *planteamiento* hipertrofiado y *nudo* y *desenlace* mínimos, que comparten con la coda una única estrofa terminal; con todo, el alejamiento del molde genérico se suple con un ritmo narrativo cinematográfico que se ajusta al tema y convierte la pieza en representativa del corrido de acción, y de la variedad

tipológica del **cuento**. De vuelta al ámbito contextual, importa señalar que, si la impronta comercial no impide al autor apelar entre líneas al elemento ideológico de la identidad ni abordar el tema del narcotráfico, impregna sin duda su tratamiento, estereotipado y ajeno a la realidad a la que en principio remite, y por tanto menos contestatario de lo que la fama de explícito permitiría presumir en Quintero.<sup>11</sup> Para ilustrar esta afirmación, resulta muy conveniente examinar “El clavo en los huevos”<sup>12</sup> de Sacramento Ramírez, autor que cuenta con 5 temas en los álbumes de la discografía y pertenece a la órbita del narcocorrido duro producido en el eje Sinaloa-California. Se transcribe el texto íntegro:

Esta vez traía en la bolsa / de mi pantalón Levi’s [pronunciado *livais*],  
me dijeron los agentes / “te vamos a registrar,  
ahí traes un clavo en los huevos / y aquí nos vas a bailar”.

Le contesté al Comandante: / “No se valga de los perros;  
si quiere saber qué traigo, / agárreme con los dedos;  
no va a espíñarse las manos, / *pa* que se desquite el sueldo”.

Y me gritaba aquel narco, / bastante muy enfadado:  
“¡Pásate *pa* la oficina, / te voy a sacar el clavo!  
No me calientes la sangre, / sé dónde lo traes clavado”.

“Escuche, mi Comandante, / quiero que sea buena gente,  
y desabrócheme el cierre / en público de la gente,  
*pa’* que desahogue la rabia / si trae la sangre caliente”.

El clavo no fue de mota [mariguana], / tampoco de cocaína,  
esta vez fue algo *perrón*, / pura chiva [opio] con morfina;  
los güeros pagan por ella / lo doble a la cocaína.

Válgame Jesús, María, / así me tocó perder,  
me agarraron de los huevos, / no me dejaban mover,  
hasta que llegó el agente / y me descubrió el pastel.

Esta vez la miré cerca, / miré cerca al matadero,  
si no es por mis camaradas, / que tienen mucho dinero:  
pronto me dieron *pa’* fuera / *pa’* seguir inflando huevos.

La primera diferencia apreciable entre ambas piezas es que en la recién transcrita se da el doble sentido sólo en el título, tal vez con mayor eficacia por la utilización de *clavo* (*alijo*), pero en el interior del texto el significado de *huevos* es literal –asumiendo la metáfora de base, claro está–, y el contenido generado en torno al hecho de tocarlos más soez y crudo. Además, Ramírez no apela al patriotismo, ubicando el registro en un retén y no en la frontera y haciendo del rival-interlocutor un comandante policial mexicano, personaje que cobra por ello mayor consistencia; otra consecuencia de este viraje de perspectiva es que el héroe no se ensalza en tanto que mexicano sino por narco, tratándose pues de un corrido apologético muy distinto a los de nuestro autor, quien se vale del tema de moda sólo a efectos literarios, sin llegar a exaltar a los contrabandistas ni adentrarse en los entresijos del *negocio*, como hace en cambio Ramírez. Así, su texto es asimismo más realista, lo cual se observa en la estrofa donde se precisa la sustancia traficada y su precio en EE.UU., y en la

---

<sup>11</sup> La única alusión política se halla en el verso “porque era libre mercado”, referencia jocosa al Tratado de Libre Comercio entre México y EE.UU. (y Canadá), suscrito en 1992.

<sup>12</sup> El corrido aparece en 2 álbumes de la discografía, *Corridos de a kilo* de Los Cuervos y *Los Reyes del Corrido*, de varios intérpretes.

coda, que alude a la corrupción gubernamental con expresión sencilla pero nítida. Esta es a propósito también harto popular en “El clavo en los huevos”, utilizando el compositor ciertos clichés (“no me calientes la sangre”, “me descubrió el pastel”) mas también abundantes giros coloquiales (“pa’ que se desquite el sueldo”, “pronto me dieron *pa’* fuera”), algunos de graciosa imperfección (“en público de la gente”, “bastante muy enfadado”) y otros de hechura antigua (“no va a espinarse las manos”, “no se valga de los perros”), encontrándose incluso la invocación religiosa formularia típica del romance vulgar (“Válgame Jesús, María”). En suma, y partiendo del hecho de que las dos piezas desarrollan una historia inventada, el contraste entre ambas revela que Quintero pone sus ficciones y estereotipos al servicio del espectáculo puro, sin tomar partido por el narco. Otra buena prueba de ello es “Con los huevos en la mano”, donde introduce el enfoque social de la pobreza como resorte de la dedicación al tráfico, que también adopta en otros temas (p. e. “Por las calles de Chicago”), inspirándose sin duda en Mario Quintero; allí, tras explicar el juego de palabras (“con los huevos en la mano/me paraba en las esquinas,/no me avergüenza decirlo /porque andaba yo en la ruina,/por eso andaba vendiendo/el producto de gallina”) y formular la apuntada motivación económica (“con los huevos en la mano/anduve cuando era chico,/deseando lo que otros tienen,/con hambre de hacerme rico,/y le entré al negocio chueco/para salir de perico”), se apresta a desmarcarse del consumo –que promociona sin embargo en otros célebres corridos suyos– y por tanto de toda postura provocadora (“soy traficante de drogas,/aunque no soy número uno;/yo no ando con pensamientos,/la vendo, no la consumo,/no soy tan *güey pa* enyerbarme/ni andarme tragando el humo”), abrazando el enfoque oficial con miras a buen seguro comerciales.



## DOS CONTRA DIEZ

[El Vampiro y sus fantasmas, *El Agente Borrego*, 2.]

En la cantina Las Burras, / en San José, California,  
yo presenciaba de lejos / una terrible broncota  
con un *pelao* michoacano / y como diez de Colombia.

Dijeron los colombianos, / como tirando indirectas:  
“A ese gallo michoacano / hay que quitarle la cresta;  
por ahí dicen que es muy bravo, / que trae la navaja puesta”.

Gritaban “¡Viva Colombia / y abajo los mexicanos!  
Somos los reyes del polvo / y ya se los comprobamos:  
lo que consumen los güeros, / nosotros se los mandamos”.

Les contestó el michoacano: / “Ustedes lo han de saber,  
por aire, por mar y tierra, / los controlamos muy bien;  
si se nos hinchan, seguro / que ustedes no han de vender”.

Los colombianos dijeron: / “Ahorita vas a bailar  
un son de los de tu tierra / para que dejes de hablar,  
y aprendas que a un colombiano / lo debes de respetar”.

Les contestó el michoacano: / “Yo no aprendí a zapatear;  
se me hace que son ustedes / los que me van a bailar  
una cumbia ballenata / al son que yo he de tocar”.

Todos contra el michoacano, / se lo querían tragar;  
en eso entró a la cantina / un hombre de Culiacán:  
“Yo le hago el paro, compita, / no se la van a acabar”.

Se agarraron a balazos / y empezaron a caer,  
murieron seis colombianos / y el resto se echó a correr;  
Salió bravo el michoacano / y el sinaloense también.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 4 estrofas Ason. / 4. Conson. **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 12/24. **1.2.2.** 28 Cnx: 22 (19 yux. / 3 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: *pelao*, polvo, güeros, paro, acabársela. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 43) **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 29-30, 42).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 13 (27%); Mim.: 27 (56%); Int.-Nar.: 8 (17%).

**2.1.** X: michoacano; Y: colombianos; Allx: sinaloense (hombre de Culiacán).

**2.2. A. a)** FRM6b(1-2)+7+5(3-6). **B.** Y→X,MTV34(7-12) > Y,MTV28+14a(13-8) > X→Y,MTV34(19-24) > Y→X,MTV34(25-30) > X→Y,MTV34(31-6) > **b)** Y→X,MTV12(37-8) > Allx→X,MTV32a(39-42) > X+Allx↔Y,MTV11(43) > **c)** Y<sub>x6</sub>,MTV13(44-5) > Y<sub>[x4]</sub>,MTV21(46). **C.** FRM11: X+Allx,MTV1(47-8).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4,75.

**4.1.** TM1e (narcoconflicto). **4.2.** TMs<sub>b</sub>1+4 (valentía+identidad).

**5.** F: espectacular + propagandística.

6. Héroe, narco (mexicano): valentía, desafío, destreza en lucha. Rivales, narcos (colombianos): arrogancia, desafío, agresión, derrota, cobardía (los que huyen). Allegado del héroe, narco (mexicano): lealtad, valentía, destreza.

---

**Narcocorrido** que sólo puede calificarse de tal por las alusiones contenidas en los desafíos, de las que se infiere el oficio de los personajes, siendo en el fondo lo principal el pleito entre **valientes** de **identidad** distinta, de tal modo que los *temas subyacentes* resultan más relevantes que el patente; la *función* de este **cuento** es por ello **espectacular** y **propagandística** a un tiempo. Como se apuntó en la introducción, el conflicto entre narcos mexicanos y nacionales de otros países es variedad subtemática cara al autor de la que tal vez sea pionero, habida cuenta de que este tema se incluye en el álbum *El agente Borrego* de 1998, y “Los dragones del Oriente”, donde los contrincantes son chinos, en *Los dos jefes*, de 1996, cuando el otro corrido célebre perteneciente a esta línea argumental, “Cien por uno” de Mario Quintero, lo graban los Tucanes en 2000 en su *Corridos de primera plana*. El texto narra una desavenencia entre cárteles colombianos y mexicanos, y en él aparece Amado Carrillo, líder del de Juárez, lo cual denota el contraste entre la propensión realista y la visión interna del Quintero sinaloense y la tendencia a la fabulación pura del duranguense que ahora nos ocupa. Formalmente, “Dos contra diez” es también representativo de la definida estética de Francisco Quintero, siendo un corrido narrativo de **secuencia** completa cuyo desarrollo construye mayoritariamente a base de diálogos; en este plano semántico-estructural destaca asimismo la **presentación**, de apariencia heterodoxa debido al moderno recurso de convertir al narrador en testigo presencial, pero que contiene las **fórmulas de ubicación, nominación/caracterización y resumen** y cumple una función introductoria; de hecho, si se cambiara el verso “yo presenciaba de lejos”, p. e., por la clásica fórmula “voy a cantar un corrido”, y con una leve reordenación sintáctica, resultaría un típico bloque inicial: “Voy a cantar un corrido/de una terrible broncota/entre un *pelao* michoacano/y como diez de Colombia/en la cantina Las Burras,/en San José, California”; la coda es por su parte de mínima extensión, si bien, a pesar de su brevedad, constituye una síntesis lógica del relato. En el *plano del discurso*, algunos elementos que se computan para determinar el IT se hallan al límite de su carácter convencional, como la *rima*, donde hay equilibrio entre la **asonancia** y la **consonancia**, y entre el **doble octosílabo** de sentido completo y el **encabalgamiento**; con todo, el uso del metro **octosílabo** y el predominio de **coordinación** y **yuxtaposición**, la voz de **3ª persona** y la escasez de **intervenciones** del **narrador** se suman a los recursos estructurales para arrojar un IT cercano a 5 puntos, como las piezas analizadas hasta aquí. En cuanto al *léxico*, a la leve primacía estricta de 2 **clichés** frente a 1 **fórmula narrativa**, por cierto clásica, cabría añadir 2 frases hechas comunes, “lo que consumen los güeros, nosotros se los mandamos” (nótese el plural irregular del pronombre, típico del habla popular mexicana) y “por aire, por mar y tierra”, si bien el verso “y el resto se echó a correr” es por su parte expresión más o menos recurrente desde los inicios del género; en cualquier caso, la balanza se inclina del lado vulgar en virtud del empleo de términos y giros coloquiales (*pelao*, güeros, broncota, “yo le hago el paro”, “se lo querían tragar”) y un estilo pintoresco en las metáforas de baile contenidas en los desafíos y la elección del nombre de la cantina, que acercan el texto a la amplia audiencia compuesta de emigrantes de origen rural humilde.

## EL AGENTE BORREGO

[El Vampiro y sus fantasmas, *El Agente Borrego*, 1.]

A San Francisco del Oro, / del Estado de Durango,  
en una Ram colorada / un hombre llegó buscando  
dos peces gordos y bravos, / perrones del contrabando.

Traía tatuada en el brazo / la figura del cordero,  
lo mismo que en su pistola / y en la copa del sombrero,  
y en la frente de la *troca*, / la cabeza del borrego.

Decían que era traficante / por la facha que tenía,  
pero resulta que el hombre / era narcopolicía;  
a cumplir con una orden / especialmente venía.

En la cantina del pueblo / unas pistolas tronaban,  
y aquellos peces tan gordos / entre cerveza nadaban;  
no sospechaban siquiera / que la muerte se acercaba.

Entró el agente muy bravo / con su pistola y un cuerno,  
les dijo “nadie se mueva / o los despacho al infierno,  
y ustedes dos me acompañan, / es una orden del Gobierno”.

Las pistolas contestaron / escupiendo plomo y fuego;  
como era agente antidrogas, / no sabía lo que era el miedo,  
se quitaba los disparos / maromeando por el suelo.

Los peces cayeron muertos / y el agente salió ileso,  
aquel *narcopolicía* / logró partirles el queso;  
muchos prefieren la muerte / antes que mirarse presos.

Por dos pescados que han muerto / no va a acabarse el ceviche,  
matas uno y salen veinte, / la estadística lo dice;  
hay muchos más en la lista / que también van a morirse.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 19/24. **1.2.2.** 28 Cnx: 20 (13 yux. / 7 cor.) / 8 sub.

**1.3.1.** GLS: *perrón*, *troca*, *cuerno*. **1.3.1.1.** Ram (*carnero* en inglés) es un modelo de todoterreno Dodge; *narcopolicía* designa a un policía antinarcóticos; “partirles el queso” es eufemismo sustitutivo de la expresión coloquial “partir la madre”, i. e., *machacar*; *maromear* es verbo de cuño popular derivado de *maroma*, que en América es *pirueta*, *salto acrobático*, significando pues “hacer piruetas”.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 47). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 6 Clch. (v. 5, 28, 32, 34, 41-2, 45).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 34 (71%); Mim.: 4 (8%); Int.-Nar.: 10 (21%).

**2.1.** X: agente Borrego; Y: jefes contrabandistas.

**2.2. A.** Ø. **B. a)** X,MTV9b(3)→Y,MTV21(1-4) | Y,MTV6+14(5-6) || X,MTV 9a+b+c(7-12) || X,MTV23(13-8) > Y,MTV25+25a(19-22) | FRM13(23-4) > **b)** X,MTV 1+9a(25-6) > X→Y,MTV34+35c(27-30) > Y→X,MTV12(31-2) > X,MTV1+5(33-6) > **c)** Y,MTV13 ⇔ X,MTV19a(37-8) | X,MTV19(39-40) | MTV24(41-2). **C.** FRM11(43-6) | MTV34(47-8).

3.1. TP2 (cuento). 3.2. IT: 4,75.

4.1. TM1e+/-a (narcoconflicto +/- personaje). 4.2. TMs1 (valentía).

5. F: espectacular +/- propagandística.

6. Héroe, *narcopolicía*: astucia (por apariencia de narco), valentía, destreza. Rivales, narcos: armas, parranda (embriaguez), insumisión, derrota. Amenaza final a narcos.

---

Otro de los temas famosos del autor, que da título al álbum homónimo de 1998 (grabado esta vez en el papel de El Vampiro, con sus Fantasma) y se convirtió en el guión de una película también del mismo nombre (1999, de Román Hernández), protagonizada por el propio Quintero, según refiere con gracia en nuestra entrevista:

Como unas tres, participé como en unas tres [películas]. Y pues, yo fui el protagonista de esa de *El agente Borrego*, con artistas famosos de México, con Sebastián Ligarde, con Luis Gatica, artistas famosos de telenovela. [...] Porque... muchas de las veces uno tiene que poner condiciones, ¿verdad? Por decirlo así, no me iban a llamar porque, por... tal vez por mi figura o porque no tuviera fama como actor. Les interesó el tema para hacerlo película, les dije: "Ok. ¿Les gusta el tema pa' hacerlo película? Este... Lo único que yo les voy a pedir de condición, que yo quiero ser el protagonista de la película". "No, no hay problema: tú vas a ser". Entonces, este... Por cierto que Sebastián Ligarde y Lucho Gatica son actores... y entonces se molestaron por eso, ¿verdad? [...] Se molestaron porque yo fui el... ellos querían ser el agente federal, que es el agente Borrego, y pues me tocó ser a mí. Ha tenido mucha aceptación porque la pasan mucho aquí en, casi cada mes la están pasando en televisión.

La película, claro está, es un producto de –como mínimo– serie B destinado al consumo popular, al igual que sucede con el corrido, típico de acción con el sello de Quintero y sin mayor pretensión, lo cual se refleja asimismo en la entrevista, donde afirma que el fin de este –y otros– temas es gloriar un automóvil recién adquirido: "Yo siempre fui pobre, ahora que puedo comprar todo eso, hago una canción siempre que compro una *troca*, por eso hice "El agente Borrego", pero tenía que hacer un personaje para que hablara también de la *troca*". Así, lo único destacable ideológicamente es el protagonismo del policía azote de narcos, postura aquí sincera, a diferencia de lo que sucede en las loas a sendos comandantes de Bello y Mario Quintero, que, recuérdese, eran de hecho colaboradores del Cártel de Tijuana, y en algunas otras piezas dedicadas a agentes de la Ley, en las que se encomia a éstos pero se evita atribuir rasgos negativos a los narcos; Quintero los retrata en cambio sin empatía ninguna ("matas uno y salen veinte"), y cierra incluso el texto con una amenaza, proferida por el narrador; por ello, se ha sumado a la obvia **función espectacular** la **propagandística**, subordinada, pues aun sin conocerse la insustancial motivación del autor para componer el tema, resulta evidente que su interés es referir sin más un clásico pleito de valientes, donde el héroe vence naturalmente a los rivales y cuyo triunfo se ensalza y acompaña de la acostumbrada amenaza, pero donde la figura del narco no se aborda con enfoque social; también por ello, el *tema subyacente* de la **valentía** se superpone en términos de relevancia al patente de **narcoconflicto**; en este *plano temático*, de otra parte, se ha considerado además presente en subordinación la variedad de **narcopersonaje** (que se asigna siempre que el héroe desarrolle una actividad relacionada con el narco, aunque no sea traficante), ya que, si lo esencial es el pleito, el título y la descripción del agente en la 2ª estrofa le otorgan relevancia argumental. En la *estructura* se observa de nuevo un desarrollo narrativo de **secuencia** completa, en la que el *planteamiento*, sin llegar al extremo de otras muestras, ocupa la mitad del texto, y donde el autor se prodiga menos en los diálogos; el relato principia **in media res** vulgar, pero la **coda** es consistente, albergando

una amplia **moraleja** y el *motivo* de **desafío-amenaza**. La presencia junto a coda y moraleja de la *fórmula* de **anticipación** del **desenlace** y el uso de recursos suficientemente convencionales dan lugar a un **IT** cercano al umbral de tradicionalidad, lo cual no impide constatar un estilo vulgar rico en **clichés** (“escupiendo plomo y fuego”, “no sabía lo que era el miedo) frente a 1 sola **fórmula narrativa** (“hay muchos más en la lista”), que no se compensa esta vez con un lenguaje de viveza coloquial, sustituido por alusiones metafóricas y pasajes narrativos o descriptivos planos, p. e. el eufemismo “partir el queso”, si bien Quintero ofrece siempre algún hallazgo, como el verbo *maromear* o el verso expositivo “la estadística lo dice”, y construye las historias con ágil precisión narrativa, virtudes que, sumadas a la impronta épica de *western*, propician su éxito comercial.

## EL CHILE PELÁIZ

[Grupo Exterminador, *Éxitos para siempre*, 4.]

Voy a cantar un corrido / que ustedes recordarán,  
de un hombre muy decidido / nacido allá en Michoacán,  
de apodo le decían Chile / y de apellido Peláiz.

En una corte en Chicago / la gente se carcajeaba  
cuando el Juez al acusado / su nombre le preguntaba,  
y se morían de risa / cuando el hombre contestaba.

“Señor Juez, no sé mi nombre, / y aquí tiene los motivos:  
este apodo me pusieron / toditos mis amigos;  
a mí me apodan el *Chile* / y Peláiz es mi apellido”.

“Siéntese, señor don *Chile*, / no se vaya usted a caer  
cuando escuchar la sentencia / que yo le voy a imponer:  
cincuenta meses de cárcel / por burlarse de la Ley”.

“Le dimos adentro al *Chile* / de una prisión en Chicago”,  
y les decía a los gabachos: / “No estaré mucho encerrado,  
y si piensan lo contrario / cómo están equivocados”.

“Dicen que soy asesino / y me acusan de mafioso,  
en los diarios aparezco / como un tipo peligroso;  
reconozco no ser bueno, / ni tampoco soy *maloso*”.

“No pudieron detenerme / en los Estados Unidos  
y les hice que le hicieran / el honor a mi apellido:  
‘Se escapó el Chile Peláiz’, / así lo decían los gringos”.

“En los Estados Unidos / ya nunca me mirarán:  
si quieren verme los gringos, / que vengan a Michoacán.  
Ya se despide de ustedes / alias *El Chile Peláiz*”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (3 estrofas Ason.). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 22/24. **1.2.2.** 28 Cnx: 20 (12 yux. / 8 cor.) / 8 sub.

**1.3.1.** GLS: gabacho, maloso. **1.3.1.1.** El juego de palabras con el apellido del héroe (deformación de Peláez), es su cercanía gráfica y fonética a *pelarse*, i. e., *escaparse*.

**1.3.2.** 2 “Frml” (v. 31-2, 37). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 11, 20, 39-40).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 7 (14,5%); Mim.: 35 (73%); Int.-Nar.: 6 (12,5%).

**2.1.** X: Chile Peláiz; Y: Juez; Y<sub>c</sub>: estadounidenses (gabachos, gringos).

**2.2.** **A.** FRM1+5(1-6). **B.** **a)** Y→X,MTV17(7-18) > **b)** Y→X,MTV20(19-24) **c)** X,MTV20(25-6) > X,MTV34+24(27-30) **II** Y<sub>c</sub>→X,MTV17b: X,MTV14+10(31-4) > X,MTV4(35-6) **II** X,MTV21(37-42); **C.** X→Y<sub>c</sub>,MTV34(43-6) **I** FRM9+5 (47-8).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 6,75.

**4.1.** TM1a+e (narcopersonaje + conflicto).

**4.2.** TMs6+4 (cautiverio-fugitivo + identidad).

**5.** F: espectacular + propagandística

6. Héroe, narco: valentía, territorio-identidad, desafío burlón, templanza, destreza (en fuga), insumisión, desafío. Rivales, Juez y Gobierno EE.UU.: rectitud burlona (Juez, en sentencia), arrogancia, falsa acusación y fracaso (Gobierno).

---

Corrido-**cuento** que, como “Contrabando en los huevos”, tiene por fin semiótico exaltar la mexicanidad mediante la burla y desafío a los estadounidenses, siendo el *tema subyacente* el de **identidad**, junto al de condición de **prisionero** y **fugitivo** del protagonista, y las *funciones* tanto **espectacular** como **propagandística**. El *tema* visible es el de **narcotráfico**, al explicitarse la pertenencia del Chile a la mafia, y sus clases son **conflicto**, asunto central, mas también **personaje**, en vista del *título* y de que en medio texto se expresa el héroe en **1ª persona**, aunque no se trata de un autorretrato debido al carácter narrativo de la pieza; dentro del tipo del conflicto, la variedad argumental que supone el relato de un proceso judicial en EE.UU., en el que el acusado se burla de la Justicia, se encuentra asimismo en “Quisimos calar la tierra” de Mario Quintero, respuesta que da un mexicano detenido por sembrar marihuana en la sierra del país vecino a la pregunta del Juez “¿por qué ensucian nuestra sierra?”; el contenido jocoso de “El Chile Peláiz”, de mayor desarrollo al abarcar 3 estrofas, se basa en la simple asociación del apellido del protagonista con el verbo *pelarse* – *escaparse*– y en el desconocimiento de su propio nombre; a pesar de la simpleza del mecanismo humorístico, el texto es otro de los éxitos de Exterminador. Formalmente, lo más destacable es la *estructura*, exhibiendo la muestra una **presentación** y una **coda** del todo tradicionales con algunas de las *fórmulas* clásicas, como la de **incoación recitativa** y la de **despedida**; se trata de un caso único en el *corpus* de Quintero, ya que, si no faltan piezas con un bloque expresado convencionalmente, los textos que contienen ambos presentan siempre alguno sui géneris. La **trama**, por su parte, es en esta ocasión menos compacta, al construirse el relato del juicio a modo de **secuencia** que abarca empero sólo 3 estrofas, refiriendo las 3 restantes la prisión y fuga del héroe en 1ª persona con tenue narratividad e inclusión forzada de una afirmación de los estadounidenses (“le dimos adentro al Chile/de una prisión en Chicago”, ubicación muy reiterada por el autor) que carece de lógica argumental y no encaja con la disposición del contenido. En el *plano discursivo*, el empleo cabal de los recursos estilísticos, entre los que resalta el abrumador predominio del **dobles octosílabo** como unidad de sentido completa y de los pasajes **diegéticos** y **miméticos**, contribuye junto a la estructura tradicional a uno de los **IT** más altos de las muestras del compositor, lo cual no deja de resultar extraño en un corrido provocador moderno. El *lenguaje* es en fin también más clásico que el de la muestra anterior, dándose menos **clichés** y 2 expresiones que constituyen casi **fórmulas** genéricas de cuño reciente (“dicen que soy asesino/y me acusan de mafioso” y “no pudieron detenerme”), y al tiempo de una popularidad más genuina, como reflejan el uso de vocablos y giros coloquiales (“gabacho”, “maloso”, “le dimos *pa* dentro”) y el tono burlón del texto.

## EL COCO

[El Vampiro y sus fantasmas, *Los Dos Jefes*, B4.  
VV.II., *Corridos de mexicanos perrones*, 2 –El Vampiro.  
Capitanes del Norte, *Lo mejor en corridos*, A3 –sin atribución autoría.]

Sacó una bolsa de nailon / bien repleta de perico  
y puso sobre la mesa / varias líneas de polvito;  
los que lo acompañaban / cómo le sorbían bonito.

“A mí me dicen el Coco, / qué nombre tan apropiado:  
desde que yo era un escuincle, / de polvo me he atarragado;  
me perdonan la franqueza, / así es como yo me he criado”.

“¿Por qué se asustan, mirones? / La cosa no es para tanto,  
parece que ven al Diablo / cuando ven el polvo blanco,  
y eso que no han visto nada, / si no, se mueren de espanto”.

“La gente que anda conmigo / es pura gente escogida,  
son cocodrilos graduados / con diploma de suicida:  
antes que ser prisioneros / prefieren perder la vida”.

Yo no sé hacer otra cosa, / nunca me entraron las letras,  
pues yo me crié entre la hierba, / pistolas y metralletas;  
por eso es que más les vale / que conmigo no se metan.

Me han agarrado con droga / los *migras* en la frontera:  
no hay quien desprecie el dinero / cuando al precio se le llega;  
los gringos roban con clase / y hasta contentos se quedan.

Algunos en el Gobierno / me miran con malos modos,  
para otros soy la gallina / que pone los huevos de oro;  
el que me falla se muere / o se le acaba el tesoro.

El Coco ya se despide, / se va feliz de la vida;  
si a alguno le caigo gordo, / nomás que se abra o que diga,  
porque el que torea la fiera / va a aguantarle la mordida.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/24. **1.2.2.** 31 Cnx: 20 (16 yux. / 4 cor.) / 11 sub.

**1.3.1.** GLS: perico, polvo (blanco, polvito), escuincle, atarragar, *migras*.

**1.3.1.1.** “que se abra” significa “que se aparte”, si bien aquí tiene el matiz de “señalarse” o “dar un paso al frente”; los versos finales son una advertencia del tipo “si no saben torear, pues no le entren”, donde se cambia la lógica *embestida* por *mordida*.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 27-8). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (v. 18, 23-4, 33-4, 39-40, 44).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 28 (58,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 20 (41,5%).

**2.1.** X: El Coco; Allx: acompañantes; Y: migras, gringos, Gobierno; Y<sub>1</sub>: críticos; Y<sub>2</sub>: cómplices.

**2.2. A.** Ø. **B.** X+Allx,MTV14c(1-6) II X,MTV14c+2(7-12) II X,MTV34: -MTV42(13-18)  
II Allx,MTV14c+14+1+24(19-24) II X,MTV14+9a(25-8) > X,MTV34(29-30) II Y→X,



MTV20(31-2) > X→Y, MTV27a(33-4) > Y, MTV27(35-6) II Y<sub>1</sub>→X, MTV21⇔Y<sub>2</sub>→X, MTV27b(37-40) I X, MTV38b(41-2); C. FRM9(43-4) I X, MTV34(45-8).

3.1. TP4 (autorretrato). 3.2. IT: 3,5.

4.1. TM1a+b+d+f (narcopersonaje + tráfico + consumo + crítica).

4.2. TMs<sub>b1</sub>+/-2 (valentía +/- corrupción).

5. F: espectacular + propagandística.

6. Héroe, narco: narcoconsumo y tráfico, rectitud (franqueza), desafío, rebeldía y valentía (también de sus allegados), condicionamiento social de origen, armas, detención, corrupción de agentes fronterizos, venganza, alegría. Rivales, policía / Gobierno EE.UU.: eficacia (por detención del héroe), corrupción pasiva y activa. En alocución a público en general, relativización de la nocividad de las drogas (apología del narco).

Uno de los dos corridos del corpus de exaltación del consumo de cocaína junto con “El nariz de a gramo”, tan célebre como éste a juzgar por sus múltiples grabaciones, contándose 3 sólo en la discografía, a las que pueden sumarse p. e. otra del conocido narcocorridero El Halcón de la Sierra y una versión de Exterminador con algunos retoques, pues, en contra de lo que cabría suponer por el tono crudo, Quintero grabó “El Coco” inicialmente en el álbum *Los dos jefes* (1996) de El Vampiro. Aunque la metáfora que equipara a un gran consumidor de cocaína con un cocodrilo, basada en la amplitud de los orificios nasales del reptil, no es original del autor, tal vez sí le corresponda el mérito de haberla incorporado al género, lo cual revela su capacidad para registrar las innovaciones del habla coloquial, dado además que dicha metáfora no habrá surgido hasta principios de los años 90, con la expansión de la venta y consumo de la sustancia en México y entre la comunidad emigrante. La fortuna del hallazgo metafórico en el corrido se refleja en la discografía, donde se encuentran “Los cocodrilos” de Juan Rivera (*Corridos de poca madre*, 1996), un texto firmado por su padre Pedro Rivera llamado también “El Coco” (*Corridos de hierba*, 1999), y “Soy cocodrilo” de Wilfredo Elenes, incluido en el álbum de Exterminador *Contrabando en los huevos* de 1999; al margen de la discografía, importa señalar que en *Corridos Perrones 1* de Exterminador, del mismo 1996, nuestro autor tiene un tema asimismo titulado “Los cocodrilos”, si bien se trata de un relato de tráfico con énfasis en los personajes y el consumo donde sólo en un verso se utiliza la metáfora. Salvo este último, los textos tienen por denominador común el expresarse en el *tipo* del **autorretrato**, cuya impronta subjetiva incrementa el potencial apologético y provocador.<sup>13</sup> “El Coco” de Quintero presenta la particularidad de conjugar los *subtipos temáticos* de **consumo** y **tráfico** –además del de *personaje*, claro–, siendo *temas subyacentes* la **valentía** y, en segundo plano, la **corrupción**; así, tras la estrofa inicial narrativa del consumo, y junto a las bravatas acostumbradas del valiente, el autor adopta un enfoque social infrecuente en su obra donde se aprecia el influjo de su tocayo Mario Quintero, aludiendo al origen rural del héroe y su precoz inmersión en el mundo del narco, introduciendo la noción determinista en términos semejantes a los del líder de Los Tucanes (compárense los versos “yo no se hacer otra cosa,/nunca me entraron las letras” con “no quisimos estudiar,/hay que hacer este trabajo”, de “Zapatero a tus zapatos”), abrazando la causa de la libertad individual en claro desafío a la opinión dominante, aquí convertida en *mirones*, y dedicando 2 estrofas a ilustrar la **corrupción** y complicidad de las autoridades de EE.UU. en el *negocio*. Por su parte, Juan Rivera se centra casi por completo en el *consumo*, y en parte, sorprendentemente, en sus consecuencias perniciosas, como la manía persecutoria (“me encanta mucho el perico,/no sé qué me está pasando:/apenas me echo unos pases/y ya ando bien *paniqueado*;/miro los árboles verdes,/se me *afiguran* soldados”),

<sup>13</sup> Acaso por ello, el principal retoque de la 2ª versión de “El Coco” que Quintero grabó con Exterminador consiste en modificar la perspectiva narrativa a la 1ª persona en la estrofa inicial, confiriendo así coherencia de autorretrato a toda la pieza.

el paroxismo nervioso (“compadre ahí viene la placa,/casi se nos empareja; /usted anda bien trabado,/se anda mordiendo una oreja:/malíciela un momentito/o dormimos tras las rejas”), e incluso la imposibilidad de cantar que afirma en la despedida (“y ya no puedo cantarles/ porque ya ando bien trabado”), si bien tampoco faltan las celebraciones desafiantes de la toxicomanía. Pedro Rivera, quien parece hijo de Juan en lugar de padre, se aplica con intensidad a la exaltación, ilustrando crudamente la metáfora (“dicen que soy cocodrilo/y no porque ando en pantanos,/es porque por mi nariz/me aviento dos o tres gramos/de coca pura que mandan/mis colegas colombianos”) y rebatiendo con desplante rapero la nocividad (“dicen que por la nariz/me está llegando la muerte:/no me he puesto a averiguar/si por la nariz se mete,/pero si es como la coca,/pues que venga pa’ sorberle”); aunque alude asimismo al tráfico, no incorpora los típicos parlamentos del narco valiente. W. Elenes, en cambio, sí destaca la condición de narco (“tengo mis amigos fieles/que no soportan culebras,/me cuidan de aquellos hombres/que andan siguiendo mis huellas”), pero también privilegia el consumo –de varias sustancias– en tono celebrativo (“soy cocodrilo, señores,/no se los voy a negar,/me gusta pistear cerveza/y unos tragos de Cognac,/ya después me enrrollo un primo/pa’ poderme serenar”), dedica una estrofa a la apología frente a la presión social al estilo de Mario Quintero (“aquél que no le haga al Willy [cocaína]/un favor le pediré,/que no se admire de nadie,/porque hay un dicho muy bien,/y aquél que *pal* cielo escupe/a la cara le ha de caer”) y menciona a Exterminador en una estrofa repetida a modo de estribillo (“entre pase y pase,amigo/paso las noches loqueando/ rodeado de gente brava/y unas morras por un lado,/y el Grupo Exterminador/puras perronas tocando”. Esta profusión de citas comparativas obedece al hecho señalado de que “El Coco” representa el único corrido *duro* de exaltación del consumo de todo el copus analítico, pues incluso “El Nariz de a gramo”, con ser explícito, es un relato y no una apología pura, y lo mismo sucede con “Gripa colombiana” de Mario Quintero, que alude de modo indirecto a la cuestión. A pesar del estigma social, ésta es uno de los ejes semánticos clave del gran tema del corrido contemporáneo; su escasa representación en nuestra antología se debe a que se ha optado por estudiar la obra de los compositores más comerciales, que por razones obvias apenas incluye textos tan radicalmente marginales; dado que, además de comerciales, son también de los más dotados estéticamente, las apologías del consumo duras suelen revestir menor calidad formal que la mayoría de los corridos analizados aquí, de tal suerte que su práctica ausencia no supone un lastre para un estudio literario. Con todo, es preciso señalar que esta veta temática y tenuemente ideológica sí repercute en un aspecto estilístico de interés, el léxico, en la medida en que se introduce en los textos la jerga popular –y juvenil– más actual, y no sólo relativa al universo del narco. Esto es patente en “El Coco” –y en buena parte de la obra de los dos Quinteros–, donde encontramos el *narcovocabulario* al uso (*perico*, *polvo*, *línea*, *cocodrilo*), que convive con vocablos vulgares más añejos (*escuincle*, *atarragado*), como conviven también giros de frescura popular (“el que me falla se muere o se le acaba el tesoro” o los 4 versos finales, p. e.) con abundantes **clichés** (“se mueren de espanto”, “feliz de la vida”, etc.), uno de los cuales, a fuerza de reiteración en los corridos actuales, se ha considerado **fórmula** (“entre la hierba, pistolas y metralletas”), que emplean asimismo Mario Quintero en “El benefactor de Colima” con variantes (“entre hierba, polvo y sangre”) y un autor anónimo en el título de un corrido presente en 2 álbumes de la discografía, “Entre hierba, polvo y plomo”. En este *plano* del *discurso*, por lo demás, se observa el empleo de recursos canónicos en *prosodia* y *sintaxis*, mas también un alejamiento del paradigma en el **aspecto** y *modo representativos* propio del autorretrato. En cuanto a la *estructura*, se da un **inicio in media res** con la correspondiente ausencia de *presentación* formal, compensado con una **coda** que alberga incluso la clásica *fórmula metanarrativa* de **despedida**, lo cual, sumado a los elementos estilísticos tradicionales apuntados, da lugar a un **IT** que no llega a ser escandalosamente bajo considerando la opción del autorretrato y la modernidad del tema, que ha de reflejarse por fuerza en la expresión.

## EL CURITA

[Grupo Exterminador, *Éxitos para siempre*, 12.]

Destituyeron a un cura / por conducta de adulterio,  
de Roma vino la orden / y ejecutada en el clero:  
de patitas en la calle / al curita lo pusieron.

El hombre de la sotana / tuvo que salir huyendo,  
y a más de cuatro maridos / le resultaron los cuernos;  
tenía manada de bueyes / el curita del infierno.

Se fue para California / y, sin saber hacer nada,  
empezó *puchando* droga / y salió carta jugada;  
ahora el mentado curita / reparte por toneladas.

Siempre anda en su limusina / disfrazado de curita,  
y abajo de la sotana / trae una Super gordita;  
ahora bendice con balas / en vez del agua bendita.

Ahora le sirve al Chamuco, / ya no le sirve a la Iglesia,  
le gusta mucho el dinero / y no se digan las viejas:  
el perro que ya es huevero / aunque le quemen la geta.

En un gran enfrentamiento / con policías de Tijuana,  
dicen que hasta le volaba / al curita la sotana;  
no pudieron detenerlo, / toparon con la campana.

Los monaguillos del cura / es gente muy decidida,  
traen la calaca en las manos / y el corazón de suicida,  
y no le sacan al parche / para rifarse la vida.

Dicen que allá en Sacramento / es donde opera el curita  
en conexión con la mafia / y unas contrabandistas,  
aquéllas dos de Durango / que les dicen “las monjitas”.

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (3 estrofas Conson.). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/24. **1.2.2.** 22 Cnx: 18 (12 yux. / 6 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: *puchar*, Super, vieja, calaca, sacarle al parche. **1.3.1.1.** “Ser carta jugada” no es expresión común, habiéndola encontrado sólo en la canción “Carta Jugada”, donde se reprocha a la amada ser “carta jugada que no se debe apostar”, i. e., una carta *marcada*, tramposa; en este sentido de *ladino* lo emplearía el autor; La formulación habitual del refrán es “perro huevero, aunque le quemen el hocico”, y expresa la idea de que quien se habitúa a lo bueno no puede renunciar a ello, y la de la imposibilidad de cambiar, aplicándose esta 2ª por lo común al hombre mujeriego e infiel por naturaleza, como hace aquí Quintero.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 41-2). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 29-30) / 1 Clch. (v. 5).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 46 (96%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 2 (4%).

**2.1.** X: curita; Allx<sub>1</sub>: monaguillos; Allx<sub>2</sub>: mafia; Allx<sub>3</sub>: monjitas; Y: policía.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV25c > X,MTV30(1-6) > X,MTV21(7-8) > X,MTV14a(13-5) > X,MTV5(16-8) II X,MTV9b+c+a(19-22) II X,MTV29+7(25-7)+25c(28-30) II X⇔Y,MTV11(31-4) > X,MTV19 > MTV21(35-6) II Allx<sub>1</sub>,MTV1+10(37-42) II X⇔Allx<sub>2+3</sub>,MTV32a+c: MTV14(43-8). **C.** Ø.

3.1. TP2+3a (cuento +/- elogio). 3.2. IT: 3,75.

4.1. TM1a+b (narcopersonaje + tráfico). 4.2. TMsb: Ø.

5. F: espectacular.

6. Héroe, narco: corrupción, fuga, destreza (en tráfico, en lucha), grandeza (volumen de ventas), armas y vehículo –lujoso–, maldad, codicia, gusto por mujeres. Allegados: valentía, tráfico. Rival, policía: sin calificar (mención puntual en 1 estrofa).

---

Otro de los corridos famosos de Exterminador, del álbum *Narcocorridos 2* de 1997, un año después de *Corridos perrones 1*, que incluye “Las monjitas”, aprovechando la estela de su éxito. Aunque ambas piezas abordan el *narcotráfico*, el contenido es distinto, perteneciendo esta última al tipo de relatos que refieren maneras originales de contrabando y “El curita” al retrato general de un traficante; sin embargo, comoquiera que la mitad del texto es de índole narrativa, se ha estimado que es combinación de **cuento** y **elogio** desde el punto de vista *tipológico*; esta dualidad no se traslada al plano **funcional**, donde no se aprecia el designio propagandístico que correspondería al elogio, tratándose únicamente de un texto de **función espectacular**. Acaso por esto, el héroe se presenta con distancia, lo cual comporta la ausencia de *tema subyacente*, ya que ni se pondera lo bastante la valentía ni su conducta de mujeriego impropia y posterior dedicación al negocio se critican al punto de poder asignarse el tema latente de la *vileza*, en sus variedades de *traición* o *corrupción*; la única posibilidad sería tal vez la de *condición* de *fugitivo*, que sólo se explicita empero en la mención biográfica a su expulsión de la Iglesia y huída de los maridos engañados, ya que, cuando se pasa a hablar de su oficio nuevo, no aparece el común apunte de que al héroe lo busca o persigue el Gobierno. El retrato sobrio del protagonista –para los estándares del elogio a un narco– podría atribuirse a su dignidad inicial de religioso, mas no parece ser el caso teniendo en cuenta el verso “y sin saber hacer nada”, que refleja una visión crítica con el papel de la Iglesia tal vez heredado del anticlericalismo revolucionario, y asumiendo que las referencias a su maldad diabólica (“ahora le sirve al Chamuco”, “ahora bendice con balas”) son meros recursos retóricos, existiendo en el fondo cierta empatía con el héroe, sin llegar a exaltarse. Mas el mayor interés del texto vuelve a estar aquí en la vertiente formal, sobre todo en el léxico, donde Quintero despliega su habilidad para captar el habla popular, en este caso sin valerse de excesivas **fórmulas**, sean narrativas genéricas o procedentes de la tradición cultural en forma de **refranes** o **clichés**, dándose sólo 1 ejemplo de cada tipo; además, la primera (“y no le sacan al parche/para rifarse la vida”) es discutible por tratarse de un *motivo* expresado a menudo de manera semejante pero no del todo fija, y el refrán es objeto de reelaboración por el autor; en cambio, abundan los giros coloquiales no exentos de originalidad (“tenía manada de bueyes”, “y salió carta jugada”, “toparon con la campana”), y las permutas singulares que permiten sortear la frase del todo hecha (“traen la calaca en las manos”), permuta que aplica también a su propio estilo, como se observa comparando el verso “con corazón de suicida” con el de la pieza anterior “con diploma de suicida”; en el campo léxico cabe añadir que, a diferencia de en otros textos y a excepción del anglicismo “*puchando*”, los términos coloquiales remiten a una cultura más tradicional (calaca, el Chamuco), en sintonía con el trasfondo religioso, sintonía que se extiende a la elección de la ciudad territorio del héroe, Sacramento. En los demás aspectos del *estilo*, el autor se pliega al canon genérico, destacando el imperio del *modo narrativo*, que alcanza una cifra récord del 96%. Si el **IT** se beneficia de este clasicismo discursivo, su baja puntuación se debe al nulo aporte del *plano estructural*, al carecer el poema de *bloques* y sus *fórmulas* inherentes; aunque no se refleja en el índice, el desarrollo de la **trama** es también heterodoxo, pues no se compone de una verdadera *secuencia* sino de alusiones a hechos puntuales o iterativos de naturaleza descriptiva. En fin, debe señalarse una dificultad analítica en este plano, a saber, cómo traducir a unidad semántica el hecho del despido, avatar inusitado para los héroes del corrido que he optado por asimilar, mal que bien, al *motivo* de **fracaso**.

## EL HIJO DE TIJUANA

[Los Tigres del Norte, 20 corridos inolvidables, 10.]

Hijos de su cempasúchil, / ábranla que lleva lumbré,  
no se atraviesen, culebras, / no vaya a ser que los tumbe:  
el que me estorba lo quito, / ya se me ha vuelto costumbre.

Yo soy puro cachanilla, / nacido y criado en Tijuana,  
no soy borrego, señores, / y cargo kilos de lana,  
por eso me ven gastando / puros cueritos de rana.

Yo fui taquero en Tijuana, / no me avergüenzo, señores;  
ahora yo soy comerciante, / no digo de los mejores,  
pero algunos de allá arriba / me deben muchos favores.

El que coopera conmigo / yo siempre lo he alivianado,  
yo soy muy agradecido / pero también soy pesado:  
el que no aguanta la vara, / yo siempre lo he castigado.

Yo marco mi territorio / para que nadie se meta,  
y el que se meta lo saco / a punta de metralleta  
para que aprenda que nadie / pedalea mi bicicleta.

Yo soy hombre de palabra / y no abro la boca en vano,  
si digo “la burra es prieta”, / los pelos traigo en la mano;  
el que hace tratos conmigo / nunca le fallo, paisano.

Yo tengo pocos amigos, / sólo gente que me ayuda,  
de éstos que matan y entierran, / y no les quepa la duda:  
cuando hago algún movimiento, / la cosa se pone dura.

Tijuana, no te imaginas / lo mucho que yo te quiero,  
yo no pienso abandonarte, / en tu suelo yo me muero;  
cómo no voy a quererte / si aquí se gana dinero.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante. (2 estrofas Ason.). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 17/24. **1.2.2.** 34 Cnx: 25 (19 yux. / 6 cor.) / 9 sub.

**1.3.1.** GLS: culebra, lana, cuero de rana, alivianar, pesado, prieta.

**1.3.1.1.** “hijos de su cempasúchil”, flor típica del Día de Muertos, es un eufemismo de “hijos de su chingada madre”; *cachanilla* es el gentilicio del estado de Baja California, sobre todo de los naturales de Mexicali y Tijuana; “ábranla que lleva lumbré” es frase hecha equivalente a “háganse a un lado”, “abran paso”.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 21-2). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (v. 2, 31, 32, 42, 43-4).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 34 (71%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 14 (29%).

**2.1.** X: héroe-narrador; Allx: ayudantes.

**2.2.** **A.** X,MTV34(1-6) **B.** X,MTV8a(7-8)+6c(9-12) II X,MTV7(13-4) > MTV6(15-8) II X,MTV2+3(19-21)+38b(22-4) II X→MTV8b(25-6) > X,MTV34+1(27-30) II X,MTV2+4(31-6) II X⇔Allx,-MTV3a(37) > MTV32a(38) I Allx,MTV5+13(39) I X,MTV5(40-2). **C.** FRM10(43-6) I X,MTV7(47-8).

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 4.

4.1. TM1a (narcopersonaje).

4.2. TMs<sub>b</sub>1+5+4 (valentía + lucro-progreso + identidad).

5. F: espectacular + propagandística.

6. Héroe, narco: desafío, valentía, destreza, orgullo identitario, riqueza, afán de lucro -origen humilde, respetabilidad, bondad, venganza (justicia propia), territorio –y su defensa armada y violenta-, rectitud-lealtad. Allegados, destreza criminal.

---

Una de las 5 piezas del *corpus* del autor grabadas por Los Tigres del Norte, y por tanto de las más conocidas, **autorretrato** de **narcopersonaje** que encapsula con maestría la totalidad de las virtudes tasadas del narcohéroe moderno, como se comprueba en el punto 6 del análisis recién consignado. Entre los abundantes elementos *ideológicos*, el *motivo* de **orgullo identitario** local de Tijuana es el más destacado, ya que a él se dedican el *título* y la *coda*, además de mencionarse en otras 2 estrofas, razón por la cual se han estimado presentes y de pareja importancia las *funciones* **espectacular y propagandística**; el propio Quintero recalca en nuestra entrevista el elogio a la legendaria ciudad fronteriza cuando, preguntado por si hay allí “mucho movimiento del corrido”, responde “hay mucho, sí. Por eso es que ‘El hijo de Tijuana’ habla de allí”, revelando su propósito prioritariamente comercial, rasgo que comparte con Los Tigres. Otro eje semántico capital, que constituye como la **identidad** *tema subyacente*, es la **valentía**, en torno al cual se aglutinan los demás valores personales del héroe (*rectitud, destreza, riqueza, respetabilidad...*) para configurar la efigie característica del *corrido de valientes*. Más moderno es el tercer pilar ideológico del tema, el enfoque economicista, manifiesto en las alusiones a la riqueza como símbolo del éxito en la 2ª estrofa, al origen humilde y el progreso en la 3ª, y en el remate textual que vincula amor y lucro en relación al lugar cantado; en tal enfoque no sólo se advierte el ascendiente de Mario Quintero, sino que, como ya dije en la introducción, debería contemplarse la posibilidad de que Francisco confeccione estos autorretratos para Los Tigres poniendo expreso énfasis en el aspecto económico para competir con los prestigiosos corridos lanzados por Los Tucanes a lo largo de los noventa, uno de cuyos rasgos distintivos es sin duda la preponderancia de dicho aspecto; avalan esta hipótesis, de un lado, la existencia de un tercer autorretrato de Francisco grabado por Los Tigres en el que la cuestión económica desbanca incluso a la identitaria en el título, “No tiene la culpa el indio”, que principia “no tiene la culpa el indio/sino el que lo hace compadre,/muchos andaban arriba/y yo muriéndome de hambre,/unos se comían las mieles/y yo muriéndome de hambre”, tiene algunos versos casi idénticos a otros de Mario (“dicen que *pa’* todo hay maña”, “ahora me llaman jefe”), e incluye una perspectiva internacional y a los colombianos en calidad de socios, contenidos inusuales en Francisco y en cambio propios de Mario, como se apuntó asimismo en la introducción: “De México para Europa/yo voy pero a cada rato,/en la ciudad de Madrid<sup>14</sup>/tengo muy buenos contactos,/unos compas colombianos/con los que hago buenos tratos”; de otro lado, la hipótesis se refuerza con la constatación de que, salvo en estas piezas para Los Tigres, Francisco no incide en la faceta material ni social del narco. La *distribución* de este contenido es de eficaz precisión, correspondiendo cada estrofa de la **trama** a uno o dos motivos, trama flanqueada de los bloques debidos, una **presentación** heterodoxa que cumple aún así su función estructural, puesto que el protagonista se presenta en efecto, o más bien irrumpe, y una convencional *coda* con *fórmula* de **apóstrofe** a la ciudad. En el *plano expresivo*, los recursos estilísticos más próximos al paradigma son justamente los de propiedades distributivas a escala sintagmática, como el **octosílabo**, una **sintaxis** donde prevalecen el ajuste de la unidad básica de sentido a **dos versos** y la **yuxtaposición** y **coordinación**, y el generoso recurso

---

<sup>14</sup> En nuestra entrevista, Quintero se refiere a esta alusión a Madrid, al ilustrar que la ubicación de sus historias, como en el caso de Chicago, no obedece a razones de realismo: “Por ejemplo, este, en España, pues yo no conozco, y puse ‘en la ciudad de Madrid’ [tarareando]”.

a *paralelismos* en forma de *aliteraciones* y *repeticiones*, siendo muy notable el uso del pronombre “yo” al principio de 5 de las 6 estrofas que integran la trama, encontrándose también en el 3er verso de la única que no comienza así y en 5 ocasiones más en el interior de una estrofa, en 4 de ellas combinado (2 y 2) con palabras asimismo repetidas (“yo siempre”, “yo te quiero... yo me muero”); otro tanto sucede con “el que”, presente 5 veces, siempre al inicio de un verso impar con función pues de aliteración. En el terreno *léxico* resulta en fin harto sorprendente la densidad formularia de diverso tipo, desarrollada a tal extremo que son escasos los versos de transición o expresión neutra; así, se han contado 5 **clichés**, algunos procedentes del habla popular genuina como “ábranla que lleva lumbre” y otros más normalizados (“yo soy hombre de palabra”, “a punta de metralleta”), a los que podrían sumarse otros tantos de fijeza relativa, a saber: “el que no aguanta la vara yo siempre lo he castigado”, enunciación personal del tópico de la justicia sumaria del héroe próxima sin embargo a la frase hecha; “para que aprenda que nadie pedalea mi bicicleta”, cuyo segundo segmento es original pero que es variante de la advertencia estándar “para que aprendan a respetar”; “el que hace tratos conmigo nunca le fallo, paisano”, expresión más o menos común de la rectitud; “en tu suelo yo me muero”, declaración convencional del amor por la tierra de muy leve modificación expresiva; y “Tijuana, no te imaginas lo mucho que yo te quiero”, cliché indudable que no se ha contabilizado por coincidir con su función de apóstrofe; de otra parte, a la sola **fórmula narrativa** perteneciente al elenco del género, enunciado adversativo de la templanza y fiereza simultáneas (“yo soy muy agradecido, pero también soy pesado”) puede sumarse una segunda (“pero algunos de allá arriba me deben muchos favores”), connotación de la cercanía del héroe al poder presente p. e. en el modélico “Jefe de jefes” de Bello (“muchos grandes me deben favores”); a los casi 20 versos que abarca este despliegue formulario vienen además a sumarse múltiples giros y vocablos coloquiales que el autor encaja con sensibilidad estética en el parlamento del narrador protagonista, muchos consignados en el punto 2.1 del análisis por haberse creído oportuno explicar su significado, y otros de sentido tan claro como su sabor popular, entre los que cabría destacar “si digo ‘la burra es prieta’, los pelos traigo en la mano” y “de los que matan y entierran”. En suma, la expresividad florida y el ritmo de reminiscencias folclóricas que Quintero imprime a su texto constituyen los mecanismos clave que le permiten convertir un autorretrato de contenido ya trillado y personaje sumamente estereotipado en una pieza de estilo personal y popular a un tiempo, lo cual explica que los siempre avezados Tigres la hayan hecho de inmediato éxito suyo; de todo ello es sin duda consciente el compositor, como se refleja en la entrevista cuando aborda su manejo del doble sentido tomando precisamente de ejemplo el verso inicial de este corrido:

Hay muchos, muchos albuers, y yo he hecho en el... pero no el albur grotesco ni que cae mal, [...] que ni lo puedes oír con la familia, pero yo lo hago para que lo puedan escuchar, y que el que le guste el... ¿cómo se dice? El albur mexicano, que lo defina a uno mismo, y que, el que lo entiende, lo disfruta, y hay gente que no lo entiende. Pues, por ejemplo, ése que dice [canta] “Hijos de su cempasúchil, ábranse que...”, ése, la expresión quiere decir, como decimos nosotros en México, [baja la voz], “hijos de su chingada madre, ábranse porque ahí voy”, eso quiere decir, ése es la definición, pero es una palabra muy fuerte, ¿verdad? Que [Los] Tigres [del Norte] se animaron a decirlo, aún sabiendo lo que es, pero porque lo dijeron así nomás, [...] pero en realidad lo que quiere decir es otra cosa, y mucha gente sabe lo que quiere decir, pero mucha gente me pregunta “oye, ¿qué es hijo de la cempasúchil? Es una flor, ¿verdad?, la cempasúchil” Dependiendo de la gente, yo les digo; si es una mujer, le digo que sí, porque a una mujer no le voy a decir... “Sí, es una flor”. Pero no, [...] es un verso fuerte, de palabras fuertes, entonces me dio mucho, fue un éxito bueno de Los Tigres que me dio mucho dinero, me dio premios y todo.

## EL NARIZ DE A GRAMO

[Grupo Exterminador, *Éxitos para siempre*, 16.]

En la cantina del Chupe, / en la ciudad de Durango,  
entré a echarme una cerveza, / de sed me andaba secando;  
me la invitó un buen amigo / que allí se hallaba *pisteando*.

Después de dos, tres cervezas, / me fui derecho al grano,  
le dije: “¿A qué horas se mocha? / Invíteme para el baño;  
ni modo que no le ponga / si tiene nariz de a gramo”.

“Me adivinó el pensamiento, / ya lo traía aquí en la mano,  
aquí mismo le ponemos, / no necesito ir al baño.  
¿*Pa'* qué se esconde, mi amigo? / Aquí mismo nos lo echamos”.

“Por algo existen los dichos, / y los refranes me gustan,  
porque clarito lo dice: / ‘Dios los cría y ellos se juntan’;  
no me gustan los culebras / que de la nada se asustan”.

“Tengo narices de a gramo / y el nombrecito me queda,  
usted tampoco, mi amigo, / no canta mal la ranchera,  
usted la absorbe a dos metros / como si fuera manguera”.

“No piense usted que con eso / voy a hacerme el ofendido;  
al contrario, me da gusto / por haberlo conocido,  
y conste que no hago ronda / a cualesquiera individuo”.

“Todo es puro cotorreo, / y aquí todo está tranquilo,  
y si se acaba la bolsa, / allá en el carro es tranquilo;  
al fin ya estamos entrados, / este rollo hay que seguirlo”.

“Con ésta nos despedimos, / y a ver qué día nos juntamos,  
en la cantina del Chupe / qué a gusto nos la pasamos,  
y aquí está la crema y nata / de los narices de a gramo”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/24. **1.2.2.** 36 Cnx: 27 (21 yux. / 6 cor.) / 9 sub.

**1.3.1.** GLS: *pistear*, *mocharse*, *culebra*. **1.3.1.1.** *El Chupe* deriva de *chupar*, “beber alcohol” coloquialmente, equivaliendo p. e. a *El Bebercio*, *El Trinquí*; “no cantar mal la ranchera” es frase hecha de sentido igual a “no ser manco/a” o “no quedarse corto/a”.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 21-2) / 4 Clch. (v. 8, 28, 33-4, 47).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 9 (19%); Mim.: 39 (81%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X<sub>1</sub>: narrador; X<sub>2</sub>: el nariz de a gramo.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV25a(1-6) > X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV35a: MTV14c(7-12) > X<sub>2</sub>,MTV1+3a (13-8) > X<sub>1</sub>,MTV1→X<sub>2</sub>,MTV3a(19-24) > X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV14c(25-30) > X<sub>1</sub>→X<sub>2</sub>,MTV3a(31-6) > X<sub>2</sub>: X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV14c+25a(37-42); **C.** “FRM9”(43-4)+“7”(45-6)+MTV14c(47-8).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4.

**4.1.** TM1c+/-a (narcoconsumo +/- personaje). **4.2.** TMs<sub>b</sub>7 (amistad).

**5.** F: espectacular +/- propagandística.

**6.** Héroes, narcoconsumidores: consumo de alcohol y cocaína, valentía, amistad, rectitud.



Primer corrido de Quintero donde exalta explícitamente el consumo de cocaína, si asumimos con Wald [2001: 108] que “Los dos Plebes” es el primero de alusión velada, pues el que ahora nos ocupa aparece en 1995 en el álbum de Exterminador *Me gusta ponerle al polvo*, de título más que elocuente. Aunque no puede atribuirse con certeza al autor la originalidad de la polémica opción subtemática, sí puede decirse que “El nariz de a gramo”<sup>15</sup> es la pieza pionera a una escala de difusión amplia. La fórmula del éxito aplicada por Quintero tiene dos ingredientes básicos: el *título*, donde retoma la precisión cuantitativa utilizada por Teodoro Bello en su famoso “Pacas de a kilo”, y el carácter *dialogado* de la composición. El primer elemento denota la visión comercial del autor, que supo aprovechar la gran acogida del título de Bello, mas también su audacia al dar un paso más en la acuñación o traslado al corrido del vocabulario relativo al narco. El segundo constituye la principal aportación de Quintero al género, que guarda también relación con el lenguaje por la impronta oral inherente a la recreación de diálogos entre personajes populares y el uso de expresiones coloquiales que comporta. De las 5 muestras con esta peculiar forma narrativa, ésta es la única donde rige la voz en *1ª persona*, pues la introducción al diálogo la enuncia uno de los interlocutores, lo cual no impide que su *tipo* siga siendo el del *cuento*. Desde el punto de vista *funcional*, el principal fin semiótico es *espectacular*, pues la apología del consumo, que implica la función *propagandística* subordinada, se cifra en la amistad sellada entre los personajes que conversan y consumen. Precisamente, el *tema subyacente* de *amistad* es, como se recordará, el otro rasgo distintivo de casi todos los *diálogos*; el *tema patente* es por su parte el de *narcotráfico*, en su variedad de *consumo*, mas también de *personaje* en segundo término, puesto que la anécdota constituye el pretexto para un retrato caracterológico; sin embargo, no hay indicación de que los protagonistas se dediquen al contrabando, ni siquiera indirectamente mediante la descripción de sus *pertrechos* (armas, vehículo...) o rasgos (riqueza, poder...), de suerte que “El nariz de a gramo” es narcocorrido sólo en virtud de la referencia al consumo. Ésta es empero capital, pues en torno a ella se construye el texto, que no exhibe apenas otros elementos *ideológicos*, salvo la *valentía*, la cual se plantea aún así en función del consumo y no del clásico pleito armado, y la noble *amistad*, que se forja también con ocasión de la *parranda*. En suma, puede afirmarse que, como en tantos narcocorridos de hoy, el compositor fusiona el asunto del contrabando con el modelo del tradicional corrido de valientes, por más que la amalgama resulte insólita debido al subtema del consumo y a la ausencia de acción, ámbito donde el valiente se realiza con plenitud. La *estructura* del contenido es asimismo peculiar, ya que, si la ausencia de los *bloques* se ha hecho habitual en el género, sobre todo el de *presentación*, como sucede aquí, que la 1ª estrofa sea la única de índole diegética la hace propicia para una introducción conforme al canon que sin embargo no se da; en cambio, la estrofa final, remate de la conversación que habría de corresponder a la *trama*, incluye las *fórmulas* de *despedida* y *resumen*, insertas entonces en una *coda*, desde luego heterodoxa, no tanto por enunciarla un personaje, lo cual es relativamente común, sino por pertenecer al diálogo y no a un bloque diferenciado de la trama, si bien lo es en cierto modo. En el *plano* del *discurso*, salvo por la *sextilla* y la *1ª persona*, el estilo se ajusta a la norma estética del corrido, destacando la completa ausencia de *intervenciones* del *narrador* y la preponderancia de la *mímesis* en los *modos* de *representación*; sin embargo, la debilidad del flanco estructural hace que el *IT* se sitúe sólo en 4 puntos. Por último, en el lenguaje utilizado, si no al extremo de la muestra anterior, se observa una propensión formularia, dándose 4 *clichés* y 1 *refrán*, aunque ninguna *fórmula* propia del género, que se combinan de nuevo con el registro popular característico del habla rural nortea mexicana, tanto en lo coloquial (“pisteando”, “se mocha”, “no canta mal la ranchera”) como en las fórmulas de cortesía y trato amigable, y con las incorporaciones recientes de la jerga chicana moderna relativa al narco (“aquí mismo le ponemos”), a las que Quintero aporta su jocoso hallazgo de la “nariz de a gramo”.

<sup>15</sup> Nótese que “el nariz de a gramo” no se marca en mayúsculas por no constituir en puridad un apodo, sino una manera circunstancial de referirse al personaje, sólo en el título.

## EL NIÑO

[El Vampiro y sus fantasmas, *El Agente Borrego*, 8.]

Se vino desde Matanzas / en compañía de su padre  
luchando con la marea / y el peligro de los mares;  
llegaron a Cayo Hueso / una semana más tarde.

Yo le compuse el corrido / porque ha sido un gallo fino;  
su nombre ni yo lo supe, / pero le apodan el *Niño*,  
porque empezó muy temprano / andando en el mal camino.

Lo acusan como cabeza / del crimen organizado,  
por eso está entre la lista / de los hombres más buscados,  
pero ese *Niño* es muy listo, / por eso no lo han hallado.

Lo buscan por traficante / y lavado de dinero;  
el hombre que ha sido honesto, / nunca ha salido de perro:  
cuántos haríamos lo mismo / si no tuviéramos miedo.

De Colombia el polvo fino / y de Jamaica la hierba  
en avionetas robadas / aquel cubano las lleva;  
cómo lo hará nadie sabe, / pero a Miami la llega.

A treinta millas *pa* dentro, / en aguas de la bahía,  
a medianoche y en lanchas / recogen la mercancía;  
la avientan de la avioneta / para llevarla a la orilla.

Los agentes de la DEA / no le hallan el rastro al *Niño*,  
no saben si anda en Colombia, / en Cuba o Santo Domingo;  
como no conoce el miedo, / puede que esté entre los gringos.

Hay dos o tres en Chicago / que ya no duermen tranquilos,  
que traicionaron al *Niño* / por no pagarle unos kilos:  
traen la navaja en el cuello, / no le quitaron el filo.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/24. **1.2.2.** 24 Cnx: 13 (10 yux. / 3 cor.) / 11 sub.

**1.3.1.** GLS: polvo, aventar, DEA. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 8, 15-6). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 21-2) / 4 Clch. (v. 11-2, 41, 44, 47).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 36 (75%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 12 (25%).

**2.1.** X: El *Niño*; Allx: su padre; Y<sub>1</sub>: Gobierno (EE.UU.), DEA; Y<sub>2</sub>: traidores.

**2.2. A.** X+Allx,MTV22(1-6) II FRM1+5(7-12) **B.** Y<sub>1</sub>→X,MTV17b(13): X,MTV14(14) > Y<sub>1</sub>→X,MTV21(15-6) > X,MTV5(17) > Y<sub>1</sub>,MTV30(18) II X,MTV14+14a(19-20) > MTV7 +1(21-4) II FRM14: X,MTV14a(25-8,30-6) II Y<sub>1</sub>→X,MTV21 > Y<sub>1</sub>,MTV30(37-40) I X, MTV1(41) > FRM14(42) II Y<sub>2</sub>,MTV26(43-4) < Y<sub>2</sub>→X,MTV15 > Y<sub>2</sub>,MTV10(45-8). **C.** Ø.

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 5,25.

**4.1.** TM1a (narcopersonaje). **4.2.** TMs5+6 (necesidad-lucro-poder+fugitivo).

**5.** F: espectacular +/- propagandística.

6. Héroe, narco: emigración, valentía, poder, fugitivo, inteligencia (destreza), venganza. Rivalés, DEA: acusación, persecución, fracaso, ignorancia (de paradero); y traidores: traición, peligro de muerte ante venganza. Reflexión sobre necesidad de delinquir para salir de la pobreza, y descripción de la mecánica del contrabando.

---

Único **elogio** del *corpus* desde el punto de vista *tipológico*, bien que facticio, pues, hasta donde he podido averiguar, no existe ningún traficante de origen cubano con ese apodo en la Florida. La insólita confección de un arquetipo de narco poderoso con apariencia noticiera puede responder a que Quintero, en su afán comercial, haya optado por ensalzar a un capo como han hecho con sumo éxito sus colegas más célebres. Sin embargo, limitado su interés por el narcotráfico a su potencial como fuente de inspiración literaria, se aleja aquí del estilo y planteamientos comunes en sus textos para adoptar el modelo panegírico que acostumbra Mario Quintero de Los Tucanes, como se aprecia en el hecho de que destaque la condición de **fugitivo** del héroe y su ascenso en el narco por **necesidad** y **afán de lucro**, motivos que se erigen en *temas subyacentes*. Así, es significativo que el primero lo exprese en un punto valiéndose de la **fórmula narrativa** “*figurar en una lista*”, de cierta recurrencia tanto en Mario Quintero como en Vargas, y sobre todo que dicha lista sea la de “los más buscados”, superlativo patrimonio del líder de Los Tucanes en el género; en el mismo sentido cabe señalar que, junto a la imprescindible **valentía** del héroe, se explicita que elude la Justicia con maña además de con fuerza, lo cual, de otra parte, sirve para subrayar el fracaso de las autoridades de EE.UU. y su propia valía, aunque, no siendo mexicano, se ha excluido la identidad de los temas subyacentes; en este eje semántico se integra asimismo el matiz de la **acusación**, frecuente en esta clase realista de elogios, al que el autor dedica 4 versos (“lo acusan como cabeza/del crimen organizado”; “lo buscan por traficante/y lavado de dinero”). El enfoque economicista que incide en la pobreza inicial del héroe y su progreso hasta el poder, deudor también de Mario Quintero, se plasma en la estrofa dedicada a los orígenes humildes del personaje, que antecede incluso a su presentación, y en la reflexión sobre la dedicación al delito por necesidad. En fin, el catálogo de influencias se completa en la última estrofa, donde se expresa la común **amenaza** del narcohéroe de ejecutar una **venganza**, de manera abrupta y sin conexión con el resto de la **trama**, y donde el **cliché** “ya no duermen tranquilos” recuerda a los versos “y un hombre en Guadalajara no duerme de puro miedo” de Vargas o a “no estén tranquilos, señores, puede explotarles la almohada” del mismo Mario Quintero. La *estructura del contenido* es una vez más asimétrica, al no alcanzar la estrofa conclusiva el rango de *coda*, mientras que la **presentación**, un tanto heterodoxa igualmente debido a la anteposición de los antecedentes biográficos, alberga las **fórmulas incoativa** y de **nominación-caracterización**, a las que se suma la de **incertidumbre** inserta en la **trama**, que carece por su parte de *secuencia* narrativa, desarrollándose el argumento a base de alusiones puntuales, con la notable excepción de las estrofas 4ª y 5ª, donde se refiere con precisión diegética y tono neutro la mecánica del desembarco de la droga. En el *plano del discurso*, Quintero se vale de todos los recursos expresivos canónicos salvo la **sextilla**, aunque es notable la abundancia de frases *subordinadas*, que se imponen incluso a las **yuxtapuestas**, mas no a la suma de éstas y las **coordinadas**; el apego a la tradición se redondea con el uso de 2 **fórmulas narrativas**, elementos estilísticos todos que se unen a los estructurales deparando uno de los pocos **IT** que exceden los 5 puntos. En el *lenguaje*, por último, abundan de nuevo los **clichés**, reforzados, en términos de registro vulgar, por una expresión menos coloquial, debida probablemente al aire noticiero y objetivo buscado, y que explica también la fértil **subordinación** explicativa y causal; con todo, no faltan versos de vivacidad popular (“a treinta millas *pa’* dentro”, “la avientan de la avioneta”), ni huellas de la personalidad estilística de Quintero, que imprime sabor refranero a su reflexión social (“el hombre que ha sido honesto/nunca ha salido de perro”) y remata la pieza con una reformulación de la frase hecha “estar con el agua al cuello”, o una combinación de ésta y el tópico de “la pistola en la sien”, de singularidad expresiva.

## EL PRÓFUGO DE CHICAGO

[Francisco Quintero y sus Gallos de Durango, *del campo a la ciudad*, 10.]

Dicen que la DEA lo busca, / y es de origen mexicano,  
por lavado de dinero / y el asalto de tres bancos,  
y además otras bronquitas / que ya le andan achacando.

Se fue a México, señores, / iba huyendo de los güeros;  
dicen que ya *traiba* cola / y hasta allá lo persiguieron:  
los que fueron a aprehenderlo / *pa'* contarle no vivieron.

Llegó rayando el caballo / con la pistola en la mano,  
se paró frente a unos hombres / del gobierno americano;  
dio la cara muy bonito, / como todo un mexicano.

“Sé que vienen a llevarme / por mandato del Gobierno,  
pero aquí van a morirse / porque están en mi terreno;  
no porque sean de la DEA / no los mandaré al infierno”.

Abriendo fuego al instante / los agentes disparaban;  
como el caballo era bueno, / en la rienda no paraba;  
es por eso que a aquel hombre / ni una bala le pegaba.

Aquellos hombres del DEA / corrieron con mala suerte,  
se escapó un hombre a caballo / dejando estela de muerte;  
en aquel enfrentamiento / quedan muertos los agentes.

Derechita la mandaron / a la DEA que lo buscara;  
como el hombre no era un santo / no muy fácil lo asustaban;  
es que *traiba* muy bien puestos / un par que lo acompañaba.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (3 estrofas Ason.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/21. **1.2.2.** 25 Cnx: 14 (10 yux. / 4 cor.) / 11 sub.

**1.3.1.** GLS: güeros, DEA. **1.3.1.1.** “*traiba* [traía] cola” es frase hecha similar a “venían pisándole los talones”; el uso transitivo de *rayar* aplicado a un caballo no es común en el habla popular mexicana, no habiéndose hallado en diccionarios ni glosarios especializados; probablemente signifique *enfilando*, o manejando con destreza al animal de suerte que avance en perfecta línea recta.

**1.3.2.** 1+1 Frml. (v. 14+1). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 6 Clch. (v. 9, 12, 24, 34, 39, 41-2).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 20 (48%); Mim.: 6 (14%); Int.-Nar.: 16 (38%).

**2.1.** X: prófugo; Y: agentes EE.UU. (Gobierno, DEA).

**2.2.** **A.** FRM5: X,MTV21+8a(1-2) | Y→X,MTV17b: MTV24(3-6); **B.** Y→X,MTV21(7-10) > FRM13: Y,MTV13(11-2) > **a)** X,MTV1(13-7)+39b(18) > X→Y,MTV34(19-24) > **b)** Y→X,MTV12(25-6) > Y,MTV30⇔X,MTV19a(27-30) > **c)** X,MTV21⇔Y,MTV13(31-6). **C.** FRM7(37-40)+5: X,MTV1(41-2).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 5,5.

**4.1.** TM1a+e (narcopersonaje + conflicto).

**4.2.** TMs1b+4+6 (valentía + identidad + fugitivo).

**5.** F: espectacular + propagandística.

6. Héroe, narco: origen-identidad, acusación forajido, huída, valentía, destreza y éxito en la lucha. Rivalés, policía EE.UU.: falsa acusación (hipocresía), persecución, derrota y muerte (fracaso). Exaltación general de la identidad mexicana cifrada en la valentía.

---

Corrido-*cuento* de **narcopersonaje** y **conflicto** con la Ley, que comparte con el anterior la relevancia otorgada a la condición fugitiva del héroe, anunciada en el *título*, pero difiere de aquél en el mayor énfasis en la clásica valentía y la exaltación de la identidad mexicana, con omisión del aspecto socioeconómico; los *temas subyacentes* son pues **valentía**, **fugitividad** e **identidad**, y las funciones **espectacular** y **propagandística** a partes iguales. El encomio del mexicano se hace presente ya desde la 1ª estrofa, donde se incrusta en aposición a la frase inicial “y es de origen mexicano”, en los versos “dio la cara muy bonito,/como todo un mexicano”, donde la **mexicanidad** se hace sinónimo de **valentía**, y en el realce de ésta por medio de la añeja ponderación testicular y en contraste con los estadounidenses en la coda. La mayor tradicionalidad ideológica manifiesta en la preponderancia del binomio coraje-esencia mexicana hace que, a diferencia de los textos sobre narcotráfico propiamente dicho, en los que el *ingenio* es crucial y sirve al escarnio del gringo, el conflicto se plantee en términos de pleito armado puro, que el autor contextualiza además en **territorio** mexicano y el ámbito rural propio del valiente convencional, lo cual explica la recuperación del *caballo* como **pertrecho** distintivo del héroe y que la única mención a las siempre gloriadas *armas* consista en la fórmula narrativa antonomástica “con la pistola en la mano”; además de estas viejas simbologías, es preciso subrayar la moderna referencia implícita al capo Rafael Caro Quintero, detenido por el asesinato de un agente de la DEA, a quien la audiencia recuerda a buen seguro de inmediato al oír los versos “no porque sean de la DEA/no los mandaré al infierno”. Desde el punto de vista *estructural*, el corrido cuenta con ambos *bloques*, bien que heterodoxos, sobre todo la **presentación**; ésta comprende una estrofa donde se enumeran las gestas delictivas del héroe, usualmente integrada en la trama pero que aquí equivale a la *fórmula* de **nominación-caracterización**; la *coda* alberga esta misma fórmula en los 2 versos finales, y el **resumen** en los anteriores, siendo manifiesta la función conclusiva a pesar de una plasmación irregular del contenido. En la *trama*, se ha estimado que la 2ª estrofa, donde se halla por cierto la *fórmula* de **anticipación** del **desenlace**, no pertenece a la **secuencia** de redondez narrativa que ocupa el resto de la pieza, ya que su *planteamiento* es sin duda el pintoresco **desafío** desarrollado en las estrofas 3ª y 4ª, encontrándose el *nudo* en la 5ª y el *desenlace* en la 6ª. La trabajada estructura se suma al *discurso*, donde sólo la **sextilla** y la profusa **subordinación** se deben a la modernidad, para superar los 5 puntos en el **IT**; en el aspecto *léxico*, a pesar del empleo de la clásica fórmula indicada, resalta el uso de 6 **clichés**, predominio expresivo vulgar visible asimismo en el nudo y desenlace narrativos; sin embargo, el contenido tradicional de vindicación del valiente mexicano rural propicia también la recreación del habla popular de antaño (“dicen que ya traiba cola”, “derechita la mandaron”), y acaso la inserción de una segunda fórmula narrativa de forja reciente, “dicen que la DEA lo busca”, expresión de relativa fijeza de la situación de prófugo (variando el perseguidor, claro) presente en casi todos los autores estudiados; por cierto, en el elenco de delitos imputados al héroe se aprecia la huella de Vargas, que canta “les achacaban el robo/de un hospital en Durango,/ amén de varios secuestros/y el asalto de tres bancos” en “Carga ladeada”.

## LAMENTO DE UN CIUDADANO

[El Vampiro y sus fantasmas, *El Agente Borrego*, 3.]

En la cantina Los Gallos / estaban dos mexicanos,  
uno tenía sus papeles / y el otro era ciudadano,  
uno era de Sinaloa / y el otro era michoacano.

“Tómese un trago conmigo, / no se me agüite, paisano,  
yo soy puro sinaloense / y usted puro michoacano,  
yo soy su amigo sincero, / aquí tiene usted mi mano”.

“Cuénteme cómo se vino / para el lado americano,  
¿se vino usted de mojado / o con la mica en la mano?  
No me vaya usted a decir / que ya se hizo ciudadano”.

“Era muy plebe, compita, / cuando me vine pa'l norte,  
viajando en esas famosas / Aerolíneas El Coyote;  
ahora ya soy ciudadano / y entregué mi pasaporte”.

“Espero que no se ofenda, / oiga, amigo sinaloense,  
pero la ciudadanía / como que no me convence:  
siempre nos van a mirar / con el nopal en la frente”.

“Yo quisiera retacharme, / nomás que ya no se puede:  
la vieja ya no me sigue, / ni mucho menos los plebes;  
dejar mi patria querida, / eso es lo que a mí me puede”.

“Oiga, amigo sinaloense, / la libertad es muy bella;  
antes que ser ciudadano / yo me voy para mi tierra;  
por mí, que la hagan rollito / y que se queden con ella”.

“Como ya soy ciudadano, / tengo que hablar el idioma:  
*I see you later, tomato*, / yo me quedo en California,  
*I say good-bye to my friendo*, / adiós a mi Sinaloa”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 21/24. **1.2.2.** 35 Cnx: 29 (20 yux. / 9 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: *agüitarse*, mojado, mica, plebe, vieja.

**1.3.1.1.** “Aerolíneas El Coyote” connota la emigración ilegal, pues el *coyote* es la persona que pasa a los emigrantes por la frontera; el *nopal*, hoja de la chumbera, es símbolo de la patria mexicana, donde se apoya el águila en el escudo de la bandera; *friendo*, con adición de la “o” a la voz inglesa, es parodia del *spanglish* o el fuerte acento *latino* en inglés.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 11). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (v. 8, 25, 30, 36, 38).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 6 (12,5%); Mim.: 42 (87,5%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X<sub>1</sub>: sinaloense; X<sub>2</sub>: michoacano; Allx<sub>1</sub>: vieja y plebes.

**2.2. A.** “FRM6b+5”(1-6); **B.** X<sub>1</sub>→X<sub>2</sub>,MTV3a+32a(7-12) > X<sub>1</sub>,MTV22(13-22)+39c(23-4) > X<sub>2</sub>,MTV4(25-6)+24(27-8)+39b(29-30) > X<sub>1</sub>: X<sub>1</sub>,MTV30(31-2) > Allx<sub>1</sub>→X<sub>1</sub>, -MTV32a(32-3) > X<sub>1</sub>,MTV37(35-6) > X<sub>2</sub>,MTV24(37-8)+39a(39-42); **C.** X<sub>1</sub>, -MTV22+39c(43-6) > “FRM9”(47-8).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4,75.

4.1. TM6 (emigración). 4.2. TMs4+/-7 (identidad +/- amistad).

5. F: propagandística.

6. Héroes, emigrantes. Sinaloense: amistad, ayuda, emigración, orgullo identitario (nacional, regional y de grupo social –ciudadanía EE.UU.), fracaso (error), tristeza. Michoacano: amistad, emigración, orgullo identitario (nacional), templanza, rebeldía.

---

Otra de las piezas dialogadas del autor, y de hecho la que mayor proporción de *mímesis* contiene, pues sólo la 1ª estrofa es de índole *diegética*, mientras que las otras muestras de esta clase presentan 2 estrofas introductorias, o una inicial y otra final, o algunos pasajes narrativos intercalados. El texto es también peculiar en cuanto al contenido, por tratarse del único del *corpus* de Quintero cuyo *tema* es la *emigración*, siendo el *subyacente* el de *identidad* y subsidiariamente el de *amistad*, presente sólo en las fórmulas de cortesía que intercambian los personajes. El planteamiento *ideológico* orbita en torno a la identidad del mexicano emigrado ilegalmente a EE.UU. y confrontado al cabo de los años a la disyuntiva de optar entre dos nacionalidades. Como se dijo, Quintero tiene un corrido-canción (“La tierra prometida”) donde agradece a EE.UU. la acogida y se declara dispuesto a dar la vida por el país, postura insólita en el discurso habitual de la comunidad chicana que el compositor confirma sin aspavientos en la entrevista; no obstante, su afán comercial lo lleva a adoptar aquí la opinión dominante, que juzga la emigración circunstancia pasajera forzada por la necesidad y propugna, apelando a las raíces patrias, el regreso tras haber ganado dinero en EE.UU. Este enfoque es obvio tanto en el *título* como en el reconocimiento del personaje sinaloense de haber cometido un error renunciando a la ciudadanía mexicana y su consiguiente lamento, además de en el vínculo que establece el michoacano entre la libertad y el retorno a México; aún así, Quintero no plantea la cuestión en términos del todo maniqueos, asistiendo al sinaloense de razones –el largo tiempo pasado en EE.UU., la negativa de mujer e hijos a volver a México, la imposibilidad de echarse atrás– y culminando sin visos de tragedia, más bien con ligereza en las palabras del converso que se reafirma en el paso dado (“yo me quedo en California”). De las ideas expuestas se colige que la *función* textual es *propagandística* –de la identidad mexicana–, con una obvia impronta *ejemplar*, patente en la hechura de fábula que presenta un caso del que el público interpelado puede extraer la enseñanza de no precipitarse a la hora de hacerse ciudadano de los EE.UU. La *estructura* semántica exhibe sendos *bloques*, una vez más heterodoxos; la *presentación* es una *ubicación* y *caracterización* de personajes técnicamente inserta en la *trama*, pero cumple una función introductoria, pudiendo incluso considerarse *fórmulas estructurales* los contenidos señalados; la *coda* se ha entendido presente por albergar la *despedida* clásica, aunque también aquí coincide el cierre del texto con el del desarrollo argumental; por ello, se han asignado a cada bloque sólo 0,5 puntos a efectos de cómputo del IT, y no se han contabilizado las posibles fórmulas. Esta parca tradicionalidad estructural impide de hecho que la muestra alcance un IT elevado para la media del autor, puesto que éste se vale en el *plano discursivo* de todos los recursos estilísticos paradigmáticos –salvo la *sextilla*–, y de modo particularmente intenso, como se aprecia en la escasez de *encabalgamientos* y *subordinaciones*, que suscita una *sintaxis* de ritmo folclórico rica en *paralelismos* y *repeticiones*, o la ausencia absoluta de *intervenciones* del *narrador*; el *léxico* se aleja empero del canon genérico, utilizándose 1 *fórmula discursiva* (“yo soy su amigo sincero”) frente a 5 *clichés*, a los que deben sumarse otras expresiones fijas que son fórmulas de cortesía comunes en el México rural, y la moderna inserción de frases en inglés, que ya vimos en “Los *juniors*” de Mario Quintero y constituye un recurso con cierta tradición en la música nortea en general, de función habitualmente cómica; de otra parte, Quintero usa de nuevo términos de argot, en este caso migratorio (mojado, *mica*, coyote), y confiere al corrido su distintiva frescura popular en la expresión (“no se me agüite, paisano”, “era muy plebe, compita”, “yo quisiera retacharme”, etc.).

## LAS MONJITAS

[Grupo Exterminador, *Éxitos para siempre*, 11.]

Una *troca* salió de Durango / a las dos o tres de la mañana,  
dos muchachas muy chulas llevaban / coca pura y también marihuana,  
pero se disfrazaron de monjas / *pa'* poderla llevar a Tijuana.

Los retenes de la carretera / a las monjas no las revisaban;  
tal vez era respeto al convento, / pero nunca se lo imaginaban  
que eran dos grandes contrabandistas / que en sus barbas la droga pasaban.

El agente que estaba de turno / en aquella inspección de Nogales  
por lo visto no era muy creyente / y enseguida empezó a preguntarles,  
que de dónde venían y qué *traiban*, / dijo el jefe de los federales.

Muy serenas contestan las monjas: / “Vamos rumbo de un orfanatorio,  
y las cajas que usted ve en la *troca* / son tecitos y leche de polvo  
destinados a los huerfanitos, / y si usted no lo cree, pues ni modo”.

Dijo el jefe de los federales: / “Voy a hacer el *chequeo* de rutina,  
yo les pido disculpa, hermanitas, / pero quiero sacarme la espina:  
yo presiento que la leche en polvo / ya se les convirtió en cocaína”.

Con un gesto de burla el agente / se arrimó y les dijo a las monjitas:  
“Yo lo siento por los huerfanitos, / ya no van a tomar su lechita;  
ahora díganme cómo se llaman, / si no es mucha molestia, hermanitas”.

Una dijo “me llamo Sor Juana”, / la otra dijo “me llamo Sor Presa”,  
y se alzaron el hábito a un tiempo / y sacaron unas metralletas,  
y mataron a los federales / y se fueron en su camioneta.

En Durango se buscan dos monjas / que ya no han regresado al convento,  
y una cosa sí les aseguro, / que llegaron con el cargamento;  
por ahí dicen que están muy pesadas / y que viven allá en Sacramento.

---

**1.1.1.** Decasílabo. **1.1.2.** 4 estrofas Asonante / 4 Consonante. **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 17/24. **1.2.2.** 36 Cnx: 29 (16 yux. / 13 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: *troca*, pesada.

**1.3.1.1.** El *DRAE* recoge el uso de *orfanatorio* por *orfanato* en México.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 12, 28, 36).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 26 (54%); Mim.: 16 (33,5%); Int.-Nar.: 6 (12,5%).

**2.1.** X: monjitas; Y: agente, jefe de federales; Ally: federales.

**2.2. A.** Ø. **B. a)** X,MTV14a(1-4)+23(5-6) > MTV16(7) > X,MTV19(8-12) > **b)** Y,-MTV  
40+MTV23(13-5) > Y→X,MTV17(16-24) > Y,MTV4→X,MTV16a(25-34) > Y→X,MTV  
17(35-8) > X→Y+Y<sub>c</sub>,MTV12(39-40) > **c)** Y+Y<sub>c</sub>,MTV13↔X,MTV21(41-4); **C.** X,MTV21  
(43-4)+19(45-6)+6+8b(47-8).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 3.

**4.1.** TM1b+e (narcotráfico + conflicto). **4.2.** TMs<sub>b</sub>9 (mujer valiente).

**5.** F: espectacular.



6. Heroínas, traficantes: astucia, valentía, destreza en lucha, éxito (lucha y tráfico), poder. Rival, policía (jefe): astucia, templanza, fracaso en lucha. En general, remisión cultural y humorística a religión.

---

Corrido-**cuento** de **narcotráfico** y **conflicto**, de **función espectacular** pura, que constituye uno de los grandes éxitos de Quintero con Exterminador, aparecido en *Corridos perrones 1* de 1996, un año antes que “El curita”, del que es inspirador. La pegada comercial del texto debe mucho a la original ocurrencia del disfraz, producto como se sabe de la especialización argumental del autor en referir modos singulares del tráfico fronterizo, y también al hecho de que los héroes sean heroínas –de ahí el **tema subyacente**–, rasgo de creciente prestigio en el corrido contemporáneo al que se suma Quintero componiendo varios temas con mujeres protagonistas, entre los que destaca “También las mujeres pueden” por su explicitud teórica al respecto, y por haber sido grabado e interpretado por Los Tigres. Además de en estos contenidos, el éxito reside en las cualidades expresivas del texto, narración ágil y bien sincronizada entreverada de diálogos que dotan de consistencia a la situación relatada y los personajes. Desde la perspectiva literaria de género, “Las monjitas” se encuentra empero alejado de la tradición, pues carece de **bloques** y **fórmulas metanarrativas**, aunque se ha estimado presente una **coda** heterodoxa en virtud de la **intervención** del **narrador** en la última estrofa dirigiéndose al público y aportando información más allá del relato. Si la falta de una estructura convencional suele compensarla Quintero con el solvente manejo de los **recursos estilísticos** distintivos del corrido, en este caso se da adicionalmente una **prosodia** extraña al modelo en todas sus facetas –**metro decasílabo**, **rima consonante** en la mitad de los versos, **sextilla**–, que neutraliza el predominio de los **modos de representación diegético** y **mimético** y de las **relaciones sintácticas** simples y resulta en un pobre IT. La baja cifra choca a todas luces con la sensación de encontrarnos ante un eficaz relato de una pieza salpicado de ajustadas conversaciones, y arroja cierta sombra de duda sobre la capacidad del IT para reflejar la proximidad de los textos al modelo genérico o, de manera menos dramática, sobre la relevancia concedida al factor narrativo en su cómputo; en defensa del método, nótese que la narratividad goza de un estatuto semejante al octosílabo, p. e., debido a que se trata de rasgos definitorios mas no exclusivos del género, mientras que los bloques inicial y final, máxime cuando albergan las fórmulas canónicas, son peculiares del corrido. A propósito, las otras **fórmulas**, las de **discurso**, tampoco se emplean aquí, si bien los **clichés** escasean asimismo más de lo habitual, como los términos de la jerga actual o ranchera clásica que suele introducir Quintero; aunque no falta desde luego algún verso de expresión popular (“dos muchachas muy chulas”, “que de dónde venían y qué *traiban*”), el fuerte estilístico del corrido reposa en la factura narrativa, de la que la 7ª estrofa es claro ejemplo con su rítmica serie de **yuxtaposiciones**, **paralelismos** y **repeticiones**, y en la **ironía** que preside la conversación, a cuyo efecto contribuyen el uso reiterado de diminutivos, parodia de la hipocresía, y el juego de alusiones veladas.

## LAS NOVIAS DEL TRAFICANTE

[Los Tigres del Norte, *Jefe de jefes*, 2-8.

(Los Reyes del Corrido, 16 Éxitos, B4 –atribuido a F. Gutierrez.)]

Todo el mundo ya conoce / las novias del traficante,  
aquéllas que vuelven loco / y no son buenas amantes;  
nunca se tientan el alma / y pueden hasta matarte.

Tienen muy bonitos nombres, / yo se las voy a nombrar  
pa' que se cuiden de ellas / si las llegan a encontrar;  
voy a darles santo y seña / dónde las pueden hallar.

Blancanieves en Colombia, / Mari Juana en Culiacán,  
Amapola está en Durango, / en la sierra la hallarán,  
y la Negra está en Guerrero / y Cristal en Michoacán.

Cuando muere un traficante / o a la cárcel va a parar,  
las novias nos se preocupan, / sabían que eso iba a pasar,  
porque el que juega con lumbre / con ella se ha de quemar.

Las novias del traficante / son muy malas en verdad,  
el que se mete con ellas / tal vez le puede pesar,  
porque andan con gente grande / que no sabe perdonar.

Esto lo digo con clave, / muchos pueden entenderlo,  
y aquéllos que no lo entiendan, / echen a andar el cerebro  
pa' que las mentadas novias / no vayan a sorprenderlo.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 3 estrofas Asonante / 3 Consonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 13/18. **1.2.2.** 27 Cnx: 16 (10 yux. / 6 cor.) / 11 sub.

**1.3.1.** GLS: negra, cristal.

**1.3.1.1.** Blancanieves es la cocaína, y Amapola (como la *Negra*), el opio.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 23-4) / 2 Clch. (v. 9-10, 11).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 20 (55,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 16 (44,5%).

**2.1.** [si se asume personificación:] X: novias; Allx: "gente grande".

**2.2. A.** X,MTV6(1-2)+-MTV3c(3-4)+MTV29(5)+10(6) II FRM5(7-8) I MTV35a(9-12);

**B.** X,MTV8a[+b](13-8) II X,MTV29(19-22)+10(23-4) II X,MTV29(25-6)+10(27-8) > Allx,MTV38b(29-30); **C.** FRM11(31-2)+MTV35a(33-6).

**2.3. bis. A.** MTV42(1-6); **B.** MTV35a(7-12) II MTV8a(13-8) II MTV42(19-30); **C.** FRM11 / MTV35a(31-6).

**3.1.** TP6 (invectiva). **3.2.** IT: 3,25.

**4.1.** TM1f+/-b+d (narcocrítica +/- tráfico + consumo). **4.2.** TMsb: Ø.

**5.** F: reprobatoria + propagandística.

**6.** Las drogas personificadas son nocivas, su tráfico y entorno peligrosos, detallándose su nombre y procedencia, todo a modo de advertencia moralista.

Otro de los éxitos de Quintero grabado por Los Tigres, en el álbum *Jefe de Jefe* de 1997, que, a pesar del carácter expositivo carente de acción, inspiró una película homónima (1999, R. Hernández) en la que el compositor tiene un pequeño papel. La pieza se inspira en la pujante tendencia de los narcocorridos expresados en lenguaje cifrado que impulsaron Bello y Mario Quintero, sobre todo en “Mis tres animales” (1995) de este último, que alude en clave y personificándolas a las drogas ilegales, opción retórica que retomará en “Mis tres viejas” (*Corridos de primera plana*, 2000), donde son figuras femeninas las que encarnan las drogas, de suerte que si Francisco<sup>16</sup> sigue primero a Mario al valerse del mecanismo de personificación, ejerce después cierta influencia en la elección del matiz semántico concreto. Ambos textos presentan notables diferencias de contenido y forma que importa señalar, para lo cual conviene incluir íntegramente aquí “Mis tres viejas”:

Tengo tres viejas, señores, / viviendo en la misma casa,  
no se pelean ni discuten, / ya saben de qué se trata;  
a las tres las quiero mucho / porque son la crema y nata.

Siempre las traigo conmigo, / me encanta su compañía,  
no puedo vivir sin ellas, / son mi mayor alegría,  
y aparte de darme lana, / me dan poder en la vida.

Blanca es la que más se mueve, / decirle buena es muy poco;  
Mari, olorosa, ojos verdes, / su colita es puro antojo;  
y la *Negra* traigo en mis venas, / ésa sí me vuelve loco.

Las tres mujeres que tengo / trabajan todos los días,  
son las que me han hecho fuerte / allá en mi lavandería,  
me la rifo junto con ellas / cuando cae la policía.

Cúdense de estas tres viejas / porque son de alto peligro,  
si te descuidas te atrapan / y se te acaba el corrido,  
pero quiero que quede claro / que no estoy arrepentido.

Blanca es la que más se mueve, / decirle buena es muy poco;  
Mari, olorosa, ojos verdes, / su colita es puro antojo;  
y la *Negra* traigo en mis venas, / ésa sí me vuelve loco.

El planteamiento ideológico constituye la primera diferencia notable; Francisco hace una crítica al **tráfico**, y de paso al **consumo** (“y pueden hasta matarte”), partiendo de la opinión dominante, lo cual explica la gran difusión y grabación del tema por Los Tigres, mientras que Mario, si advierte asimismo de la **nocividad** del abuso en la 5ª estrofa, ensalza al traficante, verdadero protagonista del relato que refiere su actividad sin asomo de autocrítica; antes bien, sus palabras desprenden el **orgullo** del clásico *valiente*, al que se suma la provocación por la vía humorística del doble sentido y, señaladamente, la explicitud apologética: “pero quiero que quede claro que no estoy arrepentido”. La postura casi oficial de Francisco lo lleva a manejar pocos conceptos y apenas matizados, identificándose sólo los **motivos** de **peligro** y **nocividad** de la **droga**, y careciendo el texto de *tema subyacente*; en cambio, Mario introduce su distintivo enfoque economicista, manifiesto en la alusión a la “lavandería” y al trabajo diario, en la caracterización de las sustancias por su potencial comercial (“Blanca es la que más se mueve”, “su colita es puro antojo”), y sobre todo en los versos “y aparte de darme lana me dan poder en la vida”, matices semánticos que generan el tema subyacente de *lucro-poder*. La referida postura oficial de Francisco implica una visión más superficial; p. e., en la 3ª estrofa, donde señala la procedencia de las sustancias, “Amapola” y “la *Negra*”

---

<sup>16</sup> En aras de la brevedad, se llama a ambos autores por su nombre de pila.

parecieran tipos distintos cuando se trata en ambos casos del opio, y alude a Cristal como si fuera una planta más que crece en determinada región, siendo un producto químico (MDMA o éxtasis) susceptible de elaboración en cualquier laboratorio; por el contrario, Mario exhibe su conocimiento interno del tema, refiriéndose a la “colita” de Mari, que es ya abreviación del término coloquial *colita de borrego*, que designa un tipo de mariguana, y en el verso “y la Negra traigo en mis venas” alude al carácter inyectable de los derivados del opio para a continuación elogiar su potente efecto en lo que supone una de las referencias más duras al consumo que se han encontrado, teniendo en cuenta el especial estigma que marca a esta familia de narcóticos. En el *plano funcional*, “La novias del traficante” presenta una intención **reprobatoria** en lo relativo al **consumo** y **propagandística** del prohibicionismo, y “Mis tres viejas” sólo propagandística, del narcotráfico; en correspondencia formal, la primera pieza pertenece a la muy ocasional clase de la **invectiva** desde el punto de vista *tipológico*, en tanto que la segunda es un *autorretrato*, lo cual supone que la de Francisco es de carácter expositivo mientras que Mario crea un héroe arquetípico que narra su actividad cotidiana, opción algo más conforme al modelo expresivo del género. Aún así, “Mis tres viejas” no es formalmente tradicional, pues carece de *bloques* estructurales e incluso una estrofa se repite al final del texto, superponiéndose de algún modo a la 5ª que bien podría constituir una *coda* con su posicionamiento del narrador, y cumpliendo una función de estribillo intolerable para los estándares constructivos del corrido. Por su parte, Francisco se adapta a la variedad tipológica escogida, y pergeña una **presentación** de límites difusos que, o bien se extiende hasta el ecuador del texto, donde concluiría una *fórmula* de **nominación-caracterización** inmensa, o bien no existe en absoluto si se juzgan estas estrofas parte de la **trama**; en la **coda**, más canónica, glosa el contenido mediante una **moraleja**, o una advertencia, ya que no extrae de hecho una conclusión moral sino que se refiere al modo de plantearla y advierte de su utilidad. La duda de si el contenido final constituye una *fórmula* o un *motivo* se ha reflejado en la notación simbólica, o más bien las notaciones, puesto que se ofrecen dos posibilidades, una en la que se asume la personificación de las drogas considerándolas protagonistas que actúan en el desarrollo argumental y, debido a que dicha actuación no es tal sino mera descripción, otra donde me limito a identificar las unidades semánticas recurrentes contenidas en la muestra. En fin, en el *plano estilístico*, y a diferencia de Mario, que se vale del argot del narco y giros coloquiales preñados de humor, Francisco no parece sentirse cómodo en este formato o esta función moralizante, pues se abstiene de su habitual abuso del **cliché** –aunque inserta un **refrán**– y aun de emplear el fresco lenguaje popular que acostumbra, sustituido aquí por términos neutros (p. e. “gente grande” en lugar de “pesados” o “perrones”) y enunciados planos (“son muy malas en verdad”, “tienen muy bonitos nombres”) aptos para el consumo masivo y acrítico.

## LOS CUATRO AMIGOS

[Francisco Quintero y sus Gallos de Durango, *Del campo a la ciudad*, 12.]

Les voy a contar la historia: / éstos eran cuatro amigos  
que se fueron *pa'* la sierra, / no querían ser más mendigos;  
es que la pobreza es mala, / yo sé bien por qué les digo.

“Les propongo”, dijo Pancho, / “hay que hacernos cocineros”.  
“Cuando quiera, yo estoy puesto”, / contestaba el Che Quintero,  
“yo le doy sabor al caldo, / sobre todo que *haiga* dinero”.

Y se fueron a la sierra, / a las cumbres de Oso Grande,  
en un Toyota *Land Cruiser*, / también los seguían dos Wrangler;  
ya tenían listas las ollas, / de billetes tenían hambre.

“Tu vigilas el camino, / muy alerta, Jorge, ponte:  
cuando veas venir los *Rangers* / corre pronto para el monte;  
la señal será un chiflido / como lo hacen los cenizotes”.

La sierra estaba nevada, / es que era tiempo de invierno,  
y unas ollas *hervoreaban* / con olorcito de infierno;  
como hicieron bien las cosas, / no se las olía el Gobierno.

A la mejor cocinera / se le queman los frijoles,  
cuando las ollas explotan / no será por el pozole,  
es por la hierba del diablo, / pura química, señores.

Allá por San Bernardino, / en la sierra fue encontrado  
señas de un laboratorio / de cristal que había explotado,  
y los que lo cocinaban / corrieron como venados.

Dijo Aguirre muy sonriente / a sus fieles compañeros:  
“Hay que retirarse a tiempo / a disfrutar del dinero;  
ya que salimos con vida, / no hay que arriesgarnos el cuero”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/24. **1.2.2.** 32 Cnx: 22 (20 yux. / 2 cor.) / 10 sub.

**1.3.1.** GLS: cenizote, pozole, cristal. **1.3.1.1.** Wrangler es un modelo de todoterreno de la casa Jeep, como el Land Cruiser lo es de la Toyota.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 6). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v.18, 31-2, 42).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 20 (41,5%); Mim.: 16 (33,5%); Int.-Nar.: 12 (25%).

**2.1.** X<sub>1</sub>: Pancho; X<sub>2</sub>: Che Quintero; X<sub>3</sub>: Jorge; X<sub>4</sub>: Aguirre; X<sub>c</sub>: amigos en plural.

**2.2. A.** FRM1(1)+5(2)+“7”(3) | MTV7(4-6); **B. a)** X<sub>1</sub>→X<sub>c</sub>, MTV35a: MTV14b(7-8) > X<sub>2</sub>, MTV1+7(9-12) > X<sub>c</sub>, MTV8b(13-4)+9b(15-6)+7(17-8) > X<sub>?</sub>→X<sub>3</sub>, MTV35c: MTV23 (19-24) > **b)** X<sub>c</sub>, MTV14b(25-8) > MTV19(29-30) > MTV33(31-40) > **c)** X<sub>c</sub>, MTV21(41-2) > X<sub>4</sub>, MTV23+41(43-8). **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4,75.

**4.1.** TM1c (narcoproducción). **4.2.** TMs5+/-7 (lucro +/- amistad).

**5.** F: espectacular.

6. Héroes, narcos: necesidad-pobreza, precaución, destreza en producción, accidente/error, fuga, retirada prudente y disfrute de la vida.

---

Corrido-**cuento** de *función espectacular* y tema de **narcotráfico**, en el tipo de **producción**, que el autor frecuenta apenas; el *tema subyacente* es **necesidad-lucro**, por el énfasis en la pobreza de la 1ª estrofa y las reiteradas alusiones al dinero, al que puede sumarse en subordinación el de **amistad** en atención al *título* y el trasfondo de proyecto común y solidario, si bien no es explícito salvo en el sintagma “a sus fieles compañeros”. En el pasaje de la entrevista donde Quintero reconoce componer piezas para los vehículos que adquiere e inventar los temas, dice de “Los cuatro amigos”:

También es ficticio. Una vez, había nevado mucho, y un amigo, el que controla mis canciones en la editora, me dice “vámonos a la nieve” [...]. Pues nos fuimos un amigo de él, que trabaja en la editora, se llama Jorge Ponte; entonces, iba mi hermano, José Quintero y yo, íbamos cuatro, y Máximo Aguirre llevaba un Jeep, un Toyota Land Cruiser, y yo llevaba dos Jeep Wrangler, llevábamos tres Jeep. Entonces, “bueno, pues hay que componer un corrido, pero, ¿de qué lo hacemos, de qué hablamos?” Entonces, digo “pues hay que hablar así, ¿no?”. Estaba hablando de cómo cocinan la nieve, el cristal, todo eso.

Conocer el trivial origen de la pieza no le resta interés, pues sabemos que muchos textos contemporáneos son facticios, todos los narrativos de Quintero entre ellos, y, como los basados en hechos reales no son precisamente crónicas rigurosas, es igual de interesante observar el traslado al corrido de una anécdota personal como ésta que de un suceso público. La intención estética del autor, acaso ligada al fin de agasajar a sus compadres, es componer una pieza clásica, a juzgar por el *título* escogido, que remite al famoso “Los dos amigos”, cuyo primer verso coincide con el 2º de la muestra, salvo en la cifra, y por la **presentación** que contiene las *fórmulas incoativa* y de **nominación/ caracterización**; sin embargo, al introducir a continuación un aparente **resumen**, deriva en una mera motivación de los héroes que en rigor es parte de la **trama**, y espeta una opinión más propia de la *coda*, inexistente aquí. El relato avanza en una **secuencia** de distribución irregular que se extiende hasta el final; el *planteamiento* abarca de la estrofa 2ª a la 4ª (propuesta, desplazamiento a la sierra y preparativos); el *nudo* la 5ª (producción al principio exitosa), la 6ª (accidente, narrado de manera elíptica) y los 4 primeros versos de la 7ª, que dan cuenta del suceso *a posteriori*; el *desenlace* ocupa los 2 últimos versos de la 7ª estrofa y la 8ª. Esta estructura secuencial podría discutirse ante el uso del imperfecto en la 5ª estrofa (“no se las olía el Gobierno”), sugestivo de la reiteración del *cocinado* y coherente con la alusión al dinero ganado, se supone que en sucesivas operaciones; no obstante, ha de considerarse un desliz narrativo, pues los 4 primeros versos refieren un hecho puntual y el diseño general del corrido sugiere que el autor cuenta un único suceso, debiéndose el contenido de la última estrofa al afán de redondear la pieza, a falta de *coda*, donde no aplica una coherencia respecto del relato porque la apariencia estructural prevalece sobre la funcionalidad. Aun así, la historia está contada con solvencia, siendo notable la capacidad de Quintero para encajar a los 4 amigos en pocos versos, sin mencionarse a sí mismo caballeramente mas otorgándose voz, e insertado el apellido Ponte con ingenio en la narración. En el *plano* del *discurso*, sólo la **sextilla** difiere del modelo genérico, lo cual contribuye a un **IT** próximo a 5; el *léxico* se revela asimismo adaptado a la naturaleza del relato, donde la presencia del vocabulario *narco* se limita a las menciones del cristal y el laboratorio, mientras que florecen los términos y giros populares rurales, desde la mención del *cenxontle* hasta el **cliché** “corrieron como venados”, desde la españolización del nombre de los montes Big Bear hasta el incorrecto uso del reflexivo (“hay que hacernos cocineros”), destacando de nuevo las expresiones con su punto de humor “cuando las ollas estallan, no será por el pozole”.

## LOS DOS JEFES

[El Vampiro y sus fantasmas, *Los Dos Jefes*, A3.  
VV.II., *Corridos de mexicanos perrones*, 2 –El Vampiro]

Farallón tan distinguido, / es tu fama que se crece,  
tú mejor que nadie viste / encontrarse a los dos jefes  
de la mafia de Durango / y la mafia sinaloense.

Ahí estaban los dos jefes / en El Farallón tomando,  
cuando vi al de Sinaloa / acercarse al de Durango;  
se miraba como si algo / le estuviera reclamando.

Dijo el jefe sinaloense: / “¿Qué tanto me ve, compita?  
¿Tengo monos en la cara / o la tengo muy bonita?  
Me cae gordo que me miren, / se lo digo desde ahorita”.

Pero el jefe de Durango / contestó muy ofendido:  
“Esas palabras que dijo / se las va a tragar, mi amigo  
El que me ofende se muere, / y usted no amanece vivo”.

Dijo Emilio a Fidel Fausto: / “Esto no me está gustando,  
vamos a hablar con los jefes / para ver qué está pasando.  
Bajen [guarden] sus armas señores, / vamos a seguir tomando”.

Cuando hablaron con los jefes, / se arregló el malentendido,  
y los dos se disculparon / porque se habían ofendido,  
luego se dieron la mano / y quedaron como amigos.

“Hay que celebrar, compita / el que [porque] no pasara nada:  
aquí tiene el periquito, / pégueme una desplumada,  
y discúlpeme la ofensa, / por mi parte está olvidada”.

“No se preocupe, mi amigo, / ya todo quedó entendido,  
pero su gente y la mía / ya estaban *aprevenidos*:  
querían divertirse un poco, / ya que estaban aburridos”.

Ya con ésta me despido / de ese Farallón mentado:  
yo vi salir a los jefes / muy contentos y abrazados,  
con la música nortea / y la banda por un lado.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (3 estrofas Consonante). **1.1.3.** 9 Sexillas.

**1.2.1.** U2V: 25/27. **1.2.2.** 33 Cnx: 25 (18 yux. / 7 cor.) / 8 sub.

**1.3.1.** GLS: periquito (perico). **1.3.1.1.** El Farallón es un célebre local de música nortea en Los Ángeles; la *desplumada* al *periquito* es una dosis de cocaína.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. “23”, 53-4). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 15, 18, 21-2).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 16 (30%); Mim.: 26 (48%); Int.-Nar.: 12 (22%).

**2.1.** X<sub>1</sub>: jefe sinaloense; X<sub>2</sub>: jefe de Durango; Allx: Emilio y Fidel Fausto.

**2.2. A.** FRM10+3(1-3)+7(4-6); **B. a)** X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV25a(7-8) > X<sub>1</sub>→X<sub>2</sub>,MTV34(9-18) > X<sub>2</sub>→X<sub>1</sub>,MTV34(19-24) > **b)** Allx,MTV23(25-8) > Allx→X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV35a(29-30) >

$X_1 \Leftrightarrow X_2, MTV32c(31-2) > c) X_1 \Leftrightarrow X_2, MTV3a(33-6) > X_1, MTV14c+4(37-42) > X_2, MTV4(43-8)$ . **C.** FRM9(49-50) | FRM7:  $X_1 \Leftrightarrow X_2, MTV3a(51-2) > X_1+X_2, MTV25b(53-4)$ .

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 6,5.

**4.1.** TM1e (narcoconflicto). **4.2.** TMs7+/-1 (amistad +/- valentía).

**5.** F: espectacular.

**6.** Héroes, narcos: poder, valentía-arrogancia, amenaza, rectitud-templanza, amistad, parranda. Allegados, guardaespaldas: precaución, destreza-templanza.

---

Corrido-**cuento** de *función espectacular* que presenta el carácter dialogado distintivo de Quintero, aparecido en 1996 en el álbum homónimo de El Vampiro, con cuyo *título* aprovecha sin duda el éxito de “Los dos plebes”. La variedad del *tema* del **narcotráfico** es la del **conflicto**, por más que éste no se produzca finalmente, al ser insuficiente el retrato de los jefes para considerar el subtipo de *personaje*; el *tema subyacente* es el de **amistad**, que prevalece a pesar de la disputa, al cual puede añadirse el de **valentía** si se entiende que absorbe y sintetiza los *motivos* de **amenaza**, **arrogancia** y **poder**, dado que en el fondo se trata de la inminencia de un pleito entre valientes –los capos siempre lo son–. Aparte de por la amplia dramatización, el texto destaca por exhibir la mayor tradicionalidad del *corpus* del autor (IT de 6,5) y ser el más extenso, superando los 50 versos. En el *plano estructural*, se observa la presencia de ambos *bloques* y su hechura canónica: la **presentación** alberga 4 *fórmulas*, la de **apóstrofe** con que se dirige al lugar de los hechos, la de **veracidad** que lo pone por testigo<sup>17</sup>, la de **resumen**, dudosa y por ello entrecomillada en la notación mas estimada presente al entenderse que el argumento se resume en efecto en el encuentro de los personajes, y la de **nominación-caracterización** de éstos; la **coda** comprende una **despedida**, acompañada de una segunda síntesis del suceso o su desenlace. La **trama** se dispone en una **secuencia** irregular habitual en Quintero, pues el *planteamiento* abarca 3 estrofas (2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>), el *nudo* sólo la 5<sup>a</sup> y los 2 primeros versos de la 6<sup>a</sup>, parquedad favorecida en este caso además por la primacía de unos diálogos poco propicios para referir la acción consustancial a todo nudo, y el *desenlace* el resto de la 6<sup>a</sup> estrofa, la 7<sup>a</sup> y la 8<sup>a</sup>; en este mismo ámbito cabe también señalar el recurso de hacer del narrador testigo presencial del suceso, del que se vale Quintero en varias muestras analizadas, y sobre todo la índole narrativa de 2 estrofas completas, de tal modo que los pasajes **miméticos** representan en torno al 50% del texto, proporción sin duda alta pero que lo convierte en el menos dramatizado de los de esta clase; paradójicamente, la presencia de **intervenciones** del **narrador** en forma de bloques, y en menor medida del *modo diegético*, propician la suma tradicionalidad del corrido dentro de la obra de Quintero. La vertiente *estilística* aporta asimismo múltiples elementos al caudal canónico, pues, como en la muestra precedente, la **sextilla** es el único rasgo moderno en un texto de *prosodia* y *sintaxis* modélicas donde, además de los *modos de representación*, resalta la práctica ausencia de **encabalgamientos**, a lo que se suman 2 **fórmulas narrativas**, la instrumental “con la música norteña/y la banda por un lado” y la de amenaza “el que me ofende se muere”, de fijeza bastante relativa y por ello entrecomillada en la notación descriptiva. En el *léxico*, el autor no abusa de la jerga, sea relativa al narco o propia de los emigrantes de origen rural, encontrándose sólo “periquito” en el pasaje de alusión al consumo, ni tampoco de los **clichés**, que, en lugar de sustituirse por fórmulas de cortesía y amistad como en “Los dos plebes”, se trata de otras de disculpa y moderación; en fin, el tenor coloquial lo aprovecha Quintero para recrear con su sensibilidad habitual el habla popular (“¿qué tanto me ve, compita?”, “ya estaban aprevenidos”, etc.).

---

<sup>17</sup> Recuérdese que, a diferencia de la mayoría de los lugares mencionados en los textos, cantinas inventadas, El Farallón es un famoso local de música norteña de L.A., con cuya mención introduce Quintero una desacostumbrada referencia real que permite al público (angelino) identificarse mejor con una historia obviamente ficticia.



## LOS DOS PLEBES

[El Vampiro y sus Fantasmas del Norte, *Los Dos Plebes*, A1.

Los Tigres del Norte, *30 grandes éxitos*, 1-8.

El As de la Sierra, "*El helicóptero negro*" y *mis corridos*, 3.]

En la cantina El Dos de Oros / dos plebes se emborrachaban  
con dólares en la bolsa / y sus pistolas fajadas,  
y con [sus] troconas del año / que afuera tenían parqueadas.

Uno era de Sinaloa, / el otro era de Durango,  
a leguas se les miraba / que andaban en malos pasos:  
son gallitos que no asustan / la muerte ni los balazos.

"Échese un pase, mi amigo [Le traigo este regalito], / y un trago pa' que lo baje,  
no me vaya usted a decir / que al periquito no le hace;  
[la noche es larga, mi amigo, / no quiero que se me canse;]  
¿Acaso no es sinaloense? / Ni modo que se me raje".

"Soy sinaloense, compita, / y quiero felicitarlo,  
tiene buen conocimiento / y no voy a desairarlo:  
eche pa' acá el periquito [el regalito] / y el trago para bajarlo".

"Oiga, amigo sinaloense, / lo invito a tomar conmigo,  
pero le advierto una cosa, / tengo muchos enemigos  
que me quieren dar pa' abajo, / usted sabrá los motivos".

"Le [Ø] acepto la invitación, / no lo voy a desairar,  
yo también tengo los míos, / me andan queriendo matar:  
déjelos que se aparezcan, / no se la van a acabar".

"Cuando vaya pa' Durango, / oiga, amigo sinaloense,  
ahí tiene su pobre casa / por si algún día se le ofrece;  
si en algo puedo servirle, / pues no lo piense dos veces".

"Lo mismo le digo yo / cuando ande acá por mi tierra;  
yo soy de Badiraguato, / muy pegadito a la sierra:  
allá lo espero pa' darnos [lo espero para invitarle] / [a] otra buena borrachera."

[Las versiones de Los Tigres del Norte y El As de la Sierra son idénticas.]

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. (2 estrofas Consonante). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 17/24. **1.2.2.** 32 Cnx: 23 (19 yux. / 4 cor.) / 9 sub.

**1.3.1.** GLS: plebe, *trocona*, pase, periquito (perico). **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1+1 Frml. (v. "3-4", 5). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 6 Clch. (v. 9-10,11-2,18,36, 39-40,41-2).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 12 (25%); Mim.: 36 (75%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X<sub>1</sub>: plebe duranguense; X<sub>2</sub>: plebe sinaloense.

**2.2. A.** Ø. **B. a)** X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>, MTV25a(1-2)+6c(3)+9a(4)+9b(5-6)+8a(7-8)+24(9-10) +1(11-2)  
> **b)** X<sub>1</sub>→X<sub>2</sub>, MTV32a: MTV14c+25a(13-8) > X<sub>2</sub>, MTV8a(19)+2(20-2)+14c+25a(23-4) >  
X<sub>1</sub>→X<sub>2</sub>, MTV35a(25-7): X<sub>1</sub>, MTV10(28-30) > X<sub>2</sub>, MTV2(31-2)+10(33-4)+1 (35-6) > **c)**  
X<sub>1</sub>⇔X<sub>2</sub>, MTV3a+32+25a(37-48). **C.** Ø.

3.1. TP2 (cuento). 3.2. IT: 4.

4.1. TM1a+d (narcopersonaje + consumo).

4.2. TMs7+/-1+4 (amistad +/- valentía + identidad).

5. F: espectacular +/- propagandística.

6. Héroes, narcos: embriaguez, armas, vehículos y riqueza, delincuencia (narco), valentía, consumo (cocaína), rectitud, peligro (fugitivos de enemigos), amistad-invitación.

---

Primera pieza de Quintero a la que se viene aludiendo reiteradamente tanto por constituir el resorte de su fama y colaboración con Los Tigres como por su excepcional interés para el estudio literario del corrido. Comoquiera que en la introducción se han abordado e ilustrado, a menudo con citas del propio autor, la importancia y prestigio del texto no ya en su obra sino en el género contemporáneo, así como los elementos formales que lo distinguen –su carácter dialogado y la reproducción del habla popular rural–, me limito aquí a notar sus características concretas, con remisiones puntuales a las muestras de estilo similar; los aspectos sobresalientes de contenido –la ausencia de conflicto que conlleva el especial desarrollo del tema subyacente de **amistad** y la alusión pionera al **consumo** de cocaína–, con haberse mencionado asimismo, se tratan aquí con mayor detalle. “Los dos plebes” es un **cuento** de consiguiente **función espectacular**, a la que se subordina no obstante, a diferencia de lo que sucede en la muestra anterior, la **propagandística**, por un lado del consumo de droga como en “El nariz de a gramo” y por otro de la **identidad** regional, sobre todo sinaloense a pesar del origen duranguense del poeta, ya que es el personaje de Sinaloa quien formula el **orgullo** serrano (“muy pegadito a la sierra”) y atesora la **valentía** en virtud de su **procedencia** (“¿Acaso no es sinaloense? Ni modo que se me raje”). La vinculación de la crucial valentía al consumo de cocaína es precisamente lo que permite considerar el texto apologético en este sentido, extremo polémico y, en su momento, novedoso, al punto de que Wald [2001: 109] considera este corrido el primero –moderno– donde se alude, veladamente, a dicha práctica. A este respecto, importa llamar la atención sobre cómo Los Tigres del Norte velaron aún más la referencia a la sustancia y suprimieron el señalado vínculo entre su consumo y la condición de valiente sinaloense introduciendo modificaciones en la 3ª estrofa, donde no hablan de “echarse un pase” ni del “periquito” sino de un “regalito” que, eso sí, tiene potencial estimulante (“la noche es larga, mi amigo, no quiero que se me raje”) y se **baja** con un trago; si las sugerencias bastan para que el público sepa en qué consiste el **regalito** al tiempo que permiten al conjunto negar la mayor llegada el caso, la desaparición de los versos “no me vaya usted a decir/que al periquito no le hace” supone la de la fruición provocadora y traslada la osadía expresada a continuación a la resistencia parrandera clásica donde prima el más respetable consumo de alcohol, que, de otro lado, también se maquilla en los versos finales, pues “lo espero para invitarle” está lejos de la pasión juerguista de “allá lo espero *pa* darnos otra buena borrachera”. Las variedades del **tema** del **narcotráfico** presentes aquí son la de **consumo**, claro está, y la de **personaje**, ya que, a diferencia también del texto precedente, o del siguiente, donde los hechos caracterizan al héroe, en éste se pone mayor énfasis en su descripción ontológica; el **tema subyacente** es en primer lugar la **amistad**, mas a éste se subordinan los de **identidad** y **valentía**, que se combinan entre sí y con el asunto visible para conformar el sustrato semántico e ideológico de la pieza. La prominencia temática de la amistad es tan novedosa que, como se dijo, se ha distinguido a estos textos con la denominación particular de *corrido de amistad*; de hecho, la categoría de asunto subyacente amistad-lealtad se ha asignado rara vez a piezas que no sean estas *amistosas* de Quintero, salvo si se trata de la vertiente de *lealtad*. Más allá de la novedad, la elección argumental tiene asimismo implicaciones ideológicas, pues la ausencia de conflicto y el talante fraternal de los héroes como rasgo distintivo representan un notable alejamiento de los valores tradicionales regidos por el signo de la *violencia*; por eso, los otros textos donde se identifica el tema subyacente de amistad-

lealtad inciden siempre en la segunda, cuyo contexto es el del pleito armado; naturalmente, los dos *plebes* protagonistas del corrido tienen su faceta conflictiva, incluso enemigos que los “andan queriendo matar” a quienes desafían –en abstracto– con palmaria valentía, de modo que su amistad está en efecto ligada a la forja de la lealtad mutua en el marco de una disputa violenta; con todo, el convencional apunte del coraje de los héroes es puntual y carece de refrendo en sus actos, que se limitan a una charla de cantina y se encuentran por tanto en las antípodas de la épica; a esta rareza argumental e ideológica viene a sumarse la señalada del consumo, que, como se ha dicho, sustituye a la gesta heroica y complementa simbólicamente la esencia del valiente. En nuestra entrevista, en el pasaje donde el autor se enorgullece de su manejo del lenguaje, se muestra asimismo consciente de la singularidad de su propuesta temática, subrayando la amistad y justificando la espinosa cuestión del consumo apelando a la prudencia verbal: “Es algo que no es un narcocorrido crudo, ¿no? Es algo más de amistad, una amistad que nació entre dos... claro, que hacían eso, ¿verdad? Pero no andaban diciendo ‘que yo vendo y que yo...’, no, no. Una amistad que nació en una cantina, se encontraron...”. La *estructura* de este rico y raro contenido es de baja tradicionalidad, adoleciendo “Los dos plebes” de *bloques* y las *fórmulas* que suelen llevar aparejadas; la *trama* ocupa así el texto completo, y se distribuye en una *secuencia* cuyo *planteamiento* abarca las 2 primeras estrofas, seguido de un *nudo* de mayores dimensiones esta vez (estrofas de la 3ª a la 6ª), y éste de un *desenlace* que consta de otras 2 estrofas. En el segmento inicial se halla de nuevo la *ubicación* ficticia en una cantina, la caracterización de los *pertrechos* de los héroes, que connota su pertenencia al *negocio*, la también recurrente enunciación adversativa de su *origen* o condición, y la reiteración de la actividad delictiva, que presupone la valentía; en el *nudo* se refiere el *desafío*-invitación al consumo y la forja de una amistad fundada en el reconocimiento mutuo del valor y el *peligro* compartido; y en el tramo final se despliegan las macrofórmulas de cortesía y agasajo y se enuncia el emplazamiento a dar continuidad a la *parranda* y la *amistad*. La *expresión* del contenido es por su parte harto más tradicional, lo que propicia los nada despreciables 4 puntos del *IT* considerando la nula contribución de la vertiente estructural; al igual que en la muestra anterior, la *sextilla* es el único recurso ajeno al paradigma genérico, al que se adscriben además 2 *fórmulas narrativas*, la de cuño moderno “con sus *troconas* del año”, que bien podría estimarse acompañada de 2 más incluidas en los versos precedentes, y la añeja “usted sabrá los motivos”, de fijeza un tanto laxa (“nadie sabe los motivos”, “mucho menos los motivos”...). La propensión formularia se manifiesta empero en su máximo esplendor en el empleo de hasta 6 *clichés*, 3 de los cuales sirven a la exaltación de la valentía (“son gallitos que no asustan la muerte ni los balazos”, “ni modo que se me raje”), 1 procede del discurso moralista que fecunda la literatura vulgar de masas (“andaban en malos pasos”), y 2 consisten en las mencionadas macrofórmulas, que exceden la simple retórica cortés para convertirse en barrocas frases cuya enunciación encierra un designio tan estético como ético. En fin, más allá de las expresiones con refrendo en una tradición u otra, de comprensible abundancia tanto por la propia naturaleza del género como por el carácter primerizo de la composición, el autor se afana con notables resultados en captar los giros y modos del habla rural típica de emigrantes y narcos, motivo de orgullo y sin duda uno de los puntos fuertes de su estilo, patente también en el empleo de diminutivos (gallitos, compita, pegadito) y ciertos verbos con varios y expresivos matices, como *andar* (“me andan queriendo matar”, “cuando ande acá por mi tierra”), *dar* (“que me quieren dar *pa* abajo”, “*pa* darnos otra buena borrachera”) o *echar* (“échese un pase”, “eche *pa* acá el periquito”), entre otros ejemplos reveladores de que Quintero pone sumo cuidado en los aspectos formales, si no siempre ajustados al canon estilístico del corrido, sin duda procedentes de un acervo expresivo genuinamente popular.

## LOS DOS RIVALES

[El Vampiro y sus Fantasma, *Por las calles de Durango*, 2.]

Se encontraron dos rivales / en el bar El Navegante,  
uno andaba bien vestido / como narcotraficante,  
el otro vestía de verde, / dicen que era un comandante.

“Tómate un trago conmigo”, / le decía el traficante,  
“yo sé que me andas buscando, / yo también quería encontrarte:  
voy a darte un pase ahorita, / al infierno, Comandante”.

“Ese trago y ese pase / muchos me lo han ofrecido,  
pero eso a mí no me asusta, / todavía me encuentro vivo;  
tal vez no han hecho las balas / o el valiente no ha nacido”.

“Óyeme bien, Comandante, / te me estás poniendo bravo,  
no porque seas del Gobierno, / me importa poco tu grado:  
más perrones los he visto / y a mis pies se me han hincado”.

“Ni a mi padre me le hinco, / menos a un contrabandista,  
si nos traemos tantas ganas, / vámonos muriendo ahorita,  
ya traigo el diablo metido / y la sangre calientita”.

“Enfrentarse a un traficante, / te lo digo desde ahorita,  
es como enfrentarse a un toro / y agarrarle las puntitas;  
no es igual verlos de lejos / que torearlos de cerquita”.

“Me perdonas que me ría, / mira cómo estoy temblando,  
pero tú no te imaginas / cómo lo he estado deseando  
quitarle el cuero a balazos / a un torón del contrabando”.

Adiós, pistolas famosas, / también bar El Navegante,  
tú presenciaste la muerte / del mentado Comandante:  
si no pueden, no se pongan / con un narcotraficante.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (3 estrofas Consonante). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/24. **1.2.2.** 29 Cnx: 24 (19 yux. / 5 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: perrones. **1.3.1.1.** *pase* tiene doble sentido, el de *dosís* de cocaína sugerido primero como invitación, y el de *envío* o *acceso* (al infierno) precisado después.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 9). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 7 Clch. (v. 11-2, 17-8, 24, 29-30, 35-6, 38, 41).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 6 (12,5%); Mim.: 36 (75%); Int.-Nar.: 6 (12,5%).

**2.1.** X: traficante; Y: Comandante.

**2.2.** **A.** X+Y,MTV9c(1-6); **B.** X→Y,MTV34(7-12) > Y,MTV1+34(13-8) > X,MTV28+24+34(19-24) > Y,MTV28+24+34(25-30) > X→Y,MTV35a(31-6) > Y,MTV28→X,MTV34(37-42); **C.** FRM9(43-4)+3+7: Y,MTV13(45-6) > FRM11(47-8).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 6.

**4.1.** TM1e (narcoconflicto). **4.2.** TMsbl (valentía).

**5.** F: espectacular + propagandística.

**6.** Héroe, narco: riqueza por atuendo, desafío amenazante, insumisión, arrogancia, éxito en pleito advertencia,. Rival, policía o militar: valentía, desafío, insumisión, amenaza, fracaso en

pleito (muerte)arrogancia. Advertencia final a la policía sobre los peligros de enfrentarse a los traficantes.

---

Último corrido-**cuento** de la clase dialogada del *corpus*, y también según el orden temporal de composición exceptuando “Lamento de un ciudadano”, cuyo argumento sirvió de base a una película homónima de vídeo (1999, de L. Álvarez) donde Quintero interpreta de nuevo un papel, que no ha de confundirse con la más célebre comedia musical del mismo nombre (1966, M. Zacarías), protagonizada por Antonio Aguilar y Lucha Villa, estrellas de la canción ranchera. “Los dos rivales” se distingue de los demás textos de *predominio mimético* por incluir, aunque de manera breve y alusiva en la estrofa final, el relato de un hecho posterior al diálogo, lo cual convierte a éste en una suerte de vasto *planteamiento* de una *secuencia* elíptica donde se omite el *nudo* –la balacera– y se comprime el *desenlace* en 2 versos; sin embargo, puesto que tal desenlace se inserta en una clásica *coda* que incluye las *fórmulas* de **despedida** y **moraleja**, he optado por considerar, a efectos de la descripción analítica de la *estructura*, que la muestra consta de una **presentación** sui géneris, una **trama** que carece de distribución secuencial en sentido estricto, y una *coda* donde la mención de la muerte del rival constituye una singular fusión de las fórmulas de **veracidad** –al ponerse al lugar por testigo– y **resumen argumental**. La presencia de la moraleja refleja la *función propagandística* del texto, en su variedad de *ejemplo*. En el *plano temático* existe también una neta diferencia entre este *diálogo* y sus pares, pues la variedad de **conflicto** del asunto del **narcotráfico** conlleva naturalmente la ausencia del *tema subyacente* de la *amistad*, restringiéndose el trasfondo semántico e ideológico a la cuestión de la **valentía**; así, se trata de un típico *corrido de valientes* dramatizado, de factura muy similar p. e. a “La fuga del Rojo” de Paulino Vargas –incluido en su *corpus* analítico– o “El jefazo” de Mario Quintero, que se distingue empero de estos por la ejemplaridad explícita. Tal vez por ello, el autor prescinde aquí de su distintivo *lenguaje* de agilidad coloquial, neutralizado por la profusión de **clichés** propios de la literatura vulgar de acción (“el valiente no ha nacido”, etc.) y una recreación menos lograda del habla popular, como se aprecia p. e. en el uso más forzado de diminutivos rimados en la 6ª estrofa, en comparación con la muestra anterior, la soledad de *perrones* como vocablo de la jerga actual o la cercanía de muchos otros versos a la frase hecha trillada (p. e. “te me estás poniendo bravo” “pero tú no te imaginas cómo lo he estado deseando”). En cuanto a los demás aspectos del *plano* del *discurso*, Quintero exhibe de nuevo su rigurosa utilización de todos los recursos estilísticos paradigmáticos excepto la **sextilla**, valiéndose además de una **fórmula narrativa** muy recurrente en el corrido actual (“yo sé que me andas buscando”, donde falta el usual “dicen”), lo cual, sumado a la coda modélica rica en fórmulas, propicia un **IT** de 5,5 que hace del texto uno de los más tradicionales del *corpus* analítico del autor.

## POR LAS CALLES DE DURANGO

[El Vampiro y sus Fantasma, *Por las calles de Durango*, 4.]

Esas calles de Durango / yo las tengo bien corridas  
en mi camioneta nueva / disfrutando de la vida  
con la música nortea, / que ha sido mi preferida.

Nunca me gusta andar solo, / siempre bien acompañado,  
traigo pisto aquí en la *troca* / y una plebe por un lado,  
y el estéreo a todo vuelo / con puro corrido bravo.

Me gusta escuchar corridos / al estilo “Los dos plebes”  
y “Las monjas de Durango” / y “El corrido de los Pérez”;  
es que yo ando celebrando / a salud de las mujeres.

No soy un hombre valiente / ni tampoco soy dejado,  
me gusta mucho el ambiente / y soy muy enamorado:  
la mujer que a mí me gusta / yo siempre me la he llevado.

Yo le aguanto noche y día, / a pistear no hay quien me gane;  
con un litro aquí en la *troca* / y con un buen aliviane  
corto se me hace el camino / de Durango a Tepehuanes.

Un saludo a mis paisanos / que se encuentran trabajando  
en Chicago y California / mientras que yo ando gastando  
dolaritos muy a gusto / por las calles en Durango.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 8/18. **1.2.2.** 14 Cnx: 10 (8 yux. / 2 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: pisto, *troca*, plebe, aliviane. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 5 Frml. (v. 5, 10, 19-20, 22, 23-4). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 4, 8).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (83,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 6 (16,5%).

**2.1.** X: narrador.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV9b(1-3)+41(4)+25b(5-6) II X,MTV25a+c+b(7-12) II FRM15(13-6) I  
X,MTV25+25c(17-8) II X,MTV4(19-20)+25(21)+25c(22-4) II X,MTV25a(25-7)+14c  
(28); **C.** FRM9(31-3) I X,MTV25(34-6).

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 4,75.

**4.1.** TM5 (personaje). **4.2.** TMsb: Ø.

**5.** F: espectacular.

**6.** Héroe, vividor: vehículo, parranda en general y en todas sus variedades, con alusión al consumo de cocaína en la vertiente de embriaguez, templanza, exaltación indirecta de la patria chica, y referencia a la emigración mexicana en EE.UU.

---

**Autorretrato** de función **espectacular** y tema de **personaje**, ya que no puede considerarse un narcocorrido por la pasajera alusión al consumo ni se abordan con amplitud suficiente los asuntos que constituyen las demás clases temáticas fijadas en el método; otro tanto cabe decir del *tema subyacente*, a menos que, en virtud del *título* y el saludo final, se juzgue latente la cuestión de la *identidad*. El contenido orbita así en torno al desenfreno parrandero,

lo cual lo sitúa en la tradición de la canción ranchera de temática análoga que deriva a veces en el corrido-canción, como en “Juan Charrasqueado”, y en la estela del actual narcocorrido provocador, con el que comparte, además del regodeo jueguista, la relevancia otorgada al vehículo y la circulación sin destino fijo con la música a todo volumen (considerada una infracción en EE.UU., el famoso *cruising*, forma de **desafío** de la juventud emigrante), y la alegría de gastar dinero en la farra. No obstante, estos corridos contienen abundantes referencias al consumo y al oficio de traficante del héroe, además de los connaturales **desafíos** amenazantes a la policía o el enemigo, como se observa p. e. en “El Coco” del mismo Quintero, del que la presente muestra es una variante edulcorada. La *estructura* del contenido presenta la habitual sucesión de apuntes del narrador descriptivos de sus costumbres, que por la misma naturaleza del autorretrato no pueden organizarse en una *trama* ni verse precedidos de *presentación*, si bien el autor corrige la laxitud compositiva rematando la pieza con una *coda* que comprende la *fórmula estructural* de **despedida**, en forma de saludo, y distribuyendo con sentido del equilibrio la expresión de las variedades del *motivo* de **parranda**, que impregna por completo el texto salvo por la fugaz inclusión de los de **pertrecho (vehículo)**, **templanza** y **narcoconsumo**; así, tras la estrofa inicial de exaltación general de la vida gozosa, bien es cierto que con mención de la **música**, dedica la 2ª al motivo estrella apuntando sus tres vertientes, **embriaguez**, **música** y **mujer**, a cada una de las cuales dedica a continuación una estrofa prioritariamente. En este concentrado elenco semántico descuella la mención del corrido, *fórmula metanarrativa* de **referencia genérica** que tiene mucho de autorreferencia por la inclusión de “Los dos plebes” y “Las monjitas” –bajo distinto nombre–, tendencia común hoy día como se recordará, practicada por *Chalino*, quien suele aludir a “Los Amables” [del Norte], su conjunto acompañante, Mario Quintero con sus Tucanes, e infinitud de artistas; el tercer corrido mencionado es un clásico de mediados del siglo XX, de los más apreciados por el público actual a juzgar por las 3 versiones presentes en la discografía y la composición de la secuela, “Los hijos de los Pérez”, de P. Benites y P. Rivera; asimismo, cabe notar cómo el autor conjuga dos temas suyos y uno de prestigio antiguo, lo que le permite asimilar aquéllos al clasicismo y de paso evitar la publicidad gratuita a la competencia. En todo caso, lo más singular de la muestra es el empleo de 5 *fórmulas narrativas*, todas ellas de forja reciente, cifra récord en el *corpus* de Quintero que se impone a los 2 **clichés** y puede deberse a su voluntad de componer un autorretrato sin caer en el tono del narco violento y consumidor en boga, para lo cual sigue el modelo de los panegíricos de *Chalino* o su recuperación por parte de Mario Quintero y los *chalinitos*; en efecto, la fórmula instrumental que sustituye la pistola por la música o la mujer y a menudo la “mano” por el “lado”, presente aquí en ambas variantes (“con la música nortea” “y una plebe por un lado”), la adversativa que expresa la templanza (“no soy un hombre valiente ni tampoco soy dejado”) y las que denotan el carácter mujeriego (“y soy muy enamorado” y “la mujer que a mí me gusta, yo siempre me la he llevado”), son de conocida recurrencia en *Chalino*, a quien deben su asiento en el inventario de fórmulas contemporáneo. En el *plano estilístico* o *discursivo*, destaca la excepcional primacía del **encabalgamiento**, proporción también récord entre las muestras analizadas especialmente notable en las estrofas inicial y final, que se refleja además en la escasez de conexiones, si bien la **subordinación**, con ser más cuantiosa de lo habitual, no se impone a los vínculos sintácticos sencillos. Este rasgo vulgar, y el de la voz en **1ª persona**, se ven compensados por la profusión formularia y los demás elementos discursivos, que se suman a la presencia de la coda y las 2 fórmulas metanarrativas para arrojar un **IT** muy considerable para un autorretrato.

## POR SER SINALOENSE

[Los Tigres del Norte, *30 grandes éxitos*, CD1-9.  
El Rey de la Sierra, *Mis primeros corridos*, B2.]

Nomás por ser sinaloense / yo me siento afortunado,  
porque he nacido en la tierra / donde se dan los pesados:  
que viva mi Sinaloa, / cuna de gallos jugados.

Me vine hace muchos años / del pueblo de Sanalona,  
yo trabajé como burro, / de cocinero o de compa;  
ahora muevo los kilos / al norte de California.

Yo tengo mi propia gente / pero muy bien entrenada,  
a la hora de una caída / sé que no cantan por nada;  
es que no saben la letra, / mucho menos la tonada.

Me dicen el *Sinaloense*, / mi nombre no se lo saben,  
mis documentos son falsos, / más vale que no lo indaguen:  
aquél que me identifique, / puede que no se la acabe.

Pueden pensar lo que quieran, / me tiene muy sin cuidado,  
lo que haga no les importe, / miren y queden callados;  
no olviden que por la boca / es como muere el pescado.

Ni modo, soy traficante, / sé que me busca el Gobierno,  
ya me cansé de ser pobre / y andar deseando lo ajeno:  
más vale un rato de gloria / y no una vida de infierno.

---

1.1.1. Octosílabo. 1.1.2. Asonante. (1 estrofa Consonante). 1.1.3. 6 Sextillas.

1.2.1. U2V: 15/18. 1.2.2. 26 Cnx: 20 (17 yux. / 3 cor.) / 6 sub.

1.3.1. GLS: pesado. 1.3.1.1. Sanalona es una localidad cercana a Culiacán.

1.3.2. 2 Frml. (v. 6, 32). 1.3.3. 1 Rfrn. (v. 29-30) / 2 Clch. (v. 34, 35-6).

1.4. 1ª persona. 1.5. Nrtv.: 24 (66,6%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 12 (33,3%).

2.1. X: narrador (el *Sinaloense*); Allx: su “gente”.

2.2. A. Ø. B. X,MTV8a+39a(1-6) II X,MTV8a(7-8)+7(9-10) > X,MTV14a[+6a](11-2) II Allx,MTV5(13-4)+2+19b(15-8) II X,MTV4(19-20)+23(21)+34(22-4) II X,MTV24(25-6)+34(27-30); C. X,MTV14(31) > MTV21(32) < X,MTV7/38a(33-4): MTV41(34-6).

3.1. TP4 (autorretrato). 3.2. IT: 4.

4.1. TM1a (narcopersonaje). 4.2. TMs1+4+5 (valentía + identidad + lucro-progreso).

5. F: propagandística +/- espectacular.

6. Héroe, narco: orgullo identitario (procedencia), pobreza inicial – poder (grandeza) actual, discreción-anonimato, precaución, amenaza, reafirmación del oficio, condición fugitiva y apología de dedicación al negocio por necesidad. Allegados: destreza, lealtad (no delación).

---

**Autorretrato** de **narcopersonaje** de densidad ideológica singular en Quintero, que propicia la también inusitada subordinación de la **función espectacular** (presente en las *bravatas* y la descripción de los fieles sicarios) a la **propagandística**. Los **valores e ideas** promocionados, **temas subyacentes** del corrido, son la **valentía**, connotada en los **desafíos** del héroe y su condición de traficante, la **identidad** regional destacada en el **título** y la 1ª estrofa, y el afán



de **lucro-progreso**, pues el narrador subraya la pobreza como razón de la dedicación forzosa al *oficio* y se jacta de su ascenso económico, que equipara a la gloria. La *estructura* semántica se caracteriza, como en casi todo autorretrato, por la ausencia de *bloque* inicial, perteneciendo la 1ª estrofa a la **trama**, sucesión de motivos en relación de contigüidad que culmina en una **coda** heterodoxa pero de contenido sin duda conclusivo (“ni modo, soy traficante”), y valorativo del asunto principal en unos versos que cabría estimar un *mensaje-moraleja*, aunque se ha optado por asignar 1 punto al bloque a efectos de cálculo del **IT** y no considerar la unidad semántica *fórmula* sino *motivo (vida prestada)*. La distribución es en todo caso singular, pues el título y la 1ª estrofa se centran en el **orgullo** de ser sinaloense, expresándose incluso con una variante de la **fórmula** añeja (“cuna de gallos jugados”), que desaparece empero tras este pasaje del poema, salvo cuando se indica el apodo del héroe; por ello, el encomio del origen no puede encarnar una *presentación*, tratándose de un núcleo semántico inserto en la *trama* que sigue la tendencia reciente de introducir datos biográficos relativos al nacimiento o la infancia, iniciada por *Chalino* y frecuentada por Mario Quintero; en éste parece inspirarse además Francisco para abordar la vertiente material del narcotráfico, puesto que tanto la construcción adversativa de la 2ª estrofa donde se oponen las penurias de juventud (con mención de oficios humildes) a la bonanza actual utilizando “ahora” como la *insumisión* a la pobreza y la apología del tráfico en tanto que única salida se encuentran de manera casi idéntica en varias piezas del líder de Los Tucanes. Otro tanto puede decirse de la **valentía**, sugerida aparte de en los desafíos en la referencia a los acólitos del héroe, calificados de “gente” como hace Mario en “Clave privada” (“mi gente se me enloquece cuando le ordeno matar”), por más que la concesión a los acompañantes de toda una estrofa es otro aporte pionero de *Chalino*; en cambio, la **fórmula** “sé que me busca el Gobierno”, de alta recurrencia y relativa fijeza en los actuales autorretratos, que acaba de verse en “Los dos rivales”, debe su difusión al Quintero sinaloense; con la valentía guarda relación asimismo el *motivo* del **silencio** o negativa a delatar a los colegas, connotada por medio del **cliché** metafórico del *cantar* ubicuo en el corrido moderno, desde “La banda del carro rojo” de Vargas (“y yo lo siento, *cherif*, pero yo no sé cantar”) hasta “El viejón” de Mario Quintero (“don *Chuy* no es hombre que canta, para eso están los mariachis, los norteños y las bandas”), que el propio Francisco enuncia aquí con lirismo popular, y en “*El Solovino*”, sobre un perro traficante, con tono jocoso: “Ni modo que lo investiguen,/el perro no va a cantar:/para que suelte la lengua/ tienen que enseñarle a hablar,/o si quieren entenderle,/ aprendan cómo ladrar”; en fin, más allá de la sugerencia de valentía y **poder** que entraña la serie de versos amenazantes, es muy llamativa su extensión de 2 estrofas, conteniendo la primera los motivos **templanza y precaución –anonimato–** y una **advertencia** (“aquél que me identifique...”) que recuerda a la de “Jefe de jefes” de Bello (“porque a mí el periodista me quiere, y si no mi amistad se la pierde”), y la segunda (5ª) la cuestión del estigma social del narco contra la que se revuelve el héroe, frecuente asimismo en Mario Quintero, pero que Francisco trata de modo distinto, con virulencia inusitada en la conminación a callarse, que remite antes a los argumentos del valiente que a los del delincuente por necesidad. El *estilo* no es muy canónico por el recurso a la **sextilla** y la *voz* en **1ª persona**, si bien la *sintaxis* resulta notablemente tradicional, pues no se dan apenas *encabalgamientos* ni se abusa de la **subordinación**, lo que confiere al texto ritmo popular, de frases cortas y expresivas que contienen mucha y bien dispuesta información. En el terreno *léxico*, no se aprecian tampoco términos coloquiales del narco –sólo *pesados*– ni la exaltación del *tráfico*, mucho menos del *consumo*, lo cual, unido al encomio del sinaloense, propició que Los Tigres hicieran del tema un éxito, en cuya expresión, por último, recurre el autor a 2 **fórmulas**, 1 **refrán** y 2 **clichés**, siendo pues moderado el formulismo, aunque tal vez habría que decantar la balanza del lado de la tradición considerando fórmula “aquél que me identifique puede que no se la acabe”, *amenaza* de enunciado relativamente fijo y raíces clásicas que se halla con cierta frecuencia en el corrido actual, por lo pronto en el mismo Francisco Quintero y su tocayo Mario, además de en *Chalino*, a quien tal vez se deba su rescate y relanzamiento.

## TAMBIÉN LAS MUJERES PUEDEN

[Los Tigres del Norte, *Jefe de jefes*, 1-5; *La reina del Sur*, 13.  
*20 Corridos inolvidables*, 19.

VV.II., *Corridos de mujeres bravas*, A3 –Los Traviezos del Norte.  
VV.II., *20 Exitazos con la Dinastía Rivera*, A7 –Jenni Rivera.]

También las mujeres pueden, / y además no andan con cosas:  
cuando se enojan son fieras / esas caritas hermosas,  
y con pistola en la mano / se vuelven repeligrosas.

Con un motor muy rugiente / llegaron quemando llanta  
en una *trocona* negra, / pero la traían sin placas,  
dos muchachas que venían / del barrio de Tierra Blanca.

En el restorán Durango / de La Puente, California,  
tres muchachas esperaban / procedentes de Colombia;  
ahí quedaron de verse / con las dos de Sinaloa.

Todas vestían de vaquero / y chamarra de vaqueta,  
también cargaban pistola / debajo de la chaqueta,  
mucho dinero en la bolsa / y muy buenas camionetas.

Se sentaron todas juntas, / en una mesa tomaban,  
y se metían al baño / y andaban reaceleradas;  
yo las vi cuando salían / con la carita polveada.

Por lo que pude entenderles, / algo alegaban entre ellas,  
creo que de billetes falsos, / también mentaban la hierba,  
pero lo hablaban en clave / para que nadie entendiera.

De pronto se oyen disparos, / unas mujeres caían,  
las tres eran colombianas, / lo dijo la policía,  
y las dos de Sinaloa / a Tierra Blanca volvían.

También las mujeres pueden / aunque nos duela aceptarlo,  
lo digo aquí y donde quieran / porque pude comprobarlo  
que como un hombre se mueren, / y eso no hay que dudarlo.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Consonante). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 17/24. **1.2.2.** 26 Cnx: 19 (9 yux. / 10 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: *trocona*, placas, vaqueta. **1.3.1.1.** *Llanta* designaa el *neumático*, y la *rueda* en general; Tierra Blanca es un barrio residencial de Culiacán célebre porque allí residían los capos en los 70; el restaurante, situado en un barrio de Los Ángeles, existe, y pertenece a la hermana del autor; allí sostuvimos nuestra entrevista.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 5). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 3-4, 8, 45-6, 48).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 36 (75%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 12 (25%).

**2.1.** X: sinaloenses; Y: colombianas.

**2.2. A.** FRM11(1-6); **B. a)** X,MTV9b(7-10)+8a(11-2) > Y,MTV8a(15-6) > X⇔Y,MTV32a(17-8) > X+Y,MTV9c+a(19-22)+6c(23)+9b(24) > X+Y,MTV25a+14c(25-30) > **b)**

X $\Leftrightarrow$ Y,MTV32c+14(31-6) > X $\Leftrightarrow$ Y,MTV11(37-8) > c) Y,MTV13(39) > FRM3(40) > c<sub>2</sub>) X,MTV21(41-2); C. FRM11+3(43-8)

3.1. TP2 (cuento). 3.2. IT: 5,75.

4.1. TM1e (narcoconflicto). 4.2. TMs9 (mujer valiente).

5. F: propagandística + espectacular + ejemplar.

6. Heroínas, traficantes: pertrechos (armas, vehículo, atuendo), riqueza, ostentación (indiscreción: “quemando llanta”), procedencia (exaltada en connotación), parranda (alcohol y cocaína), éxito (en pleito), fuga. Rivales, traficantes: idénticos atributos salvo ostentación y procedencia no exaltada; fracaso en pleito y muerte. La idea de fondo es la equiparación de la mujer al hombre en el contexto del narcotráfico y la violencia.

---

Estamos ante el corrido más célebre del autor junto con “Los dos plebes”, al que supera en número de grabaciones presentes en la discografía alcanzando una cifra (5) que alcanzan pocos textos, 3 de los mismos Tigres, siempre rasero infalible del éxito, y las otras 2 incluidas en álbumes producidos por la familia Rivera, lo cual supone que la pieza gozó de una acogida favorable tanto en la esfera más comercial como en la pequeña industria marginal de Los Ángeles, hecho ciertamente insólito; el tema sirvió de argumento para una película de vídeo (2001) en la que actúa Quintero. Huelga decir que su fama obedece a la moderna equiparación de la mujer al hombre en el terreno otrora reservado a éste del pleito armado, que el compositor fundamenta con ejemplos más civilizados en nuestra entrevista:

Lo hice porque, digamos que la mujer, en México, lo antiguo era que la mujer era la que estaba debajo de nosotros, ésa es la tradición, porque en México somos muy machistas los hombres, ¿no? Pero cuando yo empecé a vivir en este país, miré que las mujeres, blancas, morenas, de todos colores, pues las miro manejando un tráiler, las miro arriba de un poste arreglando la luz, y haciendo actividades que hacemos nosotros los hombres. [...] la mujer se ha destacado mucho, digamos que están a la, al par de nosotros y todas esas cosas. O sea que yo le di el lugar a la mujer... y pues ha funcionado, y muchos han ido ya siguiendo mis pasos.

La originalidad reivindicada es cuando menos dudosa, ya que p. e. *Chalino*, fallecido antes de que Quintero empezara a componer, canta un tema de Juan Garza (que no Julián), “Por una rencilla vieja”, en el que unas muchachas se matan a tiros tras reavivar un pleito entre familias (“por una rencilla vieja/se agarraron a balazos/las nietas de Camarena/y las nietas de Cavazos”); sin embargo, como sucede con otras aportaciones del autor, el mérito reside menos en la originalidad absoluta que en la difusión masiva, debida a la calidad compositiva o la capacidad de hallar la expresión adecuada para que los valores calen en el público, lo que logra en este caso insertándolos en el marco del narcotráfico. Mas cabe subrayar que el argumento resulta innovador en el panorama moderno por cuanto representa un paso más en el proceso de equiparación apuntado, pues si en el fundacional “Contrabando y traición” –y toda la estela que ha generado– la mujer protagoniza ya una historia de narcotráfico y mata al rival a tiros, hombre y traidor, su motivación son los celos y su gesta se plantea en términos de arrebató propio de la condición femenina; en cambio, aquí se trata del prototipo del valiente con todos sus atributos, en el que la hembra sustituye por completo al macho. El potencial comercial y la supuesta corrección política, junto a la hábil factura del poema y su *título*-reclamo (el único del tipo *subjetivo* junto con el de la muestra anterior del *corpus* del autor, y uno de los pocos del general), explican su reiterada interpretación por Los Tigres, bien que en flagrante paradoja, ya que por una vez no parece importarles la alusión al **consumo**, indirecta pero no velada, cuando, como se recordará de los estudios de Vargas y Bello, el conjunto ha promocionado el doble sentido en todo lo relativo al narco y aborrecido de cualquier referencia al consumo; en el mismo orden de cosas, se ha tildado la corrección

política de *supuesta* porque, con ser encomiable la contribución a la igualdad entre sexos, e indiscutible la sinceridad al respecto, lo que las mujeres “también pueden” en esta fábula es traficar con drogas ilegales, esnifar cocaína y beber alcohol vestidas además de vaqueras, y arreglar sus diferencias por la vía violenta, a puro balazo. Por ello, el corrido y su proyección son buen ejemplo del arraigo de los *valores* tradicionales en el género, en particular del sumo de la **valentía** armada, que en el tiempo actual se traslada al arquetipo del narco y en éste y otros textos al de la **mujer valiente** (*tema subyacente*) en el mismo contexto del **narcotráfico**, *tema* aquí primario, en la clase de **conflicto**. En el *plano funcional* están presentes la función **propagandística**, por la promoción de la mujer, y la **espectacular** en virtud del estilo cinematográfico efectista; además, la suerte de *moraleja* incluida en título, presentación y coda, que apela a la experiencia (“porque pude comprobarlo”), confiere a la pieza un obvio talante *ejemplar*. Formalmente, se trata de un **cuento** con un alto **IT**, de los mayores entre las piezas del autor, debido a la tradicionalidad de la *estructura*, consistente en una **trama** narrativa de **secuencia** completa flanqueada de los preceptivos *bloques* que contienen las *fórmulas* de **moraleja** y **veracidad**, y del *estilo*, donde se observan todos los recursos paradigmáticos, destacando por lo singular la mayoría de frases **coordinadas** frente a **yuxtapuestas** y **subordinadas**, a lo que se suma el empleo de la más clásica **fórmula narrativa**, “y con pistola en la mano”. En el *léxico* y la expresión, como acostumbra en los textos más comerciales, el autor utiliza menos términos coloquiales –apenas un par de anglicismos, ninguno relativo al narco– y tiende a los **clichés**, siendo notable “cuando se enojan son fieras esas caritas hermosas” por su paternalismo, y a frases más planas, como plegadas a un canon de neutralidad (“y además no andan con cosas”, o toda la 6ª estrofa), aunque la búsqueda de pulcritud estética no llega a sofocar del todo su gracejo popular, patente p. e. en las voces *repeligrosas* y *reaceleradas*, ni deja de percibirse su oficio a la hora de componer relatos de acción a la vieja usanza, como se apreciará en la 7ª estrofa, en la que sintetiza con ritmo folclórico el nudo y desenlace secuenciales.

## 3.2. Compositores relevantes

### 3.2.1. Reynaldo Martínez

Reynaldo Martínez, alias *El Gallero* (Garza Valdez, Tamaulipas, nacido probablemente a principios del decenio de 1940), es, tras Paulino Vargas, el más veterano de los principales corridistas contemporáneos, pues algunos de sus corridos datan de principios de los años setenta, y al menos uno (“Daniel del Fierro”) del mismo 1970 ó 1969, fecha indicada de la muerte del héroe; por consiguiente, se trata asimismo del decano de los compositores de la región nordeste. Afincado en Reynosa, principal ciudad fronteriza nororiental, es pues, con el también tamaulipeco Juan Villarreal, el único de los grandes autores que ha vivido y compuesto siempre en la misma frontera<sup>1</sup>.

Si el examen en profundidad de la vida y obra de los corrideros incluidos en este capítulo no puede acometerse por motivos de extensión, he de insistir en el desafortunado hecho de que, tras haber entrevistado a Martínez con la idea inicial de estudiar 10 autores, extravié la cinta que contenía la entrevista, de modo que, aparte de los datos personales, menos relevantes, se han perdido las observaciones registradas sobre sus textos y el corrido en general, algunas de las cuales podrían haberse expuesto aquí o en la introducción al género actual, como se ha hecho con otros colegas. Además, puesto que Wald se ocupa sólo de Julián Garza con detenimiento en la sección de su libro dedicado a la región noreste, y no se ha encontrado texto alguno acerca de Martínez, impreso o digital, la información disponible es harto escasa.

En cualquier caso, el autor goza de indudable reconocimiento, pues Wald, en su brevísima referencia, lo considera “el compositor clásico más exitoso de la región” [2001: 201], y en las pocas menciones en Internet se le sitúa entre los “grandes compositores” o se le tilda de “prestigioso”, “reconocido”, etc. Estas opiniones vienen avaladas por la calidad de los intérpretes que han grabado sus corridos, entre los que se cuentan los principales del nordeste, de Los Cadetes de Linares, conjunto estrella desde los sesenta, a Ramón Ayala y sus Bravos del Norte, que recogen el testigo de Los Cadetes a mediados de los

---

<sup>1</sup> A ellos se suma Mario Quintero de Los Tucanes, que vivió en Tijuana de los 12 a los 20 años, los cuatro últimos con el grupo ya formado, lo cual es sin duda tiempo suficiente para tomar el pulso a la frontera pero no es lo mismo que pasar toda una vida en su inmediata vecindad.

setenta, y otros muchos como Los Invasores de Nuevo León, Los Traileros del Norte o Luis y Julián (Garza). Más aún, a diferencia de la mayoría de los corridistas nororientales –salvo Juan Villarreal–, sus temas han tenido amplio eco en el núcleo productivo de hoy, el eje Sinaloa-California: los mismos Tigres del Norte le han grabado 2<sup>2</sup>; Los Tucanes de Tijuana, que sólo en sus inicios incluían corridos no compuestos por Mario Quintero, han cantado únicamente, de los autores estudiados, alguno del maestro Vargas y, por dos veces, “El regio traficante” de Martínez; el propio *Chalino* interpreta “José Silva Sánchez”, y su heredero en Sinaloa, El As de la Sierra, 3 piezas; incluso Pedro y Juan Rivera, de la prominente familia promotora del corrido en Los Ángeles, han grabado 1 tema cada uno; en fin, sus textos aparecen en antologías como *Corridos de valientes* y *50 años de historias en corridos*. Asimismo significativo es que, de los 7 corrideros interrogados en entrevista acerca de sus referentes, 3 mencionan a Martínez: Garza, lo cual es lógico por la proximidad, mas también los sinaloenses *Pepe* Cabrera y *Nacho* Hernández. Por último, el éxito se refleja en el hecho de que 3 corridos suyos hayan servido de base argumental a una película, “El federal de caminos” (film homónimo de 1975), “Once tumbas”, que inspiró *La dinastía de la muerte* (1977) y cuyo título es un verso del corrido, y “Polvo maldito”, que no motiva la realización de *La banda del polvo maldito* (1979) pero donde él mismo interpreta su tema, hilo conductor de la banda sonora.

A pesar de la pérdida de la conversación con Martínez, anoté por fortuna durante la misma los títulos de corridos suyos que me fue apuntando o confirmando de la lista que llevaba de antemano, y los de otros cuya autoría desmintió; así, puede asegurarse que en la discografía hay 20 corridos del compositor, habiéndose consultado otros 6 que destacó en la entrevista, entre ellos “El retorno de Chito Cano”, que ya se mencionaba en el comentario a “La leyenda de Chito Cano” de Julián Garza. Como se recordará, 2 textos de los presentes en la recopilación se han transcrito ya en el estudio de otros autores: “El Güero Palma”, en las notas a “El plantón” de T. Bello, dedicado al mismo narco famoso, y “Corrido a Caro”, que se compara con “R-1” de P. Vargas, ambos sobre el igualmente célebre Caro Quintero. Para la elección de los 4

---

<sup>2</sup> Se alude aquí sólo a los corridos presentes en álbumes incluidos en nuestra discografía.

corridos que se analizan aquí, se partía pues de 18; el primer criterio selectivo, el número de grabaciones, ha permitido escoger sin más “Gerardo González”, que se halla en 5 álbumes de intérpretes diversos y es por tanto una de las piezas más versionadas no ya de Martínez, sino del *corpus* analítico todo; “El penal de La Loma”, grabado por 3 músicos distintos; y “Daniel del Fierro”, que aparece en 3 discos de Ayala. La selección de la 4ª muestra resultó algo más compleja, ya que hasta 6 de las 15 restantes se encuentran en 2 álbumes, existiendo una buena razón extrínseca para optar por cada una de ellas, como el haber inspirado películas o haber sido grabadas por intérpretes de Sinaloa-California –lo que implica mayor repercusión-; finalmente, me he inclinado por “Gumaro Vázquez” por su forma tradicional y un contenido más representativo de la obra de Martínez, la muerte de un valiente de la frontera nordeste. De otra parte, “Once tumbas”, grabado en 2 ocasiones por Ramón Ayala y de notable presencia en Internet, se incluye completo en el comentario a “Daniel del Fierro”, dado que se trata de una elegía colectiva a la familia del Fierro; además, en el examen del narcocorrido fundacional “Contrabando y traición” de Ángel González se coteja con éste “Margarita la de Tijuana” de Martínez, que sigue fielmente el modelo y que grabaron Los Tigres. En suma, a los 4 corridos examinados se añaden otros 4 cuyo texto se transcribe enteramente, de suerte que 8 de las 20 piezas del autor contenidas en la discografía<sup>3</sup> se pueden consultar en esta investigación.

Como se ha señalado en la introducción al género contemporáneo y el estudio de Garza, el corrido noroccidental exhibe mayor apego a la tradición, peculiaridad que Martínez ejemplifica en grado considerable. En la vertiente del contenido, la tendencia es manifiesta en primer lugar en el ámbito temático, y singularmente en lo relativo al narcotráfico, pues sólo 9 de los 20 textos de su *corpus* recopilado pertenecen a esta clase temática, y 2 de ellos de manera tangencial, el seleccionado “Gumaro Vázquez”, cuyo héroe es el típico valiente

---

<sup>3</sup> La cifra puede parecer baja dada la longevidad creativa de Martínez; sin embargo, téngase en cuenta que no interpreta sus composiciones, lo cual genera una mayor dispersión de su obra y la consiguiente dificultad de recolección. Por ello, un autor de semejante larga trayectoria como Vargas cuenta con muchos más textos en los discos recopilados, debido no sólo a sus éxitos con Los Tigres sino también al prestigio del dúo que integra, Los Broncos de Reynosa, cuyos álbumes son fácilmente accesibles. Lo mismo sucede p. e. con Bello y Mario Quintero, ambos de gran prolijidad; a pesar de que a Bello le han grabado sus corridos los principales intérpretes actuales, Quintero monopoliza la autoría de los cantados por los muy célebres Tucanes, de suerte que tiene 71 frente a los 30 de Bello en la discografía.

de quien únicamente se dice que lo persiguen “las grandes bandas de narcos”, y “Contrabando por amor”, historia de un hombre que trafica por conseguir el dinero necesario para curar a su amada, en el que el autor aprovecha la fama del “Contrabando y traición” y la combinación del asunto amoroso con el del narco.

Estos matices temáticos revelan que el alejamiento del narcocorrido es cualitativo además de cuantitativo, en el sentido de que el tratamiento de la cuestión no sigue la línea laudatoria predominante: de las 9 piezas asignadas al gran tema actual, 2 presentan un enfoque reprobatorio acorde con la visión oficial, sobre todo “La carga del diablo”, relato facticio tremendista sobre la muerte de los niños de un traficante (“por ambición del dinero/me dediqué al contrabando;/mis pobres hijos murieron,/iban conmigo en el carro/y sin saber se comieron/aquella carga del diablo”), cuyo arrepentimiento se convierte en el más feroz alegato contra el narcotráfico, expreso ya desde la primera estrofa: “Maldito sea mi destino,/maldita sea mi suerte,/malditas sean las drogas,/maldito aquél que las vende:/ojalá y que los quemaran/a todos con leña verde”; la otra pieza de este tipo (“Polvo maldito”) es de tenor similar, aunque se invierten los papeles, pues trata de un joven policía que mata a un narco que resulta ser su propio padre, quien, tras pedirle perdón el hijo al darse cuenta, le responde en la coda: “¿Qué quieres que te perdone?'/antes de morir le dijo,/anda a avisarle a la corte/que tú no tienes delito,/que el culpable de este crimen/ha sido el polvo maldito”. A estos 2 textos se suman 2 más donde el narcotráfico es mero reclamo comercial, ambos compuestos en la estela de “Contrabando y traición” y ya mencionados, “Contrabando por amor” de modo más indirecto y “Margarita la de Tijuana”, que replica por completo el modelo.

Los otros 5 narcocorridos, 4 si se excluye “Gumaro Vázquez”, corresponden a la variedad laudatoria más común, siendo no obstante 2 facticios y de óptica comercial extrínseca: “El regio traficante”, típica historia de la caída de un narco por traición de la amada, y “Contrabando y robo”, donde se reelaboran varios versos del hito de Ángel González además de reciclarse de nuevo el título, y se relata la ejecución por un jefe mafioso de dos traficantes que roban una carga aplicándose la lógica de la venganza y la amenaza dirigida a traidores futuros. Así, sólo los transcritos “Corrido a Caro” y “El Güero Palma” constituyen piezas en las que se exalta la figura social del narco con referencia a personajes



reales, ambos sinaloenses y ajenos pues al entorno del autor, si bien es cierto, de un lado, que los grandes capos son casi sin excepción de Sinaloa, y de otro, que entre los 6 textos consultados ausentes de los álbumes recopilados, dedica 1 (“El Barón del Golfo”) a Juan García Ábrego, líder fundador del *Cártel* del Golfo que representa la excepción a la primacía sinaloense. En los corridos al margen de nuestra discografía hay además otro (“La caída de un monarca”) sobre la captura en Guadalajara de un traficante colombiano que “llegó a ser el número uno/del Cártel de Medellín”, a quien no nombra y que no puede ser Pablo Escobar por el lugar del arresto; en todo caso, ambos textos destacan por ser los únicos donde el autor, más allá de la identificación del traficante con el clásico valiente, ofrece una visión política, elogiosa del mexicano y crítica con EE.UU. al modo de un Mario Quintero o un Bello, patente tanto en la presentación de “El barón del Golfo” (“El día catorce de enero,/cuando menos lo esperaba,/agarraron al más grande/semental de la manada;/se les concedió a los gringos/el arresto que deseaban”) como en la coda (“El gobierno americano/va a juzgar a Juan García/por ser un hombre completo/de muy alta jerarquía;/se me hace que los gabachos/lo quieren para la cría”), donde se subraya la corrupción estadounidense, igual que en la de “La caída de un monarca”: “Ahora sí, leyes gabachas,/detengan los compradores, /en las rejas mexicanas/tenemos los vendedores:/si no hay quien compre la harina,/se acaban los proveedores”.

Si el tradicionalismo temático e ideológico de Martínez se aprecia en su mirada al asunto del narcotráfico, alcanza su máxima expresión en los *corridos de valientes*, que son 6 en el corpus discográfico –7 con “Gumaro Vázquez”– y 2 más de la media docena ajena al mismo; el hecho de que 2 de ellos sean los más versionados, “Gerardo González” y “Daniel del Fierro”, refleja el gusto del público noroccidental por estas piezas clásicas y sugiere que el compositor cuenta en esta categoría con sus textos más logrados. Todos salvo el dedicado a *Chito* Cano y “El prófugo de Tijuana” consisten en elegías a los héroes fallecidos, que son, salvo en éste último y “El Capitán de Rurales”, texto facticio sin ubicación, personajes reales famosos en la frontera noreste, cuyas historias toman pues semióticamente el testigo de los corridos seminales decimonónicos como “Gregorio Cortez”; curiosamente, los versos iniciales del narcocorrido facticio “Polvo maldito” constituyen el mejor ejemplo de la añeja concepción de

estos textos: “Por el Bravo y sus riberas,/¡cuánto corrido se ha escrito!/Por Tamaulipas y Texas,/¡cómo hay hombres con delito!”. Al elenco de poemas en recuerdo o elogio de forajidos de renombre cabe por último añadir “José Silva Sánchez”, dirigente campesino tamaulipeco de principios de siglo que no se retrata como el típico valiente pero sí como rebelde y justiciero portador de los valores del héroe ensalzado en los corridos revolucionarios y que pertenece así a la nómina mítica de los héroes históricos norestenses; la excepcionalidad del texto y su expresión tradicional merecen su transcripción parcial (presentación, penúltima estrofa –de 6– y coda:

El año del veintiséis, / Garza Valdez, Tamaulipas,  
murió José Silva Sánchez, / líder de los agraristas;  
lo fusiló la acordada, / éstas son sus mañanitas. [...]

“¿Cuál es su último deseo?”, / preguntan los asesinos;  
Silva Sánchez les contesta / “tierra pa’ los campesinos  
y una escuela con mi nombre / para educar a los niños”.

“Adiós, la Sierra Chiquita, / adiós también mi ranchito,  
adiós todo Tamaulipas, / adiós Virgen del Chorrito”.  
Murió José Silva Sánchez, / ya les canté sus versitos.

De las 4 piezas del *corpus* discográfico cuya temática no es el narcotráfico ni sus héroes temibles valientes, 2 versan sobre caballos y carreras, a las que se suman 2 más de las ausentes de los discos compilados; la pasión ecuestre alcanza sin duda las mayores cotas en el norte y nordeste mexicanos, y de forma aguda en los estados fronterizos con Texas, la tierra de vaqueros por excelencia del *otro lado*; esta clase temática contribuye pues, desde otra óptica pero con igual autenticidad, a recrear en el corrido los valores y gustos de la región ribereña del río Bravo. En fin, 2 textos son de tema amoroso, a los que se añade “Contrabando por amor”, de moderna combinación argumental; entre ellos destaca “El penal de La Loma”, que, a pesar de la ubicación del penal en Tamaulipas, lo han interpretado el sinaloense *El As de la Sierra* y el jalisciense y angelino Pedro Rivera, lo cual indica su lograda factura. Aunque esta opción temática es propia del corrido vulgar, recuérdese asimismo que se remonta a los inicios del género y al mismo romance; de otro lado, si su universalidad propicia a menudo la deriva hacia la canción ranchera, debe subrayarse que Martínez la ajusta con solvencia al espíritu del corrido, puesto que las 3 piezas sitúan la relación amorosa en el marco de un conflicto y con trasfondo social:

“El penal de La Loma” es la historia de un hombre pobre encarcelado por el padre rico de su amada para apartarla de él; la necesidad es igualmente lo que mueve el héroe de “Contrabando por amor” a traficar, como explicita el título; y el tercer texto de esta clase, “El cura y la monja”, relata los amores difíciles de dos religiosos; éste y el primer corrido, no obstante, tienen final feliz, como corresponde al sustrato en cierto modo comercial de toda historia romántica.

La considerable tradicionalidad de los contenidos se traslada en los textos a la vertiente formal<sup>4</sup>, sobre todo a la estructura, pues Martínez rara vez prescinde de presentación y coda para enmarcar las tramas, confiriendo a sus piezas una distribución canónica; los bloques exhiben además una densidad formularia inusitada, contándose entre los más clásicos del corpus analítico. Aunque este extremo se aprecia en las muestras analizadas y “José Silva Sánchez”, merece la pena incluir ejemplos adicionales, como el de “El capitán de Rurales, que principia “Al compás del bajo sexto/el corrido he de cantarles/ de dos valientes que han muerto/porque se creían iguales,/un judicial federal/y un capitán de rurales” y cuya coda es idéntica salvo el 2º verso (“terminaré de cantarles”), de lo que resulta una neta redondez discursiva que se sustenta en las fórmulas de *incoación recitativa* y *conclusión*; las alusiones a la música y el empleo de la fórmula de *referencia genérica* son frecuentes, encontrándose, además de en estos versos, en “Gumaro Vázquez”, como se verá, y “El Federal de Caminos”, en la presentación (“En Reynosa, Tamaulipas, /los hombres son decididos,/por eso los recordamos/cantándoles sus corridos:/han matado allá en Zacatecas/a un federal de caminos”) y en la coda (“Javier su deber cumplía, /cómo poder olvidarlo/cuando sonriendo decía,/da tristeza recordarlo:/‘Que me canten Los Bravos del Norte/El corrido de Gerardo’”); nótese que en ambos bloques se utiliza asimismo la fórmula de *memorabilidad*, y en el inicial la de *resumen argumental*, que en ocasiones se da en ambos, p. e. en “Camilo y Francisco” (“Año del setenta y cuatro/hay que tenerlo presente,/cuando Camilo y Francisco/se mataron frente a frente;/Matamoros fue testigo,/corría el mes de diciembre. // El mismo puñal usaron/los dos sin pena ni gloria,/el corrido les

---

<sup>4</sup> Nótese que las consideraciones subsiguientes no parten de un análisis sistemático sino del cotejo superficial de los textos; aunque sucede lo mismo con las relativas al contenido, el plano de la expresión, debido a sus múltiples variables y a su dimensión material, requiere mayor grado de cuantificación para que las conclusiones extraídas sean representativas.

cantamos/en recuerdo a su memoria:/Francisco de Matamoros/y Camilo de Victoria”), donde vuelve a replicarse la de memorabilidad y se observan en la presentación también las de *nominación-caracterización*, que indica el origen tamaulipeco de los héroes, *datación-ubicación* y *veracidad*. Si estas últimas son más bien propias de la presentación, las usuales de la coda gozan igualmente de una presencia reiterada; la de *conclusión* aparece ya en los citados “El Capitán de Rurales” y “José Silva Sánchez”, así como en “Daniel del Fierro” (“ya les canté su tragedia”); la *despedida* en 2 muestras analizadas y muchos otros textos del autor consultados, el mismo “José Silva Sánchez” sin ir más lejos; el *apóstrofe* se usa p. e. en los 2 corridos más célebres de Martínez, “Gerardo González” y “Daniel del Fierro”; la *moraleja-mensaje* es algo menos común, aunque no falta en piezas comerciales y moralistas como “La carga del diablo” o “Contrabando y robo”, entre otras. En el mismo plano estructural cabe añadir que, aún cuando el autor se distingue por el recurso a ambos bloques y la consiguiente redondez señalada, no escapa a la tendencia contemporánea de privilegiar la coda, que persiste en los pocos textos donde opta por el inicio in media res, como “La pequeña Lulú”, relato de una carrera de caballos (“Ya me voy, ya me despido,/perdió el corcel favorito,/ya les canté este corrido/ donde se vio lo bonito:/que la pequeña Lulú/ quitó al Tacuache lo invicto”), o “El regio traficante”, narración de una balacera con un trasfondo de traición y contrabando: “Cinco muertos al instante,/tres *rinches* y una mujer/y también un traficante/nacido de Monterrey./ ‘Adiós, Sultana del Norte,/¿cuándo te volveré a ver?’”. De otra parte, la tradicionalidad estructural y formularia no repercute de manera constante en el desarrollo narrativo, que algunas veces se distribuye en una secuencia, pero las más (incluidas las muestras analizadas) consiste en alusiones puntuales, lo cual se corresponde al fin con el predominante tipo elegíaco de los corridos de Martínez.

En el terreno estilístico tampoco se observa el equilibrio esperable con el rigor compositivo convencional, puesto que el autor es dado a las variaciones métricas, inclinación especialmente obvia en su texto más difundido, “Gerardo González”, a la rima consonante y en todos los versos en lugar de en los pares, y desde luego a la sextilla; la heterodoxia métrica genera en ocasiones, claro está, la imposibilidad de ajustar la unidad de sentido al doble octosílabo, de modo que hay una relativa abundancia de encabalgamientos y no pocas frases

subordinadas; estas tendencias, con ser reseñables, no implican el abandono del patrón discursivo genérico, prevaleciendo a simple vista el octosílabo y la sintaxis sencilla; además, el tipo elegíaco y las predominantes funciones noticiera y propagandística propician el predominio de la 3ª persona, y, aunque el autor no introduce demasiados diálogos, las intervenciones del narrador no suelen imponerse a la suma de pasajes diegéticos y miméticos. A propósito, aquéllas revisten importancia sobre todo por la corta extensión de los textos, buen número de los cuales abarcan sólo 5 estrofas, 3 de los 4 examinados entre ellos; así, incluso los corridos menos canónicos en el plano discursivo y de escaso desarrollo argumental tienen apariencia tradicional, al representar los bloques estructurales cuajados de fórmulas casi la mitad del texto; esta parquedad explica de otro lado la inclusión de estribillo en algunas piezas, que de hecho no es tal sino la repetición de una de las estrofas con intención de relleno, podría decirse.

En el ámbito léxico se da tal vez el mayor contraste entre el clasicismo estructural y una expresión más vulgar, pues el autor apenas recurre a las fórmulas discursivas paradigmáticas ni, en su defecto, al lenguaje popular coloquial que explotan muchos de sus colegas, aún cuando componen textos de intención comercial y concepción moderna, como Francisco Quintero; en cambio, sí se vale de abundantes clichés, aunque tampoco abusa de ellos, prevaleciendo una impresión de neutralidad expresiva que contrasta asimismo con el contenido de raigambre folclórica. En definitiva, la tradicionalidad de Martínez reposa en la ejemplar pertenencia al canon genérico de bloques y fórmulas estructurales, cuya intensidad y eficaz reflejo de los temas y valores apreciados por el público dejan en segundo plano las desviaciones de la norma estilística (que, importa insistir, no son por lo demás escandalosas, como se aprecia en los IT de las muestras examinadas) y le granjean la consideración de clásico contemporáneo.

## DANIEL DEL FIERRO

[Ramón Ayala, *20 Grandes Éxitos*, 19;  
Ramón Ayala y sus Bravos del Norte, *20 corridos bravísimos*, 5;  
Los Bravos del Norte de Ramón Ayala, *La dinastía de la muerte*, 9.]

Año del sesenta y nueve, / yo quisiera recordarles  
que ha muerto Daniel del Fierro, / la tragedia he de cantarles:  
cayó en terrible emboscada / de unos falsos aduanales.

En un pueblito del norte / de tierras tamaulipecas  
fue acribillado a balazos / cuando iba en su camioneta,  
hiriendo a Herón y a Ricardo / con balas de metralleta.

Ese rancho de La Piedra, / lugar que los vio nacer,  
le han aumentado los muertos / y una tumba más con él;  
de una cruz acompañado / ha recibido a Daniel.

Termina la dinastía, / sus rivales han querido;  
si los hermanos del Fierro / a balazos han caído,  
la forma en que ellos murieron / jamás pasará al olvido.

Con rumbo hacia Matamoros / vuela, paloma norteña,  
anda a avisarles a todos, / también al rancho La Piedra,  
que ha muerto Daniel del Fierro, / ya les canté su tragedia.

- 
- 1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 5 Sextillas.  
**1.2.1.** U2V: 10/15. **1.2.2.** 16 Cnx: 11 (10 yux. / 1 cor.) / 5 sub.  
**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Matamoros es la ciudad más oriental de la frontera entre EE.  
UU. y México, muy próxima a la costa del Golfo de México.  
**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 14, 24).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 12 (40%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 18 (60%).  
**2.1.** X: Daniel del Fierro; Y: falsos aduanales; Allx: Herón y Ricardo.  
**2.2.** **A.** FRM6a(1)+4a(2)+5+7(3,5-6)+1(4). **B.** Y→X+Allx,MTV11(7-10) > Allx,  
MTV19a(11-2) > X,MTV13+8a(13-8) > FRM4b(21-4). **C.** FRM10(25-8)+7(29)+8  
(30).  
**3.1.** TP3b (elegía). **3.2.** IT: 6,75.  
**4.1.** TM2b (suceso-delito común). **4.2.** TMsb: Ø [TMsb2 (vileza-traición)].  
**5.** F: noticiara +/- propagandística.  
**6.** Héroe: indefensión, respetabilidad (pertenencia a una “dinastía”); Rivales: traición  
(cobardía y astucia).
-

Corrido-*elegía* de función *noticiera*, a la que se ha subordinado la *propagandística* por razones extratextuales, ya que, como puede apreciarse, no hay en el texto encomio del héroe, salvo la mención de su pertenencia a una “dinastía” que se acaba de apuntar en el apartado 6; dichas razones son, de un lado, la intención laudatoria que acompaña a toda composición elegíaca, y, de otro y sobre todo, el hecho de que la familia del Fierro, más allá de la hipérbole dinástica, sea en efecto muy célebre y cantada en Tamaulipas; Wald [2001: 203] se refiere a los “notorios hermanos del Fierro” al hablar de los “pistoleros y valientes del Valle”, señalando que entre el autor Santiago Chago Iracheta y Reynaldo Martínez “se los han repartido”; si aquél ha dedicado cuatro corridos a otros tantos hermanos, y un quinto en el que los reúne (“Los cuatro hermanos”), Martínez sólo tiene, hasta donde sé, el presente texto, mas también la elegía colectiva “Once tumbas”, que cuenta con dos grabaciones en nuestra discografía, ambas de Ramón Ayala, y que sirvió de base argumental para la película *La dinastía de la muerte* (1977, de R. de Anda hijo y R. Obón):

Fronteras tamaulipecas, / ¿cómo olvidar tu recuerdo  
si en tus pueblos han matado / a los hermanos del Fierro  
y a todos han traicionado / porque les tenían miedo?

En mil novecientos treinta / en ese rancho La Piedra  
le dieron muerte al primero, / Rolando, así se llamaba,  
y el año del treinta y cuatro / asesinaron a Blanca.

Héctor el cuarenta y ocho / y Eleazar en el cincuenta,  
cincuenta y dos Baldomero, / lo mataron en Reynosa,  
y Emma en el cincuenta y cuatro / sigue aumentando la cuenta.

Bernardo el cincuenta y cinco, / Daniel el sesenta y nueve,  
Herón murió en Vallehermoso / el veintiocho de diciembre;  
Reynaldo el setenta y uno / en una emboscada muere.

A Gilberto le tumbaron / un brazo en ciudad Reynosa  
pero no lo remataron, / tenían miedo a su presencia,  
y al final vino muriendo / por la misma consecuencia.

Hoy se convierte en leyenda / la dinastía de la muerte,  
hay un panteón que es testigo / en la frontera del norte:  
once cruces, once tumbas, / y en cada tumba un valiente.

A tenor de las fechas indicadas, y a pesar de que se habla de “hermanos”, resulta obvio que se trata de una saga familiar que incluye más de una generación, mediando entre la primera y la última muerte más de 40 años. El texto pertenece al modelo elegíaco que enumera varios héroes muertos –o presos–, como “Pistoleros famosos” de Julián Garza, tras cuyo comentario en su estudio se transcribían los similares “El fin del mundo” (Teodoro Bello) y “Dinastía de Grandes” (Pepe Cabrera), señalándose entonces que este de Martínez se incluía aquí por tratarse de una variedad distinta, la *elegía familiar*. Junto a la ajustada inserción de numerosos nombres y fechas, y el tradicional *título* que recuenta metafóricamente las muertes con referencia a “tumbas” –o “cruces”–, es destacable la presencia de dos mujeres en el elenco, reflejo de la moderna promoción de la mujer en tanto que valiente. Por lo demás, el disco *La dinastía de la muerte*, banda sonora de la película, incluye sólo 3 corridos, todos de Martínez: el recién transcrito, “Daniel del Fierro” y “Gerardo González”, personaje ajeno a la familia homenajead, lo que denota el prestigio de sus cantos a los héroes legendarios de la frontera noreste y contrasta con la modestia de los de Iracheta, ninguno de los cuales figura en los álbumes de nuestra discografía.

Volviendo a “Daniel del Fierro”, aunque sin perder de vista “Once tumbas”, importa reiterar la ausencia de caracterización elogiosa del héroe y la tímida reprobación de los criminales, singularmente explícita en otras elegías de Martínez, quien, de manera semejante a *Chalino*, suele subrayar la *cobardía* y *traición* de los rivales; por ello, apenas puede estimarse presente el *tema subyacente* de *vileza*, consignado entre corchetes, y en ningún caso el habitual de la *valentía*; el *tema principal* corresponde a la categoría de **suceso**, en su variedad de **delito común**, pues no hay mención al narcotráfico, siendo el contexto el conflicto entre familias de valientes pendencieros clásicos; la pertenencia de Daniel a la famosa saga explica de otra parte el parco relato de su muerte y la súbita ampliación de la perspectiva a la familia en su conjunto, que abarca 2 de las 3 estrofas centrales. Precisamente, y atendiendo a la *estructura* del contenido, destaca la tradicionalidad de los *bloques*, que albergan 4 y 3 *fórmulas* cada uno, a las cuales se suma 1 más en la 4ª estrofa, y que deparan un **IT** de altura; sin embargo, la narratividad es escasa y alusiva, careciendo el texto de *secuencia* y primando las *intervenciones* del **narrador** sobre los pasajes *diegéticos*. Este aspecto estilístico, unido a la ausencia de **fórmulas narrativas** y aún a la escasez de **clichés** (“lugar que los vio nacer” y “jamás pasará al olvido”), supone un marcado contraste con la profusión formularia *metanarrativa* e impide que el **IT** alcance una cifra récord en el *corpus* analítico general, además de ejemplificar el carácter esquemático de las piezas de Martínez, que abraza el canon en la estructura mas acostumbra a renunciar al desarrollo narrativo propio de los corridos de valientes paradigmáticos; por último, en los elementos *prosódicos* y *sintácticos* se constata asimismo cierta amalgama de opciones clásicas y modernas, dado que al **octosílabo** y la *rima asonante* en los versos **pares** se opone el uso de la **sextilla**, y tanto el ajuste mayoritario de la unidad de sentido al **doble octosílabo** como la prevalencia de frases **yuxtapuestas** se ven atemperados por la relevante presencia de *encabalgamientos* y **subordinaciones**, que alcanzan un tercio porcentual en sus respectivos ámbitos.



## EL PENAL DE LA LOMA

[Luis y Julián, *La colección*, A7.

El As de la Sierra, *Corridos, canciones y mis lindas güeritas*, A5 –sin atrib. autoría.

Pedro Rivera, *Corrido de Iraq*, B3 –sin atribución de autoría.]

Veinticinco años de cárcel / no los aguanta cualquiera;  
yo tuve que soportarlo / por mi maldita pobreza,  
pero hoy doy gracias al cielo, / ya terminó mi sentencia.

En el penal de La Loma / por amor me procesaron,  
por amar [*querer*] con todo el alma / a la hija de un hacendado;  
por ser un simple plebeyo / se la llevó de mi lado.

Cárcel por vida me dieron / entre él [*el juez*] y un mal funcionario;  
un día me notificaron / “ahí te busca un licenciado;  
recoge tus pertenencias, / tu sentencia ha terminado”.

El Licenciado me dijo / “mi madre te está esperando,  
yo soy de los dos el hijo / de aquel amor tan sagrado;  
ya se murió el hombre rico / que la apartó de tu lado”.

Ya me voy, ya me despido, / adiós penal de La Loma,  
ya [hoy] tengo esposa y un hijo, / ¿qué más le pido a la vida?  
Adiós, penal [presos] de La Loma / de Laredo, Tamaulipas.

---

[ ]: variantes de la 2ª versión

[*cursiva*]: variantes de la 3ª versión.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa ABABAB). **1.1.3.** 5 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 17/18. **1.2.2.** 19 Cnx: 17 (16 yux. / 1 cor.) / 1 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Nótese que por “Laredo” el autor se refiere a “Nuevo Laredo”, pues la primera quedó del lado estadounidense tras la independencia tejana.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 2, 5, 9, 28).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 13 (43,5%); Mim.: 8 (26,5%); Int.-Nar.: 9 (30%).

**2.1.** X: prisionero; Allx<sub>1</sub>: amada; Allx<sub>2</sub>: hijo; Y: hacendado (padre amada); Ally: “mal funcionario” [+ Juez en 2ª versión].

**2.2.** **A.** X,MTV20(1-3) < X,MTV7(4) > MTV40(5): X,MTV21(6); **B.** X,MTV20(7) < X→Allx<sub>1</sub>,MTV3b(8-10) < X,MTV7(11) > Y+Ally→X,MTV20(12-4) > X,MTV21(15-8) > Allx<sub>2</sub>→X,MTV3b+32a(19-24); **C.** FRM9(25-6,29-30)+11(27-8).

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4,5.

**4.1.** TM5 / TM2b (personaje / suceso-crimen pasional).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>6+/-2 (cautiverio +/- vileza).

**5.** F: espectacular +/- reprobatoria.

**6.** Héroe, cautivo: enamorado, pobreza, encarcelamiento injusto, liberación y éxito (final feliz: amor de mujer e hijo, allegados fieles y bondadosos); Rival, hacendado: maldad, vileza; Allegado, funcionario: maldad (corrupción).

---

Corrido muy célebre y versionado, como refleja el hecho de que las tres grabaciones presentes en la discografía sean de autores e intérpretes punteros de los principales centros de producción del corrido contemporáneo, a saber, Los Ángeles (Rivera), Sinaloa (*As de la Sierra*) y el propio noreste (Luis y Julián Garza). Se trata de un **cuento** de **función espectacular** que sigue la tradición romancística de *lamento del prisionero*, siendo pues el **tema subyacente** el **cautiverio**, al que se subordina el de **vileza** del rival, que entreña así también una función **reprobatoria**. La determinación del asunto *patente* genera ciertas dudas, habiéndose ofrecido la alternativa del de **personaje**, por carecer el héroe de ocupación tipificada en el elenco temático, y la de **suceso**, en la variedad –sui géneris– de **crimen pasional**, que es más bien delito y tiene al protagonista como víctima. A pesar del **título**, también el tema subyacente indicado debe someterse a discusión, ya que no estamos ante un lamento en sí, al modo del “Romance del prisionero” o de “Contrabando de Juárez” de Vargas, clásica adaptación moderna, sino del relato de la liberación del cautivo con un componente amoroso y una interacción y caracterización de los personajes propia del corrido vulgar, siendo en definitiva un texto singular que refleja la personalidad creativa de Martínez. El **IT** es muy inferior al del corrido precedente, debido a la **presentación** subjetiva moderna carente de **fórmulas metanarrativas**, si bien la **coda** contiene una **despedida** canónica y un **mensaje-moraleja** habitual en las piezas de factura vulgar; el componente narrativo es por su parte más tradicional, al punto de que podrían considerarse presentes 2 **secuencias**, la que refiere las circunstancias del encarcelamiento en pasado y la que da cuenta, apoyándose en pasajes miméticos, de la liberación del héroe; sin embargo, ninguna presenta suficiente desarrollo para estimarse secuencias en sentido estricto. En el *plano* del **discurso**, destaca en la *prosodia* la 4ª estrofa, donde la **rima** es **ABABAB** en lugar de **asonante** o **consonante** en los versos pares, opción escogida tal vez en otras estrofas pero que no llega a realizarse por la imperfección compositiva popular; en cambio, la *sintaxis* se revela más enraizada en el ritmo folclórico que en la muestra anterior, dándose 1 solo **encabalgamiento** y 2 **subordinaciones** en todo el texto; como corresponde al estilo vulgar, la pieza carece de **fórmulas narrativas** y abundan por el contrario los **clichés**, si bien el primero de ellos, “no los aguanta cualquiera”, podría incluirse en el elenco formulario genérico en virtud de su reiteración en varios corridos, en 2 de Mario Quintero, sin ir más lejos; al margen del lenguaje convencional fijado, se observa de nuevo aquí la ausencia de voces coloquiales o giros del habla popular, siendo la expresión un tanto estandarizada por lo que al léxico se refiere.

## GERARDO GONZÁLEZ

[Los Bravos del Norte de Ramón Ayala, *La dinastía de la muerte*, 8.  
Los Cadetes de Linares, *20 Grandes éxitos*, B6.  
Luis y Julián, s.t. (Vol. 2), 4 —sin atribución de autoría.  
La Mafia del Norte, *Corridos prohibidos*, Vol. II, A6.  
VV.II., *50 años de historias en corridos*, 6 —Los Ribereños del Norte —atribuido a  
Santos Covarrubias.]

Ya todos sabían que era pistolero,  
ya todos sabían que era muy valiente,  
por eso las leyes ni tiempo le dieron  
el día que a mansalva / y cobardemente / le dieron la muerte.

En Brownsville estuvo un tiempo prisionero  
y al ser sentenciado de ahí se fugó;  
se vino a Reynosa, su pueblo querido:  
Gerardo González / en forma cobarde / la muerte encontró.

Era decidido, miedo le tenían  
y sus enemigos y la policía;  
a punta de bala lo hicieron pedazos,  
no pudo salvarse, / tenía en el cuerpo / catorce balazos.

En Brownsville estuvo un tiempo prisionero,  
y al ser sentenciado de ahí se fugó,  
se vino a Reynosa, su pueblo querido:  
Gerardo González / en forma cobarde / la muerte encontró.

Vuela, palomita, a llevar el mensaje,  
te vas de Reynosa al lado americano,  
les cuentas a todos que le han dado muerte  
a un compañero / y fiel pistolero / de *Chito* Cano.

---

Todas las versiones, salvo la 4ª, suprimen la “y” inicial del verso “y al ser sentenciado...”.  
Todas las versiones suprimen la “y” inicial del verso “y sus enemigos y la policía”.  
La 5ª versión añade una “y” inicial al verso “En Brownsville estuvo...”

---

**1.1.1.** 3 dodecasil + 3 hexasil. **1.1.2.** Irregular (sin patrón fijo). **1.1.3.** 5 Sext.  
**1.2.1.** U2V: No rige. **1.2.2.** 23 Cnx: 15 (14 yux. / 1 cor.) / 8 sub.  
**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.  
**1.3.2.** 2 Frml (v. 3, 5-6+11-2). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 9, 15).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 22 (73,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 8 (26,5%).  
**2.1.** X: Gerardo González; Y<sub>1</sub>: “las leyes”, policía; Y<sub>2</sub>: enemigos.  
**2.2.** **A.** X,MTV6+1(1-2) > Y<sub>1</sub>,MTV26⇔X,MTV31(3-5) > Y<sub>1</sub>→X,MTV13(6); **B.** X,  
MTV20(7) > X,MTV21(8) > MTV8a(9) > X,MTV13(10-2) II X,MTV1(13)⇔Y<sub>1</sub>+Y<sub>2</sub>,  
MTV26(13-4) > Y<sub>1</sub>→X,MTV11+12(15) > X,MTV13(16-8) [4ª estrofa repetida]; **C.**  
FRM10(25-6)+7: X,MTV13(27)+3a+2(28-30).  
**3.1.** TP3b (elegía). **3.2.** IT: 4,5.  
**4.1.** TM2b (suceso-delito común).  
**4.2.** TMs1+2+/-6 (valentía + vileza +/- fugitividad).

5. F: Noticiera + propagandística + reprobatoria.

6. Héroe, valiente: armado (pistolero), valentía, indefensión, cautiverio y fuga. Rivales, policía (y “enemigos”): vileza-cobardía, saña.

---

Corrido más versionado del *corpus* del autor y uno de los pocos de la discografía que alcanza las 5 grabaciones, la mayoría de los grandes intérpretes del noreste, como Los Cadetes de Linares, Los Bravos del Norte de Ramón Ayala o el dueto que formara Julián Garza con su hermano Luis, a lo que se añade su inclusión en la antología *50 años de historias en corridos*. La celebridad de la pieza debe mucho a su carácter de clásica *elegía* del valiente, a lo cual se suma la mención final del más célebre de todos en la región nordeste, *Chito Cano*, cuya figura y corridos, incluido el que le dedica Martínez (“El retorno de *Chito Cano*”), se examinaron, recuérdese, en el comentario a la pieza de Garza “La leyenda de *Chito Cano*”; al respecto cabe añadir aquí que el corrido primigenio se atribuye con frecuencia al propio Reynaldo, quien lo desmintió no obstante personalmente en la conversación que sostuvimos; Wald [2001: 182] hace lo propio al no señalar autoría para ese primer texto de la serie y considerar secuelas los de Garza y Martínez; de otra parte, sí señala una relación personal entre éste y Cano, pues en la síntesis de su encuentro con el compositor afirma que Reynaldo “rememoró a su viejo compadre Chito Cano” [2001: 202]. El *tema patente* de la muestra es el de *suceso*, en la variedad de *delito común*, ya que González no es narcotraficante sino un pistolero y delincuente clásico, como lo era Cano y son gran parte de los héroes del corrido norestense; la *valentía*, que preside e impregna el texto, es *tema subyacente* capital, mas también la *vileza*, que el autor suele resaltar con explicitud acercándose al estilo de *Chalino*, como se dijo; las *funciones* textuales son, de acuerdo con estos contenidos, la *noticiera*, *propagandística* y *reprobatoria*, más o menos al mismo nivel de relevancia, considerando su presencia denotada. Si en los ámbitos ideológico, temático y funcional la pieza se adhiere sin duda a la tradición genérica, desde la perspectiva formal es a todas luces heterodoxa, en primer lugar por la presencia del siempre extraño *estribillo*, que puede obedecer a razones rítmicas, máxime teniendo en cuenta que también el patrón *métrico* es ajeno al paradigma, o tal vez a la necesidad de aumentar la *extensión*, que sería ínfima incluso para el formato discográfico de no reiterarse una de las cuatro *sextillas*; sea como fuere, Martínez acierta a compensar la heterodoxia ubicando el estribillo en las estrofas 2ª y 4ª, lo cual le permite incluir una *presentación*, no del todo canónica pero de función y contenido suficientemente introductorios, y una *coda* más convencional que alberga las *fórmulas* de *apóstrofe* y *resumen argumental*; no obstante, la balanza vuelve a inclinarse del lado de la irregularidad en la distribución semántica general, pues en la presentación un tanto sui géneris se caracteriza al héroe y se refiere ya con cierto detalle su muerte, en la siguiente estrofa, la que se repite, se aportan los antecedentes –la condición fugitiva del héroe– y vuelve a contarse la muerte, en la 3ª encontramos de nuevo una caracterización combinada con otros detalles del asesinato, e incluso en la coda de rigor formulario se introduce información adicional sobre el protagonista. En el *discurso* la singularidad es muy notable asimismo, debido obviamente a la inaudita *prosodia*; la combinación de 3 *dodecasílabos* y 3 *hexasílabos* no se ha encontrado en ningún otro corrido, y por supuesto ha suscitado un titubeo analítico, resuelto a favor de este patrón en virtud de los leves paralelismos en una *rima* por lo demás irregular, que sintetizo brevemente: en la 1ª estrofa se adivina un esquema ABA-BB, *asonante* mas de tendencia *consonante*; en la 2ª –y 4ª– hay rima perfecta entre los versos 2º y 6º, y asonante entre el 4º y el 5º; en la 3ª es primero asonante (aunque de intención consonante) y luego consonante, AAB--B, y en la coda (5ª) siempre consonante con una distribución -A-BBA; a pesar del desarreglo, estas opciones combinatorias y la entonación del texto cantado permiten descartar que, desde el punto de vista métrico, se trate de estrofas de 9 versos hexasílabos, y que el 5º o el 9º compongan un particular *pie quebrado* de dodecasílabos y hexasílabos, que carecería además de

equilibrio, para el cual faltaría un hexasílabo más. La extravagante apuesta métrica conlleva de otro lado la inoperancia de la variable del ajuste de sentido al **doblo verso octosílabo**, formando la terna de hexasílabos una unidad en 2 casos –lo que induce a considerarlos octodecasílabos, volviendo a las dudas– y en otros 2 encabalgados con el verso anterior; los dodecasílabos, salvo en estas 2 ocasiones en que enlazan con los hexasílabos subsiguientes, corresponden a una unidad mínima de sentido. Así, en el terreno estilístico sólo el predominio de la **yuxtaposición** –aunque las frases **subordinadas** representan más de un tercio de las conexiones–, la voz en **3ª persona** y el 73,5% de pasajes **diegéticos** constituyen rasgos de tradicionalidad, a los que se une el empleo de 2 **fórmulas narrativas** (“ni tiempo le dieron”, “en forma cobarde”), muy próximas empero al cliché y de incorporación reciente al catálogo formulario del género, a las que cabría añadir tal vez, por más que su expresión no sea fija, la precisión del número de balazos, ésta sí de larga tradición; otros 2 **clichés** completan los aspectos destacables en el ámbito léxico, ya que, como en las muestras anteriores, se constata la ausencia de vocablos y giros coloquiales. En definitiva, “Gerardo González” resulta una verdadera rareza, no tanto por su heterodoxia formal sino porque ésta, a diferencia de lo que sucede con muchas piezas de temática social y tendencia expositiva, se combina con un contenido hartamente tradicional en todos sus planos, que es lo que propicia la percepción de corrido clásico por parte de la audiencia, reforzada por el empleo de algunas fórmulas discursivas y estructurales paradigmáticas y el encuadre de la esquemática **trama**, casi átomo narrativo, en sendos bloques de presentación y coda, ésta última de factura canónica.

## GUMARO VÁZQUEZ

[Los Bravos del Norte de Ramón Ayala, *Corridos*. Vol. II, 2.  
Beto Quintanilla, s.t., B1 —sin atribución de autoría.]

Para canciones, el Sur, / para corridos, el Norte;  
de Reynosa hasta Tijuana / nadie le teme a la muerte;  
de allí traigo este corrido, / va dedicado a un valiente.

Cayó en una emboscada / como ha caído los grandes,  
no le dieron tiempo a nada, / fueron varios los cobardes;  
a sangre fría y mansalva / ha muerto Gumaro Vázquez.

De ese penal de La Loma / un tiempo fue prisionero,  
tal vez por miedo y envidia / un soplón le puso el dedo;  
por miedo que le tenían / querían quitarlo de en medio.

También los rinches tejanos / a Gumaro conocieron,  
las grandes bandas de narcos / a su cabeza pusieron  
en dólares un buen precio, / y a muerte lo sentenciaron.

En Reynosa lo mataron, / por miedo, dice la gente,  
y donde lo sepultaron / fue en la tumba de su padre;  
a él también lo mataron / en una forma cobarde.

Adiós, riberas del Bravo, / cantando yo me despido,  
ya mataron a Gumaro, / ya pueden andar [dormir] tranquilos  
los rinches del otro lado / y todos sus enemigos.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 2 estrofas Ason. / 1 Conson. / 3 ABABAB (2 Ason. / 1 Ason. — Conson.). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 10/18. **1.2.2.** 19 Cnx: 18 (16 yux. / 2 cor.) / 1 sub.

**1.3.1.** GLS: poner dedo, *rinches*. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 3 Frml. (v. 9, 16, 30). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 4, 11, 18, 22-3).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 24 (66,6%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 12 (33,3%).

**2.1.** X: Gumaro Vázquez; Allx: su padre ; Y<sub>c</sub>: asesinos [Y<sub>1</sub>: rinches; Y<sub>2</sub>: narcos]; Ally: soplón.

**2.2.** **A.** FRM15(1-2)+6b(3-4)+1(5)+5(6); **B.** X,MTV31(7,9)+6(8) | Y<sub>c</sub>,MTV26→X, MTV13(10-2) | X,MTV20(13-4) | Ally,MTV26+29→X,MTV15a(15-6) < Y<sub>c</sub>,MTV 26(17-8) | Y<sub>1</sub>+Y<sub>2</sub>→X,MTV21(19-24) | Y<sub>c</sub>→X,MTV13(25) < Y<sub>c</sub>,MTV26(26) > X+ Allx,MTV31+13(27-30); **C.** FRM9(31-2)+7(33)+11(34-6).

**3.1.** TP3b (elegía). **3.2.** IT: 7,5.

**4.1.** TM1a+e (narcopersonaje + conflicto).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>1+2+/-6 (valentía + vileza +/- cautiverio).

**5.** F: noticiara + propagandística +/- reprobatoria.

**6.** Héroe, narco: valentía, indefensión-muerte, fugitivo. Rivalet, policía+narcos: traición y cobardía.

---

Nueva **elegía** a un valiente que, por ser sus rivales tanto policías como narcos, se ha considerado esta vez traficante, siendo pues el **tema** el **narcotráfico** y sus variedades **personaje** y **conflicto**; los **temas subyacentes** son **valentía** y **vileza** (**cobardía** y **traición**), contrapuestas reiteradamente en la caracterización de protagonista y antagonistas, la primera más bien connotada en la explicitación de la segunda; a ellos se suma en subordinación la **condición fugitiva** del héroe. La insistencia en la cobardía y valentía respectivas, junto al designio informativo, propician la coexistencia de las **funciones** **noticiera**, **reprobatoria** y **propagandística**. Tal insistencia hace que, a pesar del apunte al oficio de narco del protagonista, la pieza sea esencialmente un corrido de **valiente** desde el punto de vista **ideológico**, donde vuelve a destacar la denuncia explícita del miedo y traición de los rivales que se viene observando en los versos de Martínez. Formalmente, el texto es el de mayor tradicionalidad de los analizados del autor, alcanzando un **IT** de 7 puntos al que contribuye en buena medida la **estructura** del **contenido**, que exhibe sendos **bloques** de factura clásica, albergando la **presentación** hasta 4 **fórmulas**, entre las que destaca la de **referencia genérica** de los dos primeros versos, declaración de principios estéticos que Wald cita en el frontispicio del capítulo dedicado a Garza [2001: 181] con el que abre la sección sobre el corrido en el noreste mexicano para ilustrar la esencia nortea del género; la **coda** contiene por su parte otras 3 fórmulas (**despedida**, **resumen** y **mensaje-moraleja**); la **trama** se caracteriza de nuevo por la narratividad alusiva, si bien no se aprecia aquí el desorden distributivo de la muestra anterior, puesto que en la 2ª estrofa se refiere la muerte, bien es cierto que de manera próxima a un resumen argumental propio de la presentación, en la 3ª y 4ª se exponen los antecedentes, y en la 5ª, tras reiterarse en un verso el suceso mortal, se incluye un desenlace a modo de proyección, de suerte que podría juzgarse presente una secuencia narrativa. En el **plano** del **discurso**, sólo el **octosílabo** es rasgo tradicional en el ámbito **prosódico**, pues, aparte de la infalible **sextilla**, la **rima** es variada, no sólo en cuanto a la opción **consonante** o **asonante** en los versos pares, sino que en 3 estrofas es del tipo **ABABAB**, oscilando también entre la asonancia y la consonancia; en la **sintaxis**, la absoluta primacía de la **yuxtaposición** contrasta con la profusión de **encabalgamientos**, que no llega a imponerse en términos cuantitativos pero sí casi a la igualdad con el **doble octosílabo** como unidad mínima de sentido completo; con todo, la perspectiva en **3ª persona** y la prevalencia del **modo** de **representación diegético** contribuyen asimismo a la tradicionalidad formal del texto. En el ámbito **léxico**, se hallan 3 **fórmulas narrativas** de nuevo de incorporación reciente al catálogo genérico, 2 de ellas repetidas en piezas anteriores (“no le dieron tiempo a nada”, “en una forma cobarde”), siendo la única novedad la expresión de la delación traidora (“le puso el dedo”); frente a estos sintagmas paradigmáticos se dan 4 **clichés**, entre los que descuella “a su cabeza pusieron en dólares un buen precio” por el hipérbaton, que se despliega además encabalgado y se aleja por completo del estilo popular de raíz folclórica; en fin, se observa aquí por una vez una tímida incursión en el vocabulario coloquial, empleando el autor la clásica adaptación al español de **Rangers**, **rinches**, y el recién referido modo actual de referir la delación, “poner dedo”. En suma, “Gumaro Vázquez” ilustra con elocuencia que el prestigio tradicional de Martínez se funda, antes que en el estilo, en el patrón estructural rico en fórmulas canónicas, y, claro está, en la exaltación de los valores añejos articulados en torno a la figura del valiente, más próxima a la del forajido o el vaquero decimonónicos, incluso cuando se denota su condición de narco, como es aquí el caso.

### 3.2.2. *Pepe Cabrera*

José Cabrera (El Manchón, Mocorito, Sinaloa, ca.1942), que se hace llamar por el hipocorístico *Pepe* en toda circunstancia, incluidos los álbumes, es una figura clave del corrido contemporáneo, tanto en calidad de compositor como de intérprete y empresario musical, habiendo sido su aporte decisivo en todas estas facetas. Su inclusión en este segundo bloque obedece por un lado a la compaginación de la labor compositiva con otras actividades, y de la creación de corridos con la de diversos géneros, que han resultado en una producción corridera de proporciones más modestas; y, por otro, a que su contribución al género desde la óptica literaria se ha visto fagocitada por la obra de *Chalino* Sánchez, quien, como se dijo en su estudio, hizo suyo el estilo de Cabrera para convertirlo en un fenómeno de masas.

De nuevo, el único texto sobre el autor (incluyendo Internet, salvo omisión, y aparte de la entrevista realizada para esta investigación) se debe a Wald [2001: 77-83], que le dedica unas páginas precisamente en su capítulo sobre *Chalino*, donde recoge fragmentos de una entrevista y aborda en breve su vida y obra, incidiendo en la relación de Cabrera con *Chalino*. Por Wald sabemos que el artista nace en el seno de una familia campesina humilde, como todos sus colegas, que empezó a tocar primero la guitarra y luego el acordeón en la temprana adolescencia, y que para 1963 vivía en Culiacán ganándose la vida como músico [2001: 78]; en nuestra entrevista, al hilo del origen de su gusto por el corrido, Cabrera adorna y completa el esbozo de su trayectoria:

Sí, desde niño, desde niño yo me gustaba en el rancho donde yo nací, había unos guitarreros y cantaban canciones bonitas de la época, ¿no? Te estoy hablando de por ahí por 1950, más o menos. Y ya había corridos muy bonitos que en aquella época me gustaban, ¿no? Como le decía ahorita, “El corrido de los Pérez”, “Corrido de Pancho Villa... [...] y luego nos *venimos* a la ciudad, y en la ciudad pues yo me hice músico ya cuando tenía yo como unos quince años. Duré diez años en la música, y ahí había que aprender corridos en aquel tiempo. Había un grupo que se llamaba Los Broncos de Reynosa, Los Alegres de Terán, con los que yo tenía que aprender sus corridos: que “El Mano Negra”, que “El Ojo de Vidrio”, corridos de aquel tiempo, que tenían su novela, y eso. Así fuimos adquiriendo el cariño por los corridos, y en 1967 empecé componiendo canciones, y en 1971 hice mi primer corrido.

Aparte de que la mención a algunos corridos de referencia cubre el espectro histórico del género al incluir uno clásico de valientes de los años diez (“Corrido de los Pérez”), uno revolucionario y dos sensacionalistas de mediados de siglo



sobre bandidos facticios, lo cual demuestra una vez más que los modelos del creador contemporáneo son tanto tradicionales como vulgares, y de la alusión a grandes dúos de los años sesenta, Los Broncos –de Paulino Vargas– y Los Cadetes, de las fechas proporcionadas por Cabrera se colige, en primer lugar, que es el tercer corridero en antigüedad de los estudiados, sólo por detrás de Vargas y Martínez (véase el comentario a “Rubén Cabada”, su primer corrido), y también que, a diferencia de colegas más precoces como Bello o Mario Quintero, comenzó a componer ya con veintitantos años –corridos casi con treinta– tras haberse dedicado antes a la interpretación de perfil modesto en cantinas y locales; a ésta se refiere sin duda cuando afirma “duré diez años en la música”, para distinguir esta etapa de la posterior en la que se dedicará a componer, grabar discos, y por supuesto a dar conciertos, mas ya en calidad de artista más o menos reconocido. A pesar de que las fechas son imprecisas<sup>5</sup>, ya en el decenio de 1960 “tuvo cierto éxito y lanzó unos cuantos singles, si bien su carrera siguió siendo de alcance puramente local hasta principios de los años setenta” [Wald, 2001: 78]<sup>6</sup>, cuando hizo la primera grabación de “La banda del carro rojo” de Vargas. En nuestra entrevista, afirma que “fue un éxito mío en 1975, un éxito de 200.000 copias vendidas, en aquel tiempo<sup>7</sup>. En toda la región fue muy famoso el corrido, primero conmigo; ya después lo grabaron mis amigos Los Tigres y ya después se hizo famoso con ellos a nivel nacional, pero el éxito original fue con *Pepe* Cabrera, por mi estilo”.

Al margen de la natural dosis de orgullo, la grabación del hoy clásico de Vargas supone el punto de inflexión para Cabrera en todos los sentidos, ya que con la inesperada y enorme cantidad de dinero obtenida se lanzará a producir, creando su propia discográfica, Once Ríos, principal referencia en la modesta pero vibrante industria sinaloense de los últimos decenios, y se convertirá en promotor de conciertos, habiendo organizado entre otros los de Los Tigres en territorio mexicano durante años; Wald resume esta labor afirmando que “es un

---

<sup>5</sup> La fecha de nacimiento aproximada (1942) se ha fijado de acuerdo con la mención del autor de su niñez en 1950, lo cual encajaría con la marcha a la ciudad e iniciación en la música a los quince, hacia 1957 pues, y sobre todo con los diez años posteriores, que acabarían en 1967, cuando empieza a componer y presumiblemente a grabar, si bien no debe descartarse alguna grabación previa dada la fecha de bautizo profesional que señala Wald (1963).

<sup>6</sup> “He had some success and released a few singles, but his career remained purely local until the early 1970s”.

<sup>7</sup> Dado que 1975 es el año de publicación de “La banda del carro rojo” en un disco homónimo de Los Tigres, la fecha de grabación de la versión pionera de Cabrera ha de ser 1974 ó 1973.

maestro en todos y cada uno de los aspectos del negocio de la música, desde la interpretación y la producción de conciertos hasta la grabación, la promoción y el marketing” [2001: 77]<sup>8</sup>. Su relación con Los Tigres, además de procurarles ingresos y prestigio, ha deparado contribuciones decisivas a la historia reciente del género, pues, según indica Wald [2001: 288], fue Cabrera quien descubrió en cierto modo al mismo Teodoro Bello, cuyo corrido inaugural “El avión de la muerte” le llevó a los todopoderosos intérpretes dando pie a la larga y fructífera colaboración entre éstos y aquél; y lo mismo hizo con “El Circo” de Jesse Armenta, una de las principales piezas sobre política mexicana de nuestra época. En fin, a estas intermediaciones se suman su estrecho vínculo con el autor y músico acompañante de *Chalino* Nacho Hernández, quien canta múltiples temas de Cabrera y dos de cuyos discos llevan por título el nombre de corridos suyos; el menos cercano pero crucial encuentro con el propio *Chalino*, que acudió al patriarca musical de su tierra para grabar con él o a través de su mediación; y su relación con la familia Rivera de Los Ángeles, con la que tal vez puso en contacto a su malogrado paisano.<sup>9</sup>

A pesar del aparente alcance regional sinaloense de su actividad, y de la afirmación de que “es el único intérprete y compositor de corridos veterano e importante que ha permanecido en el terruño natal” [Wald, 2001: 77], nótese que los músicos y autores con quienes se relaciona son en efecto sinaloenses (salvo los Rivera) mas afincados en L.A. (excepto Los Tigres, que radican en San José) y, más aún, todos fenómenos chicanos al haber forjado su carrera en California. Esto no significa que su obra sea producto de la emigración, pues, como sucede con *Chalino*, sus contenidos y valores emanan de la esencia sinaloense y a ella remiten, como refleja el dato de que, de los 23 corridos consultados donde se incluye una mención geográfica, en 20 aparece Sinaloa (tratándose en 12 casos de Culiacán o sus alrededores y en 3 del célebre barrio de Tierra Blanca), mientras que EE.UU. sólo en 6; incluso su estilo interpretativo de voz ronca y tono poco melódico es peculiar de la

---

<sup>8</sup> “He is a master of every angle of the music business, from performing and concert production to recording, promotion and marketing”.

<sup>9</sup> Sus contactos y relevancia en la industria pude constatarla directamente en el curso de esta investigación, pues fue Cabrera quien me puso en contacto con Vargas y Juan Villarreal, habiéndome además propuesto facilitar una entrevista con Los Tigres, que decliné por tratarse exclusivamente de intérpretes.

región<sup>10</sup>. Con todo, su papel en tanto que productor y promotor se inscribe sin lugar a dudas en el eje bidireccional Sinaloa-California<sup>11</sup>.

Atendiendo ya en concreto a su faceta de corridero, mas todavía desde un ángulo contextual, importa subrayar que gran parte de los corridos de Cabrera son de encargo, como declara él mismo en nuestra entrevista:

Regularmente, a mi me gusta, cuando hay alguna historia, cuando pasa algo, un acontecimiento, que muere alguien o un accidente, o que matan a alguien, o que se mata uno con otro, o alguna historia, o que la platica algún hermano: “Oiga, ¿sabe qué? Mi hermano murió en tal rancho”, así, o “murió en México”, o “murió en tal parte”, te platican la historia, “y la familia quisiera un corrido de mi hermano. Mi hermano fue así, así y así”, y yo ya tengo una historia. Si la historia es... que yo considero que es algo que puede gustarle a la gente... Y muchas veces porque las familias quieren que haga un corrido uno, de recuerdo. Y muchas veces por lo que uno lee en los periódicos, lo que dice la televisión, que allá miramos cosas, desgracias que pasan, y pues.

Si ya se ha visto que la mayoría de los compositores realizan piezas a petición de conocidos o allegados, incluso los más modernos y mediáticos como Bello y Mario Quintero, y hasta el rebelde e independiente Vargas, parece claro que en Cabrera se trata del *modus operandi* común, de tal suerte que también ostenta la condición de pionero de esta práctica que abrazarán Nacho Hernández y *Chalino* Sánchez, y en su estela los narcocorrideros de Sinaloa y California. Cabrera no llega desde luego a la pureza de *Chalino*, quien apenas se aparta de tal motivación compositiva y cuya fama ha conducido a identificarlo con esta clase de corridos; como se aprecia en la cita, el veterano autor alude también a las fuentes periodísticas, que en el contexto actual de masas dan por fuerza lugar a textos vulgares por la lejanía de emisor y receptor respecto del hecho relatado, mientras que el encargo se produce en el seno de una comunidad reducida a la que pertenecen autor, cliente y personajes de la historia. Con todo, Cabrera se mantiene fiel a la concepción realista tradicional del género, descartando la ficción pura en la entrevista: “Hay historias inventadas. Muchos

---

<sup>10</sup> Wald [2001: 80] señala y Cabrera confirma en su conversación con el musicólogo la similitud de estilo con *Chalino*, lo cual supone que Cabrera ejerce también un claro influjo en la faceta interpretativa sobre el mítico artista y todos los jóvenes corrideros que a su imagen darán forma al estilo musical sinaloense contemporáneo.

<sup>11</sup> De hecho, si Wald lo entrevista (hacia 1999) en Culiacán, yo tuve el gusto de conocerlo y entrevistarle en Los Ángeles en 2006, y de verlo nuevamente en 2007 en un concierto de su hijo en dicha ciudad al que me invitó; además, las veces que me puse en contacto con él, fue siempre en su teléfono estadounidense, pudiendo concluirse que, al menos en el nuevo siglo, Cabrera pasa probablemente más tiempo en EE.UU. que en México, al igual que Los Tigres, Los Tucanes y la mayoría de intérpretes famosos, y buena parte de los autores.

amigos míos compositores, sus corridos son de pura historia, como las películas, que están inventando una película, así. En el caso mío, yo no tengo esa habilidad para... digo, también escribo cosas...". El autor es aquí tan moderado como honesto, pues, en efecto, hay entre sus textos recopilados autorretratos e historias ficticias, que representan empero poco más del 10%, consistiendo el grueso en piezas de función noticiera y propagandística, hayan sido solicitadas por particulares o inspiradas en un acontecimiento público.

A propósito de la recopilación de su obra, en nuestra discografía hay 27 corridos de Cabrera, cantidad escasa considerando su larga trayectoria, pero que representa cerca de la mitad de acuerdo con Wald, quien calcula (en 2001) que cuenta con unos 60. La escasez obedece, como se anticipó, a que el autor no se ciñe en exclusiva al corrido (dice en nuestra entrevista: "yo compongo un 70% de canciones y un 20 ó 30% de corridos. Lo que más tengo son canciones y boleros"), y a la variedad de sus tareas musicales. Para la escueta selección se ha seguido de nuevo el criterio de la cantidad de grabaciones, lo cual ha llevado a elegir en primera instancia el celeberrimo "La mafia muere", que tiene 5 versiones en la discografía y más de un centenar en total, y "Pedro Páez", del que hay 4. 6 textos siguen a éstos con 2 grabaciones, de los cuales uno es "Dinastía de grandes", transcrito y comparado con "Pistoleros Famosos" de Julián Garza en su comentario, y otro el imprescindible "Rubén Cabada", primer elogio contemporáneo; para escoger el último entre 4, he optado por "El asesino del aire" al ser título de un disco de Cabrera y debido a su singularidad temática y la existencia de otro texto sobre el mismo suceso, mientras que los restantes son dos elegías y un relato de narcotráfico fallido cuyo asunto no ha suscitado otras composiciones<sup>12</sup>. Además, recuérdese que el autor tiene un corrido a *Chalino* Sánchez, incluido en su estudio.

Como se observa en la larga cita sobre las motivaciones compositivas, el contenido de las historias de Cabrera suele ser una desgracia, las más de las veces una muerte, lo cual revela la tradicionalidad de sus valores e *ideas*, que giran en torno a la figura del *valiente* y la violencia propia del México rural, o urbano vinculado al delito, que es muy a menudo el narcotráfico. Aun sin examen estadístico riguroso, los *motivos* más recurrentes a simple vista son los

---

<sup>12</sup> Avala esta elección el hecho de que los 5 corridos mencionados en concreto por el autor a lo largo de nuestra conversación sean justamente los 4 escogidos y "Dinastía de grandes".

descriptivos del héroe, ya sean sus pertrechos o el conjunto de virtudes que acompañan al coraje, además de la cobardía y la traición del rival y algunos narrativos –la agresión, la balacera, la misma muerte–. El panorama *temático* apunta en idéntica dirección: de los 27 textos compilados, 14 son *narcocorridos* y 9 pertenecen al tema de *suceso*, a los que se suma 1 de asunto vagamente *político* sobre el asesinato de un líder campesino; en todos salvo en 1 se refiere un crimen o un conflicto armado, de modo que sólo en 4 piezas, cuyos temas son el de *personaje* en 2 casos, el de *competición* –dedicado a un caballo– y el de *suceso* –muerte por enfermedad de un niño–, se halla ausente la violencia y su correspondiente órbita ideológica, si bien no falta en estas piezas el elogio de la valentía y los valores que configuran la concepción del mundo del entorno corridero, siendo llamativo “La muerte de un ángel”, el poema dedicado al niño, donde, por más que no encaje la inclusión del contenido de rigor, Cabrera hace una presentación como si se tratara de un valiente.

La primacía temática del narcotráfico hace obligada la pregunta acerca de su apología y la posible censura que acarrea, a la cual responde largamente el autor en nuestra entrevista:

Habrán muchos corridos de los que yo tengo, quizá, de gente que haya hecho esas cosas o que haya andado en el narcotráfico, pero yo no puedo señalar a alguien o decir que alguien fue... Por ejemplo, usted va a escuchar la letra “Dinastía de grandes”, habla de pura gente que están muertas, que existieron y son famosos porque tienen, ¡todos tienen corridos! [...] Nomás menciono que fueron famosos, solamente, pero nunca vi que hicieran ni que vendieran nada, yo no puedo señalar qué hacían o que eran, ¿no? [...] Porque ha pasado que a los grupos les censuran los corridos porque dicen las cosas que no deben decir en los corridos, como señalar o al Gobierno o a alguien. Yo, en mis corridos, evito eso [...] ni me gusta ni tirarle al Gobierno ni tirarle al narcotráfico ni tirarle a nadie... Analizar la historia que pasa, pero no meterme en un *liao* ni en otro, porque uno no puede, como compositor, no puede uno meterse en esos problemas.

Si, igual que sus colegas, Cabrera apela a la publicidad de los hechos cantados para reivindicar la objetividad, se muestra especialmente moderado, negando que ésta equivalga al ataque directo y asumiendo la autocensura, postura que lo distancia de la de los corrideros que justifican con el realismo la explicitud. Ahora bien, los textos contradicen una vez más las declaraciones; p. e., la prudencia aparente en “La masacre de Guahutla” (“Les concedo la razón/los que no dijeron nada,/los que saben la verdad/con mucho temor la callan;/tienen miedo de escuchar/nuevamente la metralla”) encierra una denuncia al silencio

impuesto por las armas y un claro señalamiento que el autor no evita como propugna: “El alcalde del poblado/junto con otras personas/aseguran que las muertes/no fue causa de las drogas;/ahora sí tú eres culpable/florecita de amapola”. En este sentido destacan asimismo “El Comandante Herrera”, héroe supuestamente insobornable que, como los comandantes elogiados por Bello y Mario Quintero, fue arrestado por colaborar con el narco; “El compa Lupe”, de cuyo protagonista se dice que “recorrió todos los pueblos,/caminos y carreteras /en sus tráilers manejando/de México a la frontera”, apunte que podrá no ser explícito pero sí suficiente para que se entienda que se trata de un traficante; y la toma de partido por el homenajado en numerosos pasajes, donde se tacha a los rivales de “cobardes” o se dice que el asesinato se comete a traición, a sangre fría, etc. En breve, a la apariencia de neutralidad informativa se impone el contenido laudatorio, potenciado por un tratamiento formal en virtud del cual la figura mítica del héroe se traslada a la del narcotraficante, o la del valiente penderciario en su defecto.

La inclinación propagandística al modo clásico se constata con claridad en el ámbito *tipológico*, al ser *panegíricos* 19 de los 27 corridos compilados del autor, 5 de ellos *elogios* (2 puros y 3 combinados con la crónica) y 14 *elegías* (11 puras y tres combinadas también con la crónica), a los que se suman 9 *crónicas* (3 puras y 6 combinadas con el panegírico como acaba de indicarse), y 2 más que podrían asignarse al tipo del *cuento* por la ausencia de datos y el aire facticio, si bien se trata acaso de la estilización de hechos reales. Así, sólo 3 piezas se alejan de las categorías tradicionales, los autorretratos de narco de intención comercial, 1 de expresión velada y metafórica campestre, “El manso cordero”, y 2 explícitos, “Traficante de Sinaloa” y “Traficante por herencia”.

Si el plano tipológico revela la adecuación formal a los principios ideológicos e intereses temáticos propios del género, tal adecuación es no sólo manifiesta, sino también ejemplar, en la *estructura* del contenido, donde Cabrera se revela conocedor del paradigma, valiéndose de los preceptivos *bloques* y *fórmulas* en la mayoría de sus textos. Se observan así *presentaciones* canónicas como “Vuelven a teñir de sangre/las calles de Culiacán:/el año noventa y uno,/casi para terminar,/mataron a Héctor Castro/y al señor Manuel Beltrán” (“Muerte en La Lomita”), con las fórmulas *datación-ubicación* y *resumen argumental*, o “Que suene fuerte la banda/para empezar a cantar/el corrido de Héctor Bátiz,/un

hombre a carta cabal;/en agosto dos mil seis/trágico fue su final” (“La tragedia de Héctor Bátiz”), donde además de las indicadas aparecen las de *incoación recitativa* y *nominación-caracterización*; naturalmente, hay casos de fusión de elementos tradicionales y vulgares, p. e. “Filiberto Valenzuela” (“En Culiacán, Sinaloa,/allá por la Seis de enero,/el día dos de septiembre/murió un hombre verdadero;/la cobardía y la ambición/son cómplices del infierno”), cuyos últimos versos constituyen una apreciación subjetiva más propia del *mensaje-moraleja* de la coda, y recuerdan por cierto a los de Vargas “los poderosos del mundo/son ángeles del infierno”. Como en todos los autores estudiados, la *coda* suele resultar más convencional, rasgo visible en “El alazán tostado” (“Adiós, bonito Tijuana,/también hermosa frontera,/adiós todos mis amigos/que vieron esta carrera,/y mil disculpas les pide/el autor, Pepe Cabrera”), donde junto a la *despedida* múltiple se halla la fórmula de *autoría*, escasa en el corrido actual, que incluye la clásica disculpa del compositor (“dispensen lo mal trovado”), o en “José Luis Ibarra” (“Murió José Luis Ibarra,/también su amigo y su hermano;/en la ciudad de Obregón/gratos recuerdos dejaron”). El mayor recurso al bloque final suscita manifestaciones curiosas, como “esto no es cuento, señores,/así sucedió la historia:/en octubre dos mil tres,/en Rialto, California,/miró de cerca la muerte,/lo llevará en la memoria” (“Héctor Bátiz”), que alberga las fórmulas de datación-ubicación, resumen, *veracidad* y *memorabilidad*, propias del bloque inicial, del que adolece el texto; elaboraciones subjetivas (“Con dos balas en el pecho/cayó muerto el policía/y don Juan por su derecho/salió libre el mismo día;/a su amada no la culpen/porque no correspondía” - “Mataron un federal”); o remates de factura vulgar (“Mueren Rogelio y Delfino/y su Lucrecia querida/se mataron frente a frente/en el rancho La Escondida;/qué triste fue su final,/los tres perdieron la vida” - “Tragedia en La Escondida”). Aunque no por fuerza en la coda, abunda también la fórmula *referencia genérica*, presente en “Ricardo Benítez” (el último verso reza “mientras yo su corrido le canto”), en “Traficante por herencia” con amplio desarrollo (“se oye cantar Los Amables/con banda y con acordeón,/ sus canciones y corridos/te alegran el corazón”), y en “El compa Lupe” situada en la trama (“le gustaba celebrar/con Los Amables del Norte/y Juanito Villarreal”), en la que menciona a dos notables colegas. En fin, Cabrera parece ser asimismo pionero de la datación-ubicación no del suceso narrado sino del *nacimiento* del héroe, práctica que marca el panegírico moderno ya

observada en Chalino y que se aprecia en 5 corridos compilados del precursor sinaloense, p. e. “Año del cincuenta y cinco,/el veinticinco de mayo,/nació José Luis Ibarra/en un rancho de Durango”.

A pesar de este despliegue paradigmático en el plano estructural, es en el de la *expresión* donde más descuella el clasicismo de Cabrera, en virtud de su tradicional y al tiempo innovadora elaboración formularia del discurso. Antes de atender a este rasgo estilístico, es preciso apuntar que el autor es correcto pero no especialmente canónico en los demás; en la *prosodia*, sólo 4 textos de 27 se distribuyen en cuartetos, 6 presentan un metro distinto del octosílabo, y se constata cierta tendencia a la rima consonante; en la *sintaxis*, si predomina la sencillez, no faltan encabalgamientos ni subordinaciones, y lo mismo sucede con los *modos de representación*, pues a la narración prevalente se oponen la presencia modesta de pasajes miméticos y las abundantes intervenciones del narrador, siendo así sólo la voz narrativa netamente convencional, ya que la 3ª persona es la perspectiva de todas las piezas salvo de los 3 autorretratos.

En el terreno *léxico*, Cabrera no abusa del lenguaje coloquial relativo al narco ni de la jerga urbana actual, y ni siquiera de la popular rural sinaloense, lo cual obedece precisamente a su apego a la tradición, que se traduce en un registro sencillo y la creación del sentido a partir del catálogo de frases hechas avaladas por dicha tradición. Esta no ha de entenderse en términos genéricos exclusivamente –del género *corrido*–, como se comprueba en el dato de que las 4 muestras analizadas contengan 4 *clichés* cada una, cuya suma supera la de las fórmulas narrativas (13), en los ejemplos transcritos de bloques (“hombre a carta cabal”, “vuelven a teñir de sangre”...), y como confirmaría a buen seguro un recuento exhaustivo de la obra disponible del autor, en la que tampoco escasean los refranes (“no falta un pelo en la sopa’,/dice un dicho que es muy cierto”; “dicen que el que a hierro mata,/de igual manera la pierde”...) y donde algunas fórmulas de rango paradigmático proceden del cliché, p. e. “nunca he matado a la mala” o “tierra que lo vio nacer”.

Aun siendo connatural al genuino creador popular la falta de especialización literaria, importa insistir en la excepcional dimensión formularia de los textos de Cabrera, tanto cuantitativa como cualitativa. Al primer respecto, el promedio de fórmulas –narrativas– presentes en las muestras analizadas (4,25) excede el de cualquier autor estudiado; de otra parte, y a pesar de no haber hecho un



cómputo cabal de las contenidas en todos los textos recogidos, la mera lectura superficial me ha impulsado a contabilizar las de una docena de ellos (aparte de los seleccionados), habiendo observado hasta 9 en uno (“Toño Arce”), 8 en un autorretrato, en principio más comercial y por tanto menos susceptible de albergarlas (“Traficante por herencia”), y 5 en otros tantos temas, de tal suerte que puede aventurarse, confiando en la proyección estadística, que en un bloque de 20 muestras el autor alcanzaría una cota inigualable. La excelencia cualitativa reside por su lado en la variedad, pues el artista se vale de fórmulas clásicas, actualizadas y novedosas, algunas de las cuales pueden atribuírsele dada la antigüedad de ciertos textos suyos –con las consabidas reservas hacia la noción de originalidad en el género—. Teniendo presente que no se trata de un recuento completo, se ofrece aquí una sucinta enumeración de acuerdo con las categorías operativas recién indicadas<sup>13</sup>.

Entre las fórmulas clásicas se cuentan: a) la modal “frente a frente”, incluida en la cita ilustrativa de un bloque y típica en el relato de los pleitos de valientes; b) “gratos recuerdos dejaron”, también citada, que coincide con la estructural de memorabilidad y se encuentra p. e. en el célebre y muy versionado “Arnulfo González” (“Arnulfo se despidió/con veintiún años cabales,/gratos recuerdos dejó/al pueblo y a los rurales”); c) “por el filo de la sierra”, que suele continuar con una mención a los pinos y su tristeza, procedente de la canción lírica y que emplean autores contemporáneos como Vargas o *Chalino*, entre otros; d) “no lo volverán a ver”, expresión trillada que fue cliché antes que fórmula genérica y es común en las despedidas, sobre todo las enunciadas en 1ª persona por el héroe; e) “si se quieren divertir”, más bien propia de las canciones de elogio a ciudades y variación de “si quieren ganar dinero”, cuya función propagandística difiere de la desafiante “si me quieren conocer”, de expresión análoga e igual clasicismo; a estas 5 se suman otras tantas fórmulas clásicas contenidas en las muestras analizadas. De origen tradicional pero actualizadas se han detectado 2 en las muestras y 2 más en el repaso irregular del *corpus* del autor, a saber, “con su pistola fajada”, heredera de la paradigmática “con su pistola en la mano”, presente en 5 piezas, y “no lo puedo negar”, evolución subjetiva de “no se [le(s)] puede negar”, coletilla popular incorporada al elenco expresivo del

---

<sup>13</sup> Las presentes en Rubén Cabada” (7) y “Pedro Páez” (5), textos analizados, se omiten aquí, como también los títulos de los corridos donde se encuentran.

género para subrayar las virtudes del héroe o apuntalar alguna afirmación del narrador, de largo y acreditado uso.

Las fórmulas novedosas o asentadas en fecha reciente suelen exceder, recuérdese, la dimensión sintagmática, expresando más bien motivos con fijeza sólo relativa, la mayoría descriptivos de personajes o calificativos de acciones. La relevancia de Cabrera es este terreno obedece, como se ha dicho, a que es el primero de los principales autores de hoy en utilizar algunas de ellas, y a que desarrolla en especial las caracterizadoras del personaje en elogios y elegías, que constituyen la tendencia formularia más innovadora en la evolución actual del género. Además de las 5 presentes en el fundacional “Rubén Cabada” y 1 más en “Pedro Páez”, sus piezas más clásicas analizadas, se han observado en la ojeada a los textos recogidos otras 6: a) “es un hombre muy alegre”, derivación de las descriptivas tradicionales de la valentía mediante la metáfora del gallo (“jugado”, “fino”) y común en los elogios modernos donde se resaltan otras virtudes menos agresivas del héroe, que aparece en 2 corridos; b) la que expresa con amplia apertura el amor por la familia, de análoga intención ideológica a la anterior y que se encuentra de hecho en la misma estrofa de 1 texto: “también sus hijos queridos,/su esposa, su adoración”; c) la que denota los gustos del personaje contenidos en el *motivo* de *parranda*, que engloba la afición a la bebida, la música y las mujeres –concebidas como objeto–, y que se da en hasta 5 temas compilados del autor, en 2 con el elenco completo de gustos (“música, vino y mujeres/le gustaba disfrutar”; “de la música, vino y mujeres/a Ricardo le gustó disfrutar”) y en otros con omisión de alguno (“le gustaban las mujeres,/le gustaba la tomada”; “de la música y mujeres/le gustaba disfrutar”); d) la reconvertida desde el cliché por su fijeza y recurrencia en los panegíricos y autorretratos actuales que expresa el coraje del héroe cifrado en su desprecio a la muerte, preferible a la captura: “para que me lleven preso/van a matarme primero,/les vendo cara mi vida/antes de ser prisionero”; e) la que denota con empleo del convencional “dicen que” la condición fugitiva: “dicen que me andan buscando”; f) y aquélla donde el personaje declara su voluntad de permanecer en el anonimato, que expresa el motivo de templanza-modestia: “mi nombre no se los digo ahora,/ahí se los digo en otra ocasión”. Como puede apreciarse, las 3 primeras son netamente descriptivas del héroe y características de los modernos panegíricos, en especial del elogio, mientras

que las 3 restantes son de carácter más expositivo y vienen enunciadas por el propio personaje, no pudiendo atribuirse la originalidad de su introducción en el catálogo formulario genérico a Cabrera, pues se encuentran en autorretratos de creación más reciente sin duda inspirados en otros autores, en particular Mario Quintero por lo que se refiere a la *e* y Bello a la *f*.

En síntesis, Cabrera es, tanto desde el punto de vista temático-ideológico como formal, uno de los corrideros más tradicionales del panorama actual del género, perfectamente equiparable a un Vargas o un *Chalino*, y también al recién estudiado Martínez. Sin embargo, el maestro sinaloense presenta una notable diferencia respecto a dichos colegas, pues, por un lado, el clasicismo de éste último no viene acompañado del potencial innovador que encierran algunas de las propuestas estilísticas de Cabrera, y, por otro, la singular personalidad de los primeros hace que su ascendiente en la etapa actual del corrido sea menos palpable, mientras que las contribuciones de Cabrera, sobre todo en el ámbito formulario discursivo, lo convierten en claro precursor de muchas expresiones fijas usadas en los modernos panegíricos —e incluso en los autorretratos—, y así en indiscutible mentor de *Chalino* Sánchez, *Nacho* Hernández y, por extensión, del emblemático narcocorrido contemporáneo, lo cual lleva a Wald al certero apunte de que el autor “sirve de vínculo entre la época de Paulino Vargas y la eclosión contemporánea del narcocorrido” [2001: 77]. Tan excepcional aporte mediador debe mucho, como se ha visto, a la activa participación de Cabrera en la industria, y aún a su estilo interpretativo, pero estas virtudes adicionales no restan mérito alguno a su distinguida calidad compositiva; por ello, sólo los criterios objetivos de celebridad y volumen de producción han impedido que figure en la nómina de los grandes corrideros de nuestro tiempo estudiados en esta investigación.

## EL ASESINO DEL AIRE

[Pepe Cabrera, "El asesino del aire", 1.

Los Dos Amigos, *Corridos pesados*, B2 –sin atribución de autoría.]

Con una velocidad / que no sé cómo es posible  
un helicóptero negro / feroz y casi invisible  
y que al parecer ataca / de una manera increíble.

Dicen que en la Judicial, / cumpliendo con su deber,  
han muerto varios agentes / sin poderse defender  
del asesino del aire, / que no han podido aprehender.

Llega surcando los aires / de una forma muy extraña,  
con armas desconocidas / los acribilla con saña,  
y en unos cuantos segundos / se pierde entre las montañas.

Según publica la prensa, / anda en tierras sinaloenses  
el helicóptero negro / cobrando cuentas pendientes;  
tal vez caiga algún culpable, / también muchos inocentes.

Con un presagio de muerte / llega surcando los cielos  
y de pronto se aparece / un helicóptero negro;  
que tengan mucho cuidado, / un asesino anda suelto.

Quizás de tierras extrañas, / con armas muy poderosas,  
un helicóptero negro, / tal vez de la *Cosa Nostra*;  
en mi tierra sinaloense / se puso fea la cosa.

El Cerro de El Elefante, / Las Milpas y El Comedero [San Lorenzo],  
El Tule y Los Cascabeles, / donde se encierra el misterio  
del asesino del aire, / un helicóptero negro.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/21. **1.2.2.** 21 Cnx: 14 (11 yux. / 3 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Todos los lugares mencionados se ubican en los alrededores de Culiacán, salvo San Lorenzo (variante), que está cerca de Mazatlán.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 8, 13+26, 30, 36).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 35 (83,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 7 (16,5%).

**2.1.** X: helicóptero negro; Y: Policía Judicial.

**2.2.** **A.** X,MTV5(1-4)+12(5-6); **B.** Y,MTV2(7-8)+13(9)+31(10) > Y,MTV30⇔X, MTV21(11-2) || X,MTV9a > X→Y,MTV12(13-6) > X,MTV21(17-8) || FRM3: X, MTV8b(19-21)+38b(22) > FRM14(23-4) || MTV35a: MTV10(29-30) || FRM14: X, MTV8a(31,33-4) | X,MTV9a(32) > MTV10(35-6); **C.** X,MTV8b(37-42).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 4,5.

**4.1.** TM1e (narcoconflicto). **4.2.** TMsb: Ø [3/5 (venganza / poder)]

**5.** F: noticiara + espectacular.

**6.** Héroe, helicóptero: eficacia letal, armado-violencia, huída, procedencia misteriosa, ayuda a traficantes. Rival, policía: ineficacia-fracaso en aprehensión héroe, miedo, muerte. Trasfondo de crónica sinaloense y misterio impactante, en marco narcotráfico.

---

Composición que da título a uno de los discos más vendidos de Cabrera, en el que todos los temas salvo uno son por cierto corridos. A pesar del tono sensacionalista y la correspondiente expresión vulgar, no se trata de una ficción sino de la **crónica** de un caso real, de *función* tanto **espectacular** como **noticiera**. Ésta se infiere de la *fórmula estructural* de **veracidad** (“según publica la prensa”), y se confirma en la existencia de una pieza de J. A. Saucedo, corridero sinaloense de prestigio local que cuenta con 7 corridos en la discografía, ha proporcionado temas sobre todo a El As de la Sierra y es autor, recuérdese, de una de las elegías a *Chalino* Sánchez incluidas en su estudio; dicha pieza se titula “El helicóptero negro”:

En Sinaloa se aparece / un helicóptero negro  
defendiendo a aquella gente / que anda huyendo del Gobierno;  
la cosa está muy caliente,/ hasta parece el infierno.

En el rancho Puerto Rico, / muy cerca de Culiacán,  
apareció aquella nave / con la intención de matar,  
matando tres judiciales del gobierno federal.

Patrullando en Costa Rica [Sinaloa], / un grupo de judiciales  
descubren carros en fila / que empiezan a dispararles;  
querían quitarles la vida, / pero lograron salvarse.

Se defienden como pueden, / pues les disparan primero,  
mas de pronto se aparece / el helicóptero negro,  
que volando a baja altura / les dispara desde el cielo.

Como este caso son varios / que se ven cada semana,  
pero no la han encontrado / a esa nave fantasma,  
la que protege a los grandes / de los que nunca se acaban.

Los federales le temen / cuando en el aire aparece,  
la mafia está muy contenta / porque defiende a su gente,  
y cuando pasa el peligro, / muy veloz desaparece.

Más de ciento veinte agentes / y quince naves volando  
al helicóptero negro / por la sierra andan rastreando,  
y se les pierde en los altos / de Sinaloa hasta Durango.

A pesar de las diferencias de matiz, resulta evidente que los textos registran un suceso local sinaloense en el contexto del narcotráfico que contiene los ingredientes idóneos para elaborar un relato impactante, de lo que se deriva la inusual combinación de la crónica y la historia de misterio. El aura fantástica propicia paradójicamente cierta objetividad en el enfoque, en el sentido de que apenas hay exaltación del narco, sobre todo en Cabrera, que parece incluso tomar partido por el bando policial, o al menos muestra empatía hacia éste, como se desprende de la calificación de “asesino” del helicóptero, la alusión a la “saña” con la que acribilla a los agentes, y el aviso “que tengan mucho cuidado”; Saucedo se muestra en cambio más próximo a los traficantes, postura visible en los versos “la que protege a los grandes/de éstos que nunca se acaban”, es decir, los policías, y en los finales, que connotan cierto triunfalismo y por tanto una valoración positiva de los actos de la nave amiga de la mafia. En este plano ideológico destaca por lo demás la postura *pacifista* de Cabrera, visible en los versos “tal vez caiga algún culpable,/también muchos inocentes”, que se encuentra de nuevo en “La mafia muere”, donde subraya la muerte y desolación que entraña el conflicto entre narcos y fuerzas del Gobierno; con todo, se aprecia una identificación con los primeros, debida a la visión patriótica –de patria chica–, que le lleva a cantar la decadencia de Culiacán en “La mafia muere” y a decir aquí “se puso fea la cosa/en mi

tierra sinaloense”.<sup>14</sup> A propósito, es notable la similitud de estos versos con “la cosa está muy caliente,/hasta parece el infierno” de Saucedo, aunque no haya en ellos signo de orgullo regional; en general, el tratamiento de los hechos es muy semejante, lo cual permite observar cómo ambos corridistas, más allá de las diferencias de estilo y los detalles semánticos, abordan el suceso con pareja mezcla de talante informativo y espectacular. Atendiendo ya sólo a la presente muestra, en el ámbito del contenido cabe añadir que el *tema* es el **narcotráfico**, claro está, en su variedad de **conflicto**, y que no puede identificarse un *tema subyacente* de entre los que integran el elenco del método, habiéndose incluido entre corchetes las –tenues– posibilidades de *venganza* y *huída*, la primera en razón del verso “cobrando cuentas pendientes”, que apuntaría la motivación del héroe-asesino, y la segunda por la insistencia en lo escurridizo del helicóptero. Éste, huelga decir, constituye el protagonista del texto en virtud de una personificación, que potencia el efecto misterioso y diluye la responsabilidad de los narcos en el ataque a la policía. La *estructura* del contenido es menos canónica de las que acostumbra el autor, debido a la impronta comercial, aunque puedan considerarse presentes unos *bloques* que cumplen sus funciones introductoria y conclusiva, desprovistos eso sí de *fórmulas*; la *trama* consta de alusiones narrativas puntuales, observándose una falta de linealidad que contrasta con la de la pieza de Saucedo, carente de bloques pero de factura más convencional en el desarrollo argumental, que se distribuye incluso en una secuencia más o menos completa; aún así, el hacer clásico de Cabrera le lleva a incluir 2 *fórmulas metanarrativas* en el cuerpo del relato, la indicada de **veracidad** y la de **incertidumbre**. En el *plano* del *discurso* se advierte igualmente esta dualidad de rasgos vulgares y tradicionales, pues, de un lado, en el aspecto léxico priman los **clichés** y las frases estandarizadas, sin que se den apenas coloquialismos ni localismos populares y, por supuesto, ninguna *fórmula narrativa* paradigmática; por el contrario, y con la casi perenne excepción de la **sextilla**, los elementos estilísticos pertenecen todos al patrón genérico (si bien en la *sintaxis* es cuantiosa la cantidad de *encabalgamientos* y de **subordinaciones**, que no llegan sin embargo a imponerse a las formas sencillas), destacando el alto porcentaje de versos **diegéticos**, lo que, unido a la aportación de la vertiente distributiva, comporta que el **IT** alcance los 5 puntos, grado de tradicionalidad excepcional en un corrido de evidente intención espectacular, que, al margen de estos factores cuantificables, desprende una impresión general de clasicismo gracias al planteamiento noticioso y el trasfondo comunitario donde la audiencia reconoce los valores identitarios sinaloenses, de los que parte el autor, por más que con amago de objetividad, para su lectura y recreación de los hechos.

---

<sup>14</sup> Téngase además presente que tanto la Policía Judicial en este corrido como los militares que llevan a cabo la operación referida en “La mafia muere” actúan a las órdenes del gobierno central (federal), siendo pues ajenos a Sinaloa y sus gentes.

## LA MAFIA MUERE

[Los Tigres del Norte, *Corridos prohibidos*, 10; *30 Grandes éxitos*, CD1, 14.  
Los Amables del Norte de Nacho Hernández, *Dinastía de grandes*, 4 –sin atrib.  
Los Bravos del Norte de Ramón Ayala, *Corridos (Vol. 2)*, 6.  
Pepe Cabrera, *Corridos L. y M.*, 11.]

Culiacán, capital sinaloense, / convirtiéndose en el mismo infierno,  
fue testigo de tanta masacre, / cuántos hombres valientes han muerto,  
unos grandes que fueron del hampa, / [y] otros grandes también del Gobierno.

Pistoleros que fueron famosos / poco a poco se han ido acabando,  
unos muertos, otros prisioneros, / ya la mafia se está terminando;  
por la sangre que fue derramada / sólo hay luto y familias llorando.

Se acabaron familias enteras, / cientos de hombres la vida perdieron,  
es muy triste de veras la historia, / otros tantos desaparecieron,  
no se sabe si existen con vida / o tal vez en la quema murieron.

Tierra Blanca se encuentra muy triste, / ya sus calles están desoladas,  
no transitan los carros del año / ni se escucha el rugir de metralas,  
las mansiones que fueron de reyes / hoy se encuentran muy abandonadas.

---

La única variante [y], es de la versión de Los Bravos; éstos y Los Amables introducen la 4ª estrofa entre la 2ª y la 3ª, y luego la repiten tras ésta, a modo de estribillo.

---

**1.1.1.** Decasílabo. **1.1.2.** 2 estrofas Ason. / 2 Conson. **1.1.3.** 4 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 7/12. **1.2.2.** 20 Cnx: 16 (14 yux. / 2 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Tierra Blanca es un barrio de Culiacán (véase el comentario).

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 21). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 2, 11-2, 15, 23).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 23 (96%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 1 (4%).

**2.1.** X: la mafia (hampa, pistoleros); Allx: familias; Y: Gobierno.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV8a+b(1-3) > X+Y,MTV1+6 > X⇔Y,MTV11 > MTV13(4-6) II X,MTV13+20(7-10) > Allx,MTV37(11-2) II X+Allx,MTV13(13-4): FRM4b(15)+14: X,MTV13/21(16-8) II X,MTV8a+b: MTV37(19-20) > -MTV9b+a(21-2) I X,-MTV6 (23-4). **C.** Ø.

**3.1.** TP1+3b (crónica + elegía). **3.2.** IT: 3,25.

**4.1.** TM1e+/-f (narcoconflicto+/-crítica).

**4.2.** TMs4+/-6 (identidad +/- cautiverio-fugitividad).

**5.** F: noticiera + propagandística +/- espectacular.

**6.** Héroes, narcos: valentía, grandeza, muerte, prisión, o incertidumbre sobre su paradero. Rivaes, fuerzas del Gobierno: valentía, grandeza, éxito-fracaso (muerte al enemigo o propia). Allogados héroes, familias: tristeza, trágico recuerdo (muerte). Trasfondo de decadencia del esplendor pasado, y estela de muerte tras el conflicto.

---

“La mafia muere” es uno de los corridos más difundidos de la época contemporánea; según afirma el propio autor en nuestra entrevista, “tiene 108 versiones, la ha grabado Los Tigres del Norte, Ramón Ayala, [Conjunto] Primavera, La Banda Costeña, todos los grupos la han grabado... Los Caminantes, todos los grupos conocidos”. A este apabullante dato se suma el hecho cualitativo de que, como en el excepcional caso de

“Contrabando y traición”, rebautizado por la recepción popular “Camelia la tejana”, el público lo suele llamar “Tierra Blanca”, nombre del legendario barrio de Culiacán donde residían en los años setenta la mayor parte de los capos primigenios del narcotráfico: “‘La mafia muere’ es un título de una canción, y la gente, cuando la pide, ese corrido lo hice en el 78, la gente dice ‘cántame ‘Tierra Blanca’, como yo voy diciendo ‘Tierra Blanca se encuentra muy triste’, toda la gente la conoce como ‘Tierra Blanca’, y yo le puse como título ‘La mafia muere’, pero pudo haber sido ‘Tierra Blanca’, porque la gente que la pide, ‘oye, el corrido de ‘Tierra Blanca’”. El éxito de la pieza se debe en primer lugar a que trata de la Operación Cóndor de 1977, acción militar del gobierno mexicano y la DEA destinada a erradicar los cultivos de opio y marihuana en Sonora, Durango y Sinaloa, sobre todo en este último estado, abordada en el epígrafe sobre narcotráfico, mas cuyos principales resultados, al margen de las muchas víctimas, fueron, recuérdese, el éxodo masivo de campesinos a las ciudades, y el de los líderes, ninguno de los cuales fue detenido, a Guadalajara, donde se reorganizaron pasando al tráfico de la más rentable cocaína y asociándose en el primer *cártel* moderno. Estos aspectos políticos no están sin embargo en el interés del autor ni su audiencia, como se infiere de la motivación que aduce en nuestra entrevista:

El 78, hubo la Operación Cóndor en Culiacán, 78, y hubo mucha gente que desapareció, y hubo muchos, muchos desaparecidos de un lado y de otro, muchas personas que nunca se volvió a saber de ellas, y las madres andaban con pancartas en la ciudad pidiendo que los que estaban desaparecidos, cientos de madres y miles de mujeres que algunos seres, que nunca se volvió a saber de ellos... de ahí nació “La mafia muere”.

La motivación procede pues de la empatía con sus paisanos azotados por la tragedia, extremo que se confirma en el mismo punto de la entrevista, cuando, al hilo de lo que acaba de transcribirse, menciono al artista las desapariciones de activistas políticos en los años sesenta, a lo que responde: “Sí, en México... Eso es, eso es otra historia, otra historia, pero esto pasó en Culiacán, donde yo soy, y fue la época cuando yo era músico todavía, y por eso, todo el mundo lo vivimos, todos lo vivimos, y después de la Operación Cóndor hubo una ciudad totalmente... muy vigilada, muy oprimida por mucha gente”. Así, aunque el texto encierre una intención *noticiera* y consista en principio en una *crónica*, su prominencia en el género estriba en su carácter de canto simbólico a una ciudad que representa una cultura regional y rural dadas; por ello, a la intención noticiera se suma la *propagandística*, y al tema del *narcotráfico* subyace el de la *identidad*, a la señaladas *funciones* noticiera y *propagandística* la *espectacular*, y junto al *tipo* de crónica se observa el de *elegía* –colectiva–. La relativa insignificancia de la dimensión histórica y política para compositor y público se comprueba asimismo en el enfoque de los hechos, apenas realista, ya que, como se ha dicho, ningún “grande del hampa”, mucho menos del Gobierno, murió en la operación, que se concentró en las serranías y afectó en especial a los cultivadores, con independencia de que la presencia militar y policial se intensificara en Culiacán *a posteriori* y los traficantes más prominentes –que no eran, obviamente, los campesinos– abandonaran sus hogares a pie de sierra en la capital sinaloense; además, el texto es harto esquemático, redundando en la sola idea de la desolación y decadencia, sin ofrecer detalles informativos acerca de lo sucedido. En breve, el interés de la muestra desde el punto de vista del contenido reside en su potencial mitificador del narcotráfico, y en la singularidad de que dicho mito no se construya en torno a una figura concreta sino a una ciudad, verdadera protagonista de la historia que encarna tanto los valores del narco como los de toda una comunidad regional, de naturaleza folclórica desde la óptica socio-semiótica al contraponerse a la cultura dominante, la del Gobierno Federal que la ocupa. El vigor ideológico del corrido no sólo ensombrece la subsidiaria faceta histórica, sino también los aspectos formales, de escasa tradicionalidad, pues el



texto carece de *bloques* y *fórmulas metanarrativas*, si bien, al igual que en la muestra anterior, aparecen 2 en el segmento central del texto (3ª estrofa), de nuevo la de *incertidumbre* (“no se sabe si existen con vida/o tal vez en la quema murieron”) y la de *memorabilidad*, en la categoría de *trágico recuerdo* (“es muy triste de veras la historia”); en este plano tampoco se observa desarrollo narrativo causal, sustituido por la reiteración alusiva de unas consecuencias. En el terreno *estilístico*, el empleo del *decasílabo* se aleja asimismo del molde genérico, como el de la *rima consonante*, que se iguala en términos cuantitativos a la asonante mas es en puridad la opción del autor, y la abundancia de encabalgamientos más allá del doble decasílabo; si el resto de las variables discursivas se ajustan al paradigma, en particular el *modo de representación diegético*, al que corresponden todos los versos salvo uno –la fórmula de trágico recuerdo–, las que difieren del patrón convencional resultan más llamativas, impresión reforzada por la cortedad del poema, que, en suma, no exhibe demasiados elementos expresivos genéricos reconocibles. En cuanto a la vertiente *léxica*, se halla aquí al menos una *fórmula narrativa* propia de la época actual, “los carros del año” (utilizada también en otro corrido consultado, “Traficante por herencia”: “trocas y carros del año”), a la que cabría sumar, si no en calidad de fórmula, de referencia intragenérica, el verso “pistoleros que fueron famosos”, que recuerda al título del célebre corrido de Garza “Pistoleros famosos”, el cual inaugura tal vez la moderna variedad de elegía colectiva; no obstante, se observa una clara superioridad de los *clichés*, que ascienden a 4 (“convirtiéndose en el mismo infierno”, “las mansiones que fueron de reyes”, etc.), y de nuevo la ausencia de coloquialismos o de un lenguaje enraizado en el habla popular y cercano por tanto a la audiencia cuasi folclórica a la que se dirige en principio el compositor. En definitiva, puesto que el texto no sobresale por el tratamiento de contenidos políticos o informativos ni por una expresión adherida a la tradición corridera, debe inferirse que su éxito radica en la original transmisión de los valores añejos de *valentía* y *respetabilidad* en el marco de una comunidad particular definida frente a la dominante, actualizados en la exaltación de la *identidad* sinaloense y el oficio de narcotraficante, y tal vez en el prestigio de los cantos de decadencia en el imaginario popular, por más que se trate de un tipo subgenérico de raigambre culta como es el de *ubi sunt*; dicho de otro modo, si el efecto propagandístico simbólico no viene acompañado ni del estilo ni del *noticierismo* propios del corrido elegíaco, su celebridad revela que la eficaz representación de dichos valores, aunque heterodoxa, es suficiente, y necesaria, para seducir a la audiencia de hoy –y de siempre–. Buena prueba de ello, además de la gran cantidad de grabaciones que se han hecho de la pieza, es su recepción entre los autores actuales, quienes, a pesar de la parquedad ideológica, la han tomado por una valoración acerca del futuro del narco obviando su factura simbólica, p. e. Bello en “El fin del mundo”, quien parece replicar a Cabrera en la estrofa final (“Que la mafia acabará,/de eso yo estoy muy seguro,/pero no porque el Gobierno/se les haya puesto duro:/seguro que acabará/cuando llegue el fin del mundo”), y sobre todo Pedro Rivera en “La mafia vive”, cuyo título remite obviamente al de la muestra que nos ocupa y donde el autor desgrana una serie de tópicos sobre la naturaleza del narco partiendo de una refutación de las presuntas tesis del clásico sinaloense, desarrollada en las dos primeras estrofas: “La mafia internacional,/por todos muy conocida;/por culpa del contrabando/muchos perdieron la vida,/y la seguirán perdiendo/porque la mafia está viva. // El gobierno americano/y las leyes mexicanas/han querido combatirla,/se han quedado con las ganas;/han agarrado uno que otro/pero no dan con la mata”. Fuera de la discografía, el diálogo de la comunidad corridera con este clásico de Cabrera se aprecia p. e. en “La mafia vuelve”, que recoge Astorga en su estudio de la *Mitología del narcotraficante en México* [1996: 113-4].

## PEDRO PÁEZ

[Pepe Cabrera, “*El asesino del aire*”, 12; *Corridos L. y M.*, 5.  
Los Amables del Norte de Nacho Hernández, *Dinastía de grandes*, 3 –sin atrib.  
Pedro Rivera, ¡*Corridos para Sinaloa!*, B2 –sin atribución de autoría.  
VV.II., *Puros corridos malandrines* (Vol. 2), B2 –*El Caballo*, –sin atrib. autoría.]

El día cinco de diciembre, / no [ni / nī] me quisiera acordar,  
en Culiacán, Sinaloa, / mataron a Pedro Páez,  
a quien en vida supieron / los valientes respetar.

El valor de Pedro Páez / estaba ya comprobado,  
estaba reconocido / que era un gallo muy [gallito] jugado;  
para poderlo matar, / lo agarraron desarmado.

Aquel cobarde asesino, / ya con su mal pensamiento,  
al ver a Pedro sin armas [arma / arma] / aprovechó aquel momento;  
su pistola disparaba / para así lograr su intento.

Le tiró cinco balazos / y Pedro de él se burlaba,  
porque rolando[*rodando/rodando*] en el suelo/los balazos[*las balas él*] se quitaba,  
pero por su mala suerte / el último le pegaba.

Pedro Páez Soto decía / cuando en el suelo rodaba:  
“Si trajera mi pistola, / otros gallos [*otro gallo*] te cantaran [*te cantara/les cantara*];  
las balas del asesino / con palabras contestaba.

Cuando empezaron [*sonaron / sonaron*] los tiros, / toda la gente corría,  
“mataron a Pedro Páez”, / muy asustados decían,  
y [Ø] él, aun [*todavía*] agonizando, / no demostró cobardía.

Murió un hombre de valor, / su nombre fue Pedro Páez,  
a quien tanto le temían / con [a] sólo oírlo mentar,  
[*a quien en vida supieron / los valientes respetar*]  
al Santo Niño rogaban / que no los fuera [*no lo fueran*] a encontrar.

---

En todas las versiones, menos en las 2 del propio Cabrera, se invierte el orden de las estrofas 5ª y 6ª. En la versión de Pedro Rivera (4ª), se suprime además la 3ª.  
[letra normal]: Variantes de la 3ª versión (Amables del Norte – Nacho Hernández).  
[cursiva]: Variantes de la 4ª versión (Pedro Rivera).  
[letra Monotype Corsiva]: Variantes de la 5ª versión (*El Caballo*).

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (3 estrofas Consonante). **1.1.3.** 7 Sextillas.  
**1.2.1.** U2V: 16/21. **1.2.2.** 27 Cnx: 14 (11 yux. / 3 cor.) / 13 sub.  
**1.3.1.** GLS: rolar. **1.3.1.1.** Ø.  
**1.3.2.** 5 Frml. (v. 2, 10, 12, 19, 23).  
**1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 5-6, 7-8, 27-8, 39-40).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 27 (64,5%); Mim.: 3 (7%); Int.-Nar.: 12 (28,5%).  
**2.1.** X: Pedro Páez; Y: Asesino; Z: la gente.  
**2.2.** **A.** FRM6a(1)+4b(2)+6b(3)+7(4)+5(4-6); **B.** X,MTV1+6+5(7-10) > Y,MTV15  
⇔X,MTV31 > Y→X,MTV13(11-2) || **a)** Y,MTV26+29(13-4) > Y→X,MTV12 (17-

8) < X,MTV31: -MTV9a(16-7) > **b)** Y→X,MTV12(19) > X,MTV5+19a(20-2) > X, MTV30(23-4) || X→Y,MTV34(25-30) > **c)** Z,MTV20+26(31-4) | X,MTV1+13(35 - 6). **C.** FRM7(37)+5(37-8) | Y,MTV26+40(39-42).

**3.1.** TP3b (elegía). **3.2.** IT: 7,75.

**4.1.** TM2b (suceso-delito común). **4.2.** TMs1+/-2 (valentía +/- vileza).

**5.** F: propagandística + noticiera + espectacular.

**6.** Héroe, valiente: respetabilidad, valentía, experiencia, indefensión, desafío, muerte. Rival, asesino: traición, cobardía (que se extiende a terceros), agresión mortal.

---

Corrido más conocido de Cabrera tras “La mafia muere”, que cuenta asimismo con 5 grabaciones en la discografía, entre ellas las de los prominentes Nacho Hernández y Pedro Rivera; aunque la pieza esté lejos del centenar de versiones que exhibe la anterior, una rápida búsqueda en Internet permite constatar la existencia de buen número de ellas, entre las que puede destacarse la de Los Incomparables de Tijuana, tíos y mentores de Mario Quintero de Los Tucanes; otra prueba de su ascendiente es que el mismo Rivera, en “La Turbo Comander”, lo incluye entre los corridos que pide el héroe (“Toquen ‘Lamberto Quintero’,/también ‘El número 1’,/‘Pedro Páez’ y ‘El Ceja Güera’,/y el de ‘Roberto Alvarado’”), y en su elegía colectiva “Ocho cruces” vuelve a aludir al protagonista: “¿Dónde quedó Chico Fuentes,/dónde estará Pedro Páez?”. Aunque la inclusión de Páez en estas listas de traficantes deja pocas dudas acerca de su oficio, en la *elegía* de Cabrera no se explicita, razón por la cual se le ha asignado el *tema* de **suceso-delito común**, y por la que el texto puede estimarse precursor de los de Chalino y sus seguidores, que cantan la muerte de valientes cuya pertenencia al narco es sólo conocida por una audiencia sabedora y restringida a la que se destina en principio la composición; en este sentido es significativa la alusión del autor en nuestra entrevista (“‘Pedro Páez’, un muchacho que mataron en el aeropuerto de Culiacán, y un primo de él que era vecino mío, que subía a la casa, enseguida me platicó de la muerte de su primo, lo acababan de matar en el aeropuerto, y así nació ese corrido”), que revela su origen de encargo y la cercanía del corridero a los hechos y su contexto, al tiempo que oculta la probable dedicación del homenajeado al narcotráfico, señalada en cambio por Wald [2001: 79] cuando indica que el mentado primo no es otro que Lamberto Quintero, el famoso héroe del corrido homónimo de Vargas, quien lo presenta asimismo, recuérdese, como un mero valiente. Si la muestra comparte con la anterior un reducido inventario semántico e ideológico, concentrado aquí, antes que en la identidad, en la **valentía**, *tema subyacente* esencial al que se subordina el de **vileza-traición** del rival, difiere levemente en el *plano funcional*, pues la intención **propagandística** es en este caso tan relevante como la **noticiera**, si no más, y también la **espectacular** por el carácter narrativo, de acción, del relato. Pero la principal diferencia radica, claro está, en los aspectos formales, pues “Pedro Páez” es un corrido de sumo clasicismo cuyo **IT** excede los 7 puntos. Su *estructura* es canónica en todos los sentidos, en virtud de la presencia de **presentación** y **coda**, albergando la primera hasta 4 *fórmulas*, una de ellas (**datación-ubicación**) en sus dos variedades, y la coda 2, si bien se trata de las de **nominación-caracterización** y **resumen argumental**, que se encuentran ya en el bloque inicial; a pesar del carácter elegíaco del texto, la trama no se compone de alusiones narrativas puntuales sino de una **secuencia** completa que abarca 4 de las 7 estrofas, donde se observan los *motivos* de **traición** y **cobardía** del rival, que contrastan, como es de rigor, con los de **indefensión**, **valentía** y **destreza** del héroe, que no puede evitar con todo la **muerte**. En el *plano* del *discurso*, todos los elementos expresivos se ajustan al canon estilístico salvo la **sextilla**, aunque destaca en la *sintaxis* la prevalencia de la **subordinación**, que supera excepcionalmente a la **yuxtaposición**, mas no a la combinación de ésta con la **coordinación**. En el terreno *léxico* sobresalen las 5 **fórmulas narrativas**, que superan a los 4 **clichés**, los cuales, excepto tal vez “otros gallos te cantarán”,

constituyen además frases hechas de expresión de la valentía y el temor que infunde el héroe que, a fuerza de repetirse en los corridos, podrían incorporarse al catálogo formulario del género; ilustrativos al respecto son los versos finales (“al Santo Niño rogaban/que no los fuera a encontrar”), cuyo componente semántico religioso se halla en la vieja fórmula de invocación a un santo (“válgame el santo...”, que en ocasiones es el mismo “Niño”, o “Niñito”), y que podrían atribuirse a cualquier categoría léxica de fijeza expresiva, no habiéndose asignado a ninguna ante la duda; las fórmulas reconocidas son por lo demás tradicionales, dándose la coincidente con la *metanarrativa* de *trágico recuerdo* (“no me quisiera acordar”), la caracterizadora del héroe por excelencia (“era un gallo muy jugado”), la de precisión del número de balazos (“le tiró cinco balazos”), la adverbial de infortunio (“pero por su mala suerte”) y la de menor fijeza pero larga raigambre que denota la traición cobarde del rival (“para poderlo matar/lo agarraron desarmado”), presente en otra pieza del autor compilada (“nunca pudieron de frente,/ tuvieron que traicionarlo”), a las que cabría sumar la que refiere su agonía (“y él, aún agonizando”), cuyo enunciado fijo suele ser “cuando estaba agonizando”. En definitiva, y puesto que datará de los años setenta, “Pedro Páez” encarna el modelo de elegía a un valiente con relato detallado de su muerte trasladada al contexto contemporáneo, que se distingue de las composiciones más personales de un Vargas, p. e., y desde luego de las derivaciones posteriores del narcocorrido, habiendo sin duda ejercido una nítida influencia en los autores más convencionales, como *Chalino*, y estando en este sentido más próxima a las de los autores noroccidentales de mayor clasicismo, como Garza o Reynaldo Martínez.

## RUBÉN CABADA

[Pepe Cabrera, "El asesino del aire", 13; Corridos M. y L., 3.]

Año del setenta y uno, / que sepa México entero  
que el señor Rubén Cabada / es un hombre verdadero,  
y que defiende su nombre / ante cualquier pistolero.

El señor Rubén Cabada / es un hombre muy mentado,  
que como amigo es amigo, / como enemigo es pesado:  
por querer hacerle un mal / muchos se han equivocado.

Lo que les estoy cantando / no es ninguna vacilada,  
es la historia verdadera / del señor Rubén Cabada,  
el que conoce de todo / y no se asusta de nada.

Tiene amigos que lo aprecian, / sus hijos y su mujer;  
si se trata de dinero, / tiene con qué responder;  
su madrecita le reza, / le llora y ruega por él.

Sólo el que no lo conozca / con él se ha de equivocar:  
con su pistola es un rayo, / muy bueno pa' disparar,  
y siempre que se le ofrece, / nunca se sabe rajar.

Delfino y Beto lo cuidan, / son sus fieles compañeros,  
y con orgullo lo dicen: / "Somos amigos sinceros,  
y el día que se le ofrezca / por mi patrón moriremos".

Mujeres tiene a montones, / le gusta mucho tomar,  
pero con él por las buenas / todo se puede arreglar,  
pero que nadie le ofenda / porque le puede pesar.

"Adiós, todos mis amigos", / no se les vaya a olvidar  
que el señor Rubén Cabada / es hombre a carta cabal,  
y a gentes ricas y pobres, / a todos sabe tratar.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (3 estrofas Ason). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 21/24. **1.2.2.** 31 Cnx: 23 (15 yux. / 8 cor.) / 8 sub.

**1.3.1.** GLS: pesado. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 5 Frml. (v. 2, 10, 12, 19, 23).

**1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 5-6, 7-8, 27-8, 39-40).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 27 (64,5%); Mim.: 3 (7%); Int.-Nar.: 12 (28,5%).

**2.1.** X: Rubén Cabada; Allx<sub>1</sub>: madrecita; Allx<sub>2</sub>: Delfino y Beto.

**2.2. A.** FRM6a(1)+5: X,MTV1+6(2-6); **B.** X,MTV6(7-8)+4(9-10)+5(11-2) II FRM3(13-6)+5: X,MTV5+1(17-8) II X,MTV3a+b(19-20)+6c(21-2) I Allx<sub>1</sub>,MTV40(23)→X,MTV3b(24) II MTV35a: X,MTV9a+5+1(25-30) II Allx<sub>2</sub>,MTV2+1→X,MTV32(31-6) II X,MTV25c+a(37-8)+2+3(39-40) > MTV35a: -MTV12→X > MTV10(41-2); **C.** FRM9(43)+5: X,MTV2+3(44-8).

**3.1.** TP3a (elogio). **3.2.** IT: 7,25.

**4.1.** TM5 (personaje).

**4.2.** TMs<sub>b</sub>1+/-5+7 (valentía +/- poder-grandeza + amistad).

**5.** F: Propagandística.

6. Héroe, valiente: valentía, respetabilidad, amistad-bondad más respuesta insumisa a las agresiones, amor por (y de) familia, riqueza, destreza armada, mujeres y parranda, templanza, rectitud. Allegados, amigos: lealtad (hasta la muerte).

Como señala Cabrera en nuestra entrevista<sup>15</sup>, estamos ante su corrido inaugural y uno de los primeros de todo el corpus analítico, sólo antecedido con seguridad por el precoz “Contrabando de Juárez” de Vargas y “Daniel del Fierro” de Reynaldo Martínez, y más o menos del mismo año que los temas fundacionales del género moderno, “Contrabando y traición” y “La banda del carro rojo”. Como se ha anticipado, a la *antigüedad* del texto se suma su condición pionera dentro del *tipo* del **elogio** dedicado a un héroe *vivo* de quien no se refieren las gestas más que de modo alusivo, lo cual no sucede siquiera en éste, pura sucesión de motivos descriptivos acompañados si acaso de alguna advertencia o puntualización del narrador. Esta opción tipológica propicia la pertenencia de la pieza a la clase *temática* de **personaje**, por cuanto no se indican su oficio o actividades, sino sólo su carácter y ciertos actos que lo ilustran, categoría que procede de la etapa posrevolucionaria de mediados del siglo pasado, es de inspiración vulgar y tiene su máximo exponente en “Juan Charrasqueado”. Con ser notable la naturaleza primigenia del texto en sentido cronológico, tipológico y temático en el marco contemporáneo del corrido, su singular relevancia se debe ante todo a la vertiente formal, que presenta de un lado rasgos harto clásicos a pesar de la fuerza centrífuga hacia la vulgaridad que imprimen el tipo y tema escogidos, lo cual supone un esfuerzo de preservación del paradigma, y en la que el autor sienta de otra parte las bases formularias del estilo propio del panegírico actual, que popularizará Chalino Sánchez. Más aún, incluso la novedosa variedad tipológica del autorretrato, que no es sino una subjetivización del elogio, se nutre para la caracterización del héroe de las propuestas expresivas de Cabrera en este poema. Por ello, “Rubén Cabada” debiera incluirse, a mi juicio, en la selecta nómina de *corridos madre* de nuestro tiempo junto a los señalados por la crítica indefectiblemente, “Contrabando y Traición” y “La banda del carro rojo”. Dicho esto, y apuntados los aspectos tipológico y temático, resta por señalar en los ámbitos textuales y contextuales de contenido que el principal *tema subyacente* es por supuesto la **valentía**, al cual se subordinan los de **grandeza** y **amistad-lealtad**, que la *función* es **propagandística**, y que las virtudes atribuidas al protagonista, como es habitual en el panegírico, corresponden a los principales *valores* que atesoran los héroes prototípicos del corrido, encontrándose los 6 primeros *motivos* caracterizadores de índole positiva consignados en el catálogo del método analítico, 3 de los cuales, como acaba de verse, adquieren la dimensión de tema subyacente. La *estructura* del contenido es lo más canónica posible en un texto descriptivo, cuya **trama** enmarca el autor en los preceptivos *bloques estructurales*, que contienen cada uno 2 *fórmulas*, si bien la de **nominación-caracterización** se repite en ambos; en la **presentación** destaca por cierto el uso heterodoxo de la de **datación**, pues lo que se fecha no es un suceso sino el año de composición; asimismo singular es la inclusión de la fórmula de **veracidad** en una trama sin relato, e incluso la clásica **despedida** de la **coda** resulta extraña, ya que el resto de la estrofa consiste en la intervención del narrador, al punto de que surge la duda de si dicha despedida la enuncia el héroe o el mismo narrador, si bien se ha atribuido al primero y entrecomillado por tanto en la transcripción. En el *plano* del *discurso*, se observa la moderna tendencia sincrética de recursos estilísticos nuevos y tradicionales, perteneciendo a aquéllos la **sextilla** y la **rima consonante** en la *prosodia* y la relativa abundancia de **subordinaciones** e **intervenciones** del **narrador**, aunque no lleguen a imponerse a la suma de vínculos sintácticos sencillos ni a la de pasajes **diegéticos** y **miméticos**, respectivamente; por su lado, el patrón genérico está bien representado por el empleo del verso **octosílabo**, la práctica ausencia de **encabalgamientos** y la *perspectiva* de la **3ª persona**. Con todo,

<sup>15</sup> “En 1971 hice mi primer corrido, mi primer corrido se llamó ‘Rubén Cabada’”.

es en el *léxico* donde el texto exhibe su ascendiente sobre el panegírico contemporáneo, sin olvidar, importa insistir, el autorretrato; la influencia no atañe al lenguaje coloquial provocador ni al rural popular que abunda en los temas actuales, sino al formulismo propio del lenguaje poético específico del género, como se comprueba en las **7 fórmulas narrativas** identificadas en la pieza, muchas de las cuales exceden la dimensión del sintagma constituyendo enunciados más o menos fijos de motivos, que adquieren fijeza, y ahí reside el mérito, en virtud de la frecuente reutilización que han hecho de ellas los corrideros posteriores. Tales fórmulas son: a) “como amigo es amigo, como enemigo pesado”, advertencia de que lo cortés del héroe no le quita lo valiente, que encontramos a menudo en *Chalino* y otros autores y reaparece en este mismo texto en los 4 últimos versos de la penúltima estrofa, en lo que supone un claro ejemplo de cómo estas expresiones son relativamente fijas y pueden confundirse en ocasiones con motivos de variada materialización; de hecho, por el contenido y la enunciación adversativa similares, se trata de la misma fórmula presente en otros 4 corridos consultados de Cabrera y buen número de los de *Chalino* mediante la que se denota que, a pesar de su templanza, el héroe no tolera ofensas ni agresiones (“no presume de valiente, pero tampoco es dejado”; “no me gusta echar bravata ni presumir de valiente, pero el que le quiera entrar, nomás que me hable de frente”; “era un amigo sincero, no le gustaba pelear, pero si alguien le buscaba, nunca se sabía rajar”). b) “su madrecita le reza, le llora y ruega por él”, derivación hipertrófica de la habitualmente más parca enunciación del llanto triste materno, que se encuentra p. e. en “El crimen de Culiacán” de Nacho Hernández (“y una madrecita llora”) o en “Gilardo Chaidez” del mismo Cabrera con alteración del sujeto plañidero acostumbrado (“sus pobres padres le lloran”), y que en cierto modo procede de la clásica advertencia “su madre se lo decía” o “como le dijo su madre”, aunque también se halla el matiz del rezo o el ruego, p. e. en el conocido “Los dos amigos” (“sería por las oraciones/que su madre le rezaba”). c) “y siempre que se le ofrece, nunca se sabe rajar”, frecuente en las piezas de los principales corridistas con escasas variaciones, de *Chalino* a Mario Quintero, que acaba de citarse en el último ejemplo de la primera fórmula y emplea Cabrera en 2 textos consultados más (“y cuando había que rifarse/Toño Arce no se rajaba”, p. e.). d) “somos amigos sinceros”, cliché con apariencia de epíteto homérico que, de manera semejante a “gallo jugado”, se ha convertido en fórmula del género por su recurrencia en los textos; en los del mismo autor se da en hasta 5 casos más con leves variantes (“hombre” por “amigo”, “de corazón” por “sincero”); a propósito, otras 2 expresiones calificativas predicativas, “es un hombre verdadero” y “es un hombre muy mentado”, se han considerado *clichés*, si bien, en razón de la señalada recurrencia y su adecuación al encomio simbólico del héroe, podrían incorporarse al corpus formulario discursivo. e) “el día que se le ofrezca, por mi patrón moriremos”, declaración de lealtad suma de escasa fijeza, que en *Chalino* suele enunciarse mediante la perífrasis “dar la vida”, mas cuyo sintagma subordinado, por lo común una oración temporal, sí incluye de manera casi invariable el verbo “ofrecerse”, al igual que en la expresión de la valentía consignada en el punto c. f) “no se les vaya a olvidar”, fórmula en verdad clásica y muy recurrida en todo momento del género. g) “a gentes ricas y pobres, a todos sabe tratar”, construcción distributiva cara a *Chalino* (“a gentes ricas y pobres trata igual y no se afrenta”, dice p. e. en “Eleazar Quintero”) que se ha convertido en expresión de la bondad, rectitud y templanza del héroe. Por su parte, de los 6 **clichés** presentes en el texto, 4 constituyen frases hechas, como “hombre a carta cabal” o “defiende su nombre”, mas las 2 predicativas antes mencionadas, e incluso una tercera “son sus fieles compañeros”, se aproximan a la fórmula genérica por su sintético enunciado y contenido esencial, sea de la valentía o la rectitud del personaje, de tal suerte que el lenguaje específico del género se impone a todas luces en este colosal esfuerzo lingüístico y formulario sin duda logrado considerando la cantidad y calidad de los corrideros que han hecho suyas las propuestas de Cabrera y las han incorporado al léxico distintivo del corrido actual.

### 3.2.3 Nacho Hernández

Ignacio Hernández (San Francisco, Las Tapias, Sinaloa, 1967), que también se hace llamar siempre por el hipocorístico *Nacho*, es el tercer representante ilustre del corrido sinaloense moderno caracterizado por el apego al canon formal, su actualización en el ámbito formulario y el singular desarrollo del tipo panegírico. Si, como sucede con su paisano Cabrera, esta faceta compositiva se ha visto eclipsada por la celebridad de *Chalino*, Hernández goza de enorme prestigio en calidad de músico, siendo el mayor virtuoso del acordeón de la época actual junto al maestro Vargas y Juan Villarreal, cualidad que lo llevó precisamente a convertirse, con su conjunto Los Amables del Norte, en el principal acompañante de *Chalino* sus últimos años de vida.

A pesar de la precocidad de muchos de sus colegas célebres, Hernández los supera a todos, como rememora con Wald en entrevista en un pasaje ya parcialmente citado<sup>16</sup>:

Yo empecé muy chamaquito a los 7 años, allá en mi rancho, el rancho de San Francisco, sindicatura de Las Tapias, municipio de Culiacán, Sinaloa, yo empecé con mi papá a tocar en el rancho, íbamos a hacer bailes en los ranchos [...] y me acuerdo, apenas me quedaba dormido a medio baile, mi papá todo el tiempo, muy bueno conmigo, “espérense tantito, ahorita despierta y seguimos tocando”, él nunca me forzaba a que “ey, que ándale, tócale”, no.

Según continúa relatando, a estos sorprendentes inicios infantiles les sigue la profesionalización en la adolescencia y, de manera semejante a la de Mario Quintero, la marcha a EE.UU. al cabo de unos pocos años:

Eso fue de chamaco, no profesionalmente, profesionalmente yo empecé a los 15, 16 años, empecé en Culiacán con un grupito, ni me acuerdo cómo nos llamábamos, Los Fantásticos del Norte, después Los Diferentes del Norte. Después, ya que tenía como 18 años hicimos un grupo que se llamaba Los Tiranos, los Tiranos del Norte [...] por un espacio de 3 años, 4 años, después me vine para acá, a los 20, 21 me vine acá a California, y entonces aquí estoy.

---

<sup>16</sup> Aunque Wald no dedica a *Nacho* un capítulo de su libro, ni lo menciona siquiera salvo como acompañante de *Chalino*, corrigió la omisión con una entrevista en el 2000, incluida en [www.elijahwald.com](http://www.elijahwald.com); como el texto no está paginado, las citas se localizan numerándose las respuestas. Además de ésta y la realizada para el presente estudio en 2006, existen otras dos entrevistas de J. L. Rizo, creador de [elcompachalino.com](http://elcompachalino.com), ambas también de 2006, alojadas en la página web oficial de Los Amables ([www.losamablesdelnorte.com](http://www.losamablesdelnorte.com)) y cuyas citas se ubican indicando el número de entrevista y respuesta (p. e.: Rizo, 1,6). Dicha página incluye asimismo una breve biografía de Hernández, una selección comentada por él de sus 10 temas favoritos y dos notas –sin procedencia ni autor identificados– con datos discográficos y sobre su carrera, “Compositor Nacho Hernández llega a gusto del público” (11-4-2007) y “Los Amables del Norte lanzan dos discos nuevos” (2-12-2006); estos textos se enumeran del 1 al 4 según el orden expuesto a efectos de citación: web1, web2, etc.



A su llegada a Los Ángeles en 1988, Hernández funda pues Los Amables del Norte con J. Reyes, R. Reyes y G. Chavarría, y un año después conoce a *Chalino*, con quien inicia de inmediato una fértil colaboración sólo interrumpida por su muerte; además de acompañarlo en buena parte de sus más célebres actuaciones –incluidas la del tiroteo de Coachella, donde él mismo resultó herido, y la última, la noche de su asesinato en Culiacán–, Los Amables grabaron 7 discos con Chalino [Wald, 5]; aunque *Nacho* le apunta a Rizo [1,2] que ya había editado 3 discos previamente<sup>17</sup>, el despegue del conjunto en la industria (estadounidense y mexicana) debe mucho al protagonismo adquirido en la forja del mito de *Chalino*. Sin embargo, truncadas las expectativas de éxito comercial (“apenas íbamos a empezar a trabajar mucho y a cobrar mucho dinero” –Wald, 2001: 43) tras la tragedia, la carrera de Hernández se desarrolla con mayor lentitud de lo esperado, pues todavía en 2000 se muestra descontento preguntado por su progreso [Wald, 2001: 45]:

No mucho, pero regular, es que lo que ha pasado, es que las compañías no me ponen atención, firmo con una compañía y quieren que firme nada más a que quede la firma y grabar cada año, cada dos años, y qué voy a hacer yo si grabo cada año, cada dos años, [...] sin grabar no se puede hacer éxito, ahorita ya hace un año que grabamos un CD en Monterrey, México, y estoy hablando a la compañía y no hallo a la gente, es que a ellos no les interesa, pero a mi sí me interesa mi trabajo, yo tengo que buscarle, inclusive yo quiero hablar a Monterrey y pedir mi carta de retiro para venirme aquí a Los Ángeles a Fonovisa, acá en Tulare está Ego Records, que hace mucha promoción.

Puesto que los últimos álbumes presentados en su *web* –de 2006 y 2007– los produce Veranito Records, modesta disquera angelina, y de los 8 compilados en nuestra discografía 6 son de Once Ríos, la productora de *Pepe* Cabrera, y los 2 restantes de Playa Records y Re Fuego Music, compañías discretas de Culiacán y L.A. respectivamente, parece obvio que Nacho no ha logrado, salvo acaso en fecha reciente, el deseado contrato con una discográfica importante, extremo que le confirma a Rizo en respuesta a cuáles son sus planes de futuro (“hasta ahorita mi anhelo, mi deseo mas grande es llegar a una compañía que me quiera *promotar*, que me muevan por todo México y los Estados Unidos

---

<sup>17</sup> “Yo todo el tiempo he tocado mi música, y ya habíamos grabado como tres discos, pero muy retirado de uno a otro. Luego cuando llegué a Los Ángeles en el 88 fue cuando nos pusimos el nombre Los Amables del Norte, y luego empezamos a grabar con el nombre de Los Amables, pero cuando empezamos a grabar con Chalino ya teníamos tres discos grabados; eran *Como un ángel* y uno de puros corridos que hicimos en Culiacán, y el otro fue *Ojitos Café*”.

también, para llegar a colocarme un poquito mas arriba” [2,16]) y reitera en nuestra entrevista (ambas son de 2006, recuérdese) al referirse a su público, que se ubica sobre todo en Culiacán y Arizona, mientras que en California “no, no tanto, porque aquí nunca me han tocado mi música, por ejemplo, en radio, nunca, es raro; apenas estoy empezando ahora a que me toquen en la Tricolor, la Campesina... [preguntado por la cadena K-Buena, la más prominente] no, ahí está difícil, para tocar música ahí mía quieren quince o veinte mil dólares. El señor de la compañía de nosotros dijo que iba a comprar doce mil dólares de promoción en la K-Buena [...] y si empezamos a escucharnos en la K-Buena nos cambia el panorama, mucho trabajo ahí en Los Ángeles, en cualquier salón que vayamos a tocar va a haber gente”. En definitiva, a pesar de que Los Amables contaban hasta 2007 con 28 discos en su haber [web3], y de ser un conjunto ciertamente conocido a ambos lados de la frontera, resulta un tanto sorprendente que ni su vinculación con el legendario Chalino ni la excelencia musical de Hernández los hayan situado en primera línea de la música nortea, en especial en California.

En su faceta de compositor, Hernández ha corrido en cambio mejor suerte, ya que han grabado temas suyos Los Tigres (2 canciones y 1 corrido, “Un hombre de Ley”, en *Detalles y emociones*, 2007), Exterminador –los primeros intérpretes de narcocorrido tras Los Tucanes–, la Banda El Recodo –decana de las grandes bandas sinaloenses–, y otros músicos destacados –Pedro Rivera, Los Originales de San Juan, Miguel y Miguel, El Coyote, etc.–, a los que debe añadirse el mismo *Chalino*, quien cantó varios corridos de *Nacho*, entre los que destacan “Hermanos Mata” y “El crimen de Culiacán”, sobre el que Wald apunta: “Es algo bastante raro, porque allá en Sinaloa, si pregunto ‘¿cuál es su canción preferida de Chalino?’, dicen ‘Crimen de Culiacán’, pero no es suyo”. Importa subrayar que Hernández compone tanto corridos como canciones, lo cual confirma en nuestra entrevista: “Mi público, casi, casi, por lo regular, es por las canciones, por las canciones nortea que yo tengo, como la “Vida prestada”, y por los corridos. Yo tengo, mis éxitos son más corridos que canciones; “El limpiavidrios”, “El Nylon”, todos son éxitos míos. De canciones pues sí, también tengo varias, “La vida prestada” [...]. Pues ahí se comparte, mi público es gente que le gustan corridos y el que le gustan canciones nortea”. Aunque el autor parece inclinar la balanza del lado del corrido, en su lista

comentada de temas principales [web2] incluye 5 corridos y 5 canciones, lista que encabeza “Vida prestada”, “mi composición mejor, la número uno, que la compuse en 1992 y la grabé en el 93. Ha sido mi canción mas solicitada, el éxito mas grande que he tenido yo como compositor. Esa me la han grabado mas de cincuenta artistas diferentes”; en el mismo sentido, las enumeraciones de éxitos contenidas en las entrevistas y textos incluyen mayor número de canciones. En términos cuantitativos, sí podría no obstante existir una cierta superioridad del corrido, pues, aunque Los Amables hayan seguido a menudo la estrategia de editar alternamente un álbum de corridos y otro de canciones, la discografía incluida en su *web* presenta mayor número de los primeros. En cuanto al volumen total de producción, *Nacho* asegura a Rizo [2,5] no llevar la cuenta de sus composiciones, si bien calcula tener “fácil más de cien”. En fin, ha de subrayarse la precocidad compositiva del autor, cuyo primer corrido data de 1982 (“el 82 tenía quince años ya; ahí empecé yo a escribir corridos” – entrevista nuestra), y cuya primera canción, “Ojitos café” [Rizo, 2,3], da título a un álbum de Los Tiranos, de modo que hubo de componerla entre 1985 y 1987.

En nuestra discografía se han encontrado 37 corridos de Hernández, lo que supondría cerca de la mitad del total. Para la reducidísima selección de 4, se cuenta esta vez con el excepcional criterio del propio autor, quien incluye 5 en la citada lista de 10 temas, que coinciden con los destacados en los textos de su *web* o en las entrevistas por él mismo; de ellos, 4 están en los álbumes compilados de la discografía, y son por tanto los escogidos: “El crimen de Culiacán”, “El nylon”, “Hermanos Quintana” y “Tino Quintero”; el único ausente es “El Limpiavidrios”, de creación más tardía que el resto, autorretrato de narco facticio que incide en el ascenso social del héroe; de idéntico tipo y semejante tema es “Un hombre de Ley”, que le grabaron Los Tigres en 2007, ausente también del *corpus*; los otros corridos analizados son todos crónicas elegíacas, con diversos matices formales y de contenido.

La pertenencia de Hernández a la señalada tendencia sinaloense actual se aprecia en todos los órdenes, empezando por el hecho de que la mayoría de sus corridos, de igual modo que los de *Chalino* y Cabrera, sean de encargo, como refiere en nuestra entrevista con explicitud y de manera retrospectiva a partir de su primera composición:

Y ahí empecé a escribir corridos yo. Ya después cito historias que estaban pasando en Sinaloa, yo empecé a escribir corridos a amigos míos que fallecían, que los asesinaban, y así. Y ya últimamente pues me hice experto en componer corridos, porque ahorita tú me dices “componme un corrido”, me traes los datos... en media hora ya te lo estoy cantando, casi [...] Alguien que viene conmigo y me trae su historia: fulano de tal nació en tal parte, lo asesinaron en tal parte o falleció de enfermedad o era parrandero, o era alegre, era esto, era ganadero... O sea, yo hago el corrido de lo que viene ahí, toda la hoja que viene ahí escrita en palabras, yo la hago versos, y en un rato.

La declaración, además de retratar con nitidez la técnica del encargo<sup>18</sup>, ilustra cómo, a pesar de un alcance en principio restringido, los corrideros actuales generan temas aptos para el consumo de masas. Sin duda, el autor adopta un enfoque moderno al considerarse un experto o ponderar la rapidez del *servicio*, pero el hecho de componer para amigos o clientes directos lo sitúa al margen de la lógica comercial a gran escala; prueba de ello es que, a diferencia de Cabrera, que tiene junto al encargo las noticias de los medios entre sus fuentes de inspiración, Hernández apenas aborda sucesos notorios y, si no lo mueve una petición, lo hace la amistad: “También le compongo corridos a las gentes que yo creo ser buenos amigos, nomás por componérselos. Compongo el corrido de cómo es él, así como persona, cómo se porta con uno, si le gustan los caballos, si le gustan las mujeres, si es alegre, parrandero” (Rizo, 2,2). Aunque estas motivaciones compositivas son mayoritarias, el autor no renuncia a la ficción, como admite con franqueza en nuestra entrevista: “Si echas una mentira en un corrido, porque yo tengo varios corridos de mentira, pero son éxitos, “El nylon” son mentiras y es éxito, “El Limpiavidrios” son mentiras y es un éxito, pero ¿por qué? Porque la mentira está bien echada, la mentira hay que saberla echar para que te la crean”; sin embargo, de los 37 corridos presentes en la discografía, sólo 3 carecen de anclaje en sucesos o personajes reales, obedeciendo la confección de “El Limpiavidrios” y piezas semejantes al afán de éxito comercial, que lo aleja sólo excepcionalmente de los principios estéticos e ideológicos en los que funda casi toda su obra, patentes en la percepción de la ficción como “mentira” propia del tradicional enfoque noticiero; con todo, debe recordarse que se trata de una cuestión de grado, ya que, p. e., los corridos más célebres cantados por *Chalino* incluidos en la selección,

---

<sup>18</sup> En el corrido del autor “Dinastía de los Torres” se ha encontrado por cierto la única mención explícita al encargo (“Víctor Torres es el nombre/del que les brinda el corrido”), junto con la de Mario Quintero en “El mayor”, citado en su estudio.

“Hermanos Mata” y “El crimen de Culiacán”, tienen base real pero abundan en detalles ficticios de función espectacular antes que informativa. Así, Hernández ejemplifica la condición mixta del género desde la óptica del emisor y funcional, pues, por más que parta de un enfoque local y el vínculo con los receptores de sus textos sea estrecho, condiciones productivas folclóricas ya señaladas en su breve biografía (*web1*: “Cada corrido es un reflejo de triunfos y tragedias de personajes populares de pueblos y ciudades”), los contenidos que interesan a su público apenas difieren de los apreciados por la audiencia masiva, de lo cual es consciente el autor (“el corrido son las vivencias pues, de la gente, y a la gente le interesa el mitote, ‘¿qué pasó allá?’, ‘oye, que cantan un corrido de que mataron a fulano, que hubo un problema allá’” –nuestra entrevista.); ello lleva a dicha audiencia a aceptar los corridos de contexto particular, siempre y cuando se ajusten también al modelo estético reconocible, como bien advierte Nacho cuando propugna que la mentira esté “bien echada”.

La concepción del género de Hernández en tanto que registro de hechos trágicos y encomio de figuras heroicas se traduce en el predominio absoluto del panegírico en el plano *tipológico*, contándose entre sus 37 corridos acopiados 19 *elogios*, 9 *elegías* y 2 *autorretratos*, variedad panegírica evolucionada; tal profusión de loas a personajes, vivos o muertos, reales o ficticios, deja poco espacio a los tipos narrativos clásicos, dándose sólo 6 *crónicas* y 1 *cuento*, si bien la elegía comprende por naturaleza el relato del suceso mortal, siquiera de manera alusiva, y no falta en el elogio la narración de las actividades cotidianas y definitorias del héroe; los tipos de apología e invectiva, huelga decir, están del todo ausentes, lo cual no impide que la *propagandística* sea la primera de las *funciones*, obviamente por la primacía del panegírico, que propicia asimismo la frecuente presencia de la intención *noticiera*; la *espectacular*, por su parte, se encuentra en buen número de crónicas e incluso en algún panegírico de corte vulgar, situándose en términos de recurrencia en un punto medio entre las funciones estelares indicadas y la reprobatoria, ausente en su dimensión textual.

En sintonía con estas opciones tipológicas y funcionales, se dan nada más tres clases de *tema*, *personaje* (19 textos), *narcotráfico* (12) y *sucesos* (9); nótese que en ciertos casos se trata de combinaciones, como se aprecia en el hecho de que la suma de temas excede la de piezas consultadas. Dentro del

tema de sucesos, 7 textos pertenecen al subtipo *delito común*, mientras que 2, los analizados “Hermanos Mata” y “El crimen de Culiacán”, tienen por subclase argumental el *crimen pasional*, un tanto sui géneris. La categoría de personaje no corresponde automáticamente al tipo del elogio, aunque sí las más de las veces; de otro lado, si la asignación obedece casi siempre a la indefinición del oficio del héroe, en ocasiones se debe a su excepcionalidad, p. e. en el corrido sobre el santo o bandido santificado Jesús Malverde (“El santo de los chakas”), transcrito con ocasión del análisis del texto del mismo asunto de Jesse Armenta. La profusión del panegírico propicia que 10 de los 12 corridos con asunto de narcotráfico pertenezcan a la clase de *narcopersonaje*, entre los que cabe señalar 1 dedicado a un policía sobre quien, por una vez, no existen datos que lo vinculen al narco, y 1 relativo a un capo famoso sin identificar y de quien no se ofrece información, en lo que parece más bien un ejercicio de estilo de narcocorrido propagandístico velado sin trasfondo real; de las 2 piezas de variedad diversa, en 1 (el único cuento del corpus consultado, “Pa’ los coyotes, los perros”) son *tráfico y conflicto*, y en la otra, autorretrato facticio, junto a la de personaje está presente la de *consumo* (“Pachanga en el infierno”). Al igual que sucede con los textos de *Chalino*, la identificación del tema del narcotráfico depende en buen grado del conocimiento del contexto particular de los héroes cantados, siendo presumible que algunos más se dediquen al contrabando; no obstante, debe insistirse en que, a diferencia de los corridos metafóricos, cuyo fin elogioso del *negocio* es indudable por más que no se explicita, se trata aquí de un aspecto secundario, frente al cual prevalecen las gestas y rasgos del personaje que encarnan los valores convencionales, entre los que prima, claro está, la *valentía*, *tema subyacente* principal al que acompañan, a simple vista, sobre todo los de *venganza* e *identidad*, en detrimento del de *poder-lucro* habitual en los retratos de narcopersonaje laudatorios modernos.

Esta diferencia de matiz ideológico remite a la cuestión de la explicitud y censura en los textos, que Hernández no plantea en términos de proyección social o política, como muchos de sus colegas: “La censura está en mí. Yo, al escribir un corrido, yo me censuro en lo que yo pienso que puedo tener problemas, no con la radio, no con el Gobierno, no, con la misma gente, que si yo le compongo un corrido a mi compadre Ezequiel Valenzuela y les digo ‘agárrense, porque les van a partir su madre, hijos de esto y lo otro’, los que lo

mataron a él me van a matar a mí también” (entrevista nuestra)<sup>19</sup>. Esta dura afirmación sitúa al autor en el contexto sinaloense –a veces trasplantado a los barrios chicanos de L.A.– donde fermenta el corrido actual, y lo hermana con *Chalino*, con quien comparte además la práctica del elogio donde se ponderan virtudes más clásicas junto a la perenne valentía (bondad, lealtad, amor por la familia, gusto por la parranda, etc.) y se adopta a menudo el formato biográfico, datándose y ubicándose el nacimiento del héroe en lugar del suceso, o junto a éste. A pesar de que, como acaba de verse, Cabrera es el precursor de estos panegíricos, Nacho resulta más fecundo y tenaz en su desarrollo, a la altura de *Chalino* salvo por las incursiones en cuentos y autorretratos, modelos vulgares ajenos a la idea tradicional del género que rige en la *escuela* sinaloense. Aún así, entre las muestras analizadas, que son sus textos más difundidos, no hay ningún panegírico, de lo cual se infiere que, si la audiencia masiva reconoce los ingredientes heroicos convencionales en estos corridos, prefiere encontrarlos en la narración pura, a menos que remitan a personajes cuya fama trascienda el ámbito local. Éste, ya lo sabemos, no es el caso de Hernández, que obvia a los grandes capos y los acontecimientos de alcance nacional de ambos lados de la frontera, y en cuyos textos se observa de nuevo la abrumadora presencia de Sinaloa: de los 35 en los que hay referencias geográficas –todos menos 2–, en 24 se trata de lugares de su estado natal (en 16 de ellos de Culiacán), al que siguen los vecinos Durango (7 apariciones) y Sonora (5, las mismas que Baja California, acaso por el prestigio corridero de Tijuana, presente en 4); sin embargo, EE.UU. aparece con mayor frecuencia que en sus pares sinaloenses, hasta en 15 textos, en 7 a modo de alusión genérica al país y en 5 en concreto a California, siempre a Los Ángeles o sus alrededores, lo que, lejos de suponer una aculturación del autor, refleja tan sólo su concepto localista, y por tanto tradicional, de las gestas y héroes que merecen registrarse en un corrido.

La obligada selección restrictiva de los textos a analizar de Hernández y el perfil poco representativo de los mismos que impone el criterio de la máxima

---

<sup>19</sup> Como sucede con las declaraciones de otros colegas, la prudencia no siempre se refleja en los textos, pues no escasean los ejemplos de anuncio de venganza y franca recriminación a los rivales agresores, si bien es cierto que Nacho sabe ponerlas en boca del héroe o un familiar, eludiendo así la responsabilidad directa; tal es el caso, p. e., de “El M6” (“Hace un tiempo le mataron/a su padre y a su hermano,/y les dice el M6:/Eso no se me ha olvidado,/con sangre voy a cobrar/el dolor que me causaron”) o “Jaime Rodríguez”: “Benjamín, su hermano, dice/que hay cosas por arreglar:/Los que a Jaime traicionaron/me la tienen que pagar”.

difusión, hacen preciso un detenido escrutinio formal de toda su obra corridera disponible que, si no tan exhaustivo como el de los autores principales, sea al menos suficiente para ilustrar su relevancia literaria en términos de clasicismo e innovación. En el plano *estructural*, el clasicismo se manifiesta en la presencia de los bloques, habiéndose observado 30 presentaciones y 33 codas en los 37 corridos consultados, cifras sólo equiparables a las de *Chalino*. De nuevo, la *presentación* es menos constante, aunque la diferencia resulta mínima debido a que *Nacho* apenas recurre al inicio *in media res*, si bien, de otro lado, casi la mitad (14) de los bloques iniciales son heterodoxos, frente a un tercio escaso (10) de las codas; mas la heterodoxia no debe entenderse en el sentido del criterio laxo aplicado a piezas de autores menos tradicionales en virtud del cual la más leve función introductoria basta para atribuir al texto una presentación, pues el desvío del canon suele responder al desarrollo tipológico y argumental, conservando casi siempre el autor un elemento o fórmula que hacen indudable su voluntad de principiar con un bloque de rigor, como se aprecia en “El rey de las fieras”, elogio vulgar de narco (“El león siempre ha sido el rey/y por siempre lo será,/lo digo por el corrido/que ahorita voy a cantar/ de un traficante muy grande/de fama internacional”), y en los textos que datan (“El mero once de diciembre/del año sesenta y seis/en la mesa de El Rodeo,/ahí lo vieron nacer;/ Raúl Meza, así se llama,/le dicen el M-6” – “El M6”) o ubican (“Voy a cantar un corrido/que no lo van a olvidar,/se lo compuse a una dama/muy bonita y muy formal/nacida allá en Los Vasitos,/a un lado de Culiacán” – “La dama de Culiacán”) el nacimiento del héroe antes que el hecho, o anuncian el panegírico sin contenido trágico: “Voy a cantarle un corrido/a un hombre de Culiacán,/ respetado y muy querido/porque es derecho y formal;/Ernesto lleva por nombre /se los voy a presentar” (“El compa *Neto*”); por supuesto, abundan además las presentaciones típicas, como la del analizado “*Tino Quintero*” o “*Alejandro Meza*” (“El día once de julio,/el dos mil dos al corriente,/ahí en Phoenix, Arizona,/lo tengo muy bien presente,/mataron a un gallo fino,/muy hombre y muy buena gente”), que incluye 4 fórmulas, *datación-ubicación*, *memorabilidad*, *resumen argumental* y *(nominación)-caracterización*; si en las citas previas están ya el primer componente del binomio que le falta a esta última y la de *incoación recitativa*, detectada en 13 piezas del *corpus*, en éste se hallan también las otras 2 en principio propias del bloque inicial, *llamada de atención*



(“Antonio Chaidez su nombre,/ténzanlo siempre presente”) y *veracidad* (“el corrido es verdadero,/no piensen que es puro cuento” – “Gilberto Palomares Fierro”), ubicadas no obstante en la trama y el bloque final respectivamente. La coda es casi infalible y su factura modélica, destacando el uso de la *despedida* en más de 20 textos, cuya expresión se reparte entre el narrador mediante el añejo verso “ya con ésta me despido” y los personajes que entonan su propio adiós; la *conclusión* es en cambio infrecuente (aunque existen algunos casos: “ya le canté su corrido”, “aquí se acaba el corrido”) y el *apóstrofe* raro, habiéndose observado sólo en 2 piezas (p. e. “Rafael Segovia”: “vuela, vuela, palomita/por todo México entero”), como también el *mensaje-moraleja*, que se manifiesta apenas en su forma y función típicas pero cuya ocurrencia es mayor si se le asignan las interpelaciones desafiantes del héroe al público en los autorretratos y ciertos elogios; así, la única fórmula estructural del todo ausente es la de autoría, si bien podrían considerarse como tales las 2 dedicatorias que *Nacho* hace en nombre de su conjunto (“El compa *Nacho* y Amables/te recordaremos siempre” – “Recordando a Adán (*Chalino*) Sánchez”); aparte del formulismo, la irregularidad de una decena de bloques finales se debe, al igual que en los iniciales, al tipo del elogio y no a un desvío flagrante del paradigma, como se constata en la subjetiva despedida de “Marlon Gámiz”, cuajada de fórmulas discursivas (“ya con ésta me despido/con un saludo sincero/para mi hijita y mis padres/que son lo que yo más quiero;/ Marlon Gámiz es mi nombre, /amigo muy verdadero”), o en “El compa *Neto*” (“Ya me voy a despedir,/aquí se acabó el corrido/que le compuse con gusto/a Ernesto, mi buen amigo,/que por ser muy verdadero/se lo tiene merecido”). En fin, el autor se vale con profusión de las 2 fórmulas que suelen insertarse en la trama, *incertidumbre* (“por causas desconocidas”, “no se saben los motivos”) y *anticipación del desenlace* (“pero nunca imaginaron/que no lo iban a lograr”), y una sola vez de la de *referencia genérica* (“lo digo por el corrido”), que no debe confundirse con el *motivo de gusto por la música*, expresado a menudo con fijeza pero sin mencionar el género, sino “la banda”, “la música nortea”, el título de alguna canción o el nombre de grupos.

La fertilidad formularia impregna también el *plano* del *discurso* en toda su variedad, pues en los corridos de Hernández se constata una presencia del *refrán* superior al promedio general, como reflejan su incorporación al título en

2 casos (“*Pa los coyotes, los perros*” e “*Hijo de tigre*”, donde se elide el final – “*hijo de tigre pintito*”– y se ofrece en los primeros versos un equivalente: “*De tal palo, tal astilla,/así lo dice el refrán*”) y otros casos reseñables, en algunos de los cuales se observa que estas fórmulas fijas censadas en la tradición general son igualmente objeto de modificación por parte del poeta, que aporta su toque personal, p. e. en la siguiente estrofa completa: “*Todo el que anda entre la lumbre,/un día tiene que quemarse,/y todo lo que un día sube,/es muy natural que baje:/más vale paso que dure,/y no carrera que canse*”. Los *clichés*, por su lado, no abundan más de lo usual, si bien tal utilización ordinaria supone, como es sabido, una gran profusión de frases hechas, que no cabe sistematizar aquí, aunque sí pueden señalarse algunas más recurrentes y de mayor interés, como “[*ser*] hombre de ley”, que es el título, recuérdese, del tema que le han grabado Los Tigres y que aparece en 5 textos (en 2 con la variante “de honor”), o el también atributivo “hombre formal”, cuya presencia en 7 piezas con leves variaciones lo convierte acaso en fórmula discursiva genérica reciclada por el autor; éste usa asimismo en más de una ocasión “le tocó la de perder”, p. e., y de modo menos fijo la metáfora vengativa “cobrar/pagar una deuda/cuenta”, presente 3 veces sólo en “Benjamín Rodríguez” (“que la cuenta va a cobrarles”; “muy caro van a pagar”; “y las cuentas que me deben/me las tienen que pagar”); más allá de las manifestaciones concretas, esta mínima ilustración de la abundancia de clichés y refranes permite reiterar por enésima vez que los corrideros populares no conciben el formulismo –en el terreno léxico– desde la óptica del paradigma del género, sino desde una concepción compositiva de raigambre folclórica no tan especializada, lo que propicia el vaivén de ciertas expresiones entre el cliché y la fórmula, como se analiza a continuación de nuevo, no sin antes apuntar un curioso caso de intersección entre los dos tipos *vulgares*, ““no todo es color de rosa’,/así lo dice un refrán”, tópico que el autor incluye en el catálogo del refranero no sin cierta razón considerando su tono sentencioso, revelador de la vecindad de estas categorías en la práctica.

El esfuerzo suplementario de detallar el universo formulario de Hernández arroja resultados muy satisfactorios para el interés literario analítico, pues se han detectado nada menos que 43 fórmulas discursivas en sus 37 corridos de la discografía, algunas por supuesto de asignación discutible debido justamente a su confluencia con el cliché o el motivo de aparente pero muy relativa fijeza,

como sucede con todos los autores estudiados; al igual que en la mayoría de dichos estudios, las fórmulas se agrupan en varias clases distintas, a saber, *clásicas*, *adaptadas* (que incluye tanto las tradicionales actualizadas como las reconvertidas desde el cliché), más o menos *novedosas*, muchas distintivas del estilo desarrollado por Cabrera y *Chalino*, y –también más o menos– *originales* de Nacho, no en el sentido de acuñación sino de incorporación al elenco genérico, aunque no falte la contribución propia.<sup>20</sup>

Entre las *clásicas* se encuentran: **1.** La adjetiva con función de epíteto “[ser] gallo jugado/fino”, (9, en 7 *fino*, en 2 *jugado*, en 2 con sustitución de *gallo* por *hombre* y *traficante*, manteniéndose el adjetivo): “saben que es un gallo fino”, “pero era gallo jugado”, e incluso el título “Dos gallos finos”. **2.** La semejante “hombre decidido” (8). **3.** La adjetiva perifrástica de la valentía “no rajarse/ saberse rajar” (4): “rajarse nunca han sabido”, “que no se saben rajar”. **4.** La narrativa que refiere el *pasearse* del héroe, indicativa de su territorio o de un desafío (3 con distintos adverbios –a gusto, dondequiera, tranquilo–, 3 con enunciación diversa mas idéntica función: “seguido lo ven pasar”). **5.** La que expresa lo memorable de las gestas del héroe “gratos recuerdos dejó” (2). **6.** La que indica su pasado presidiario, subrayando el carácter de forajido y valiente (3): “en los Estados Unidos lo tuvieron prisionero”. **7.** La interpelación que busca el recuerdo o la advertencia “no se les vaya a olvidar” (6). **8.** La análoga “ténganlo siempre presente”, de mayor apertura (6: “muchos lo tienen presente” “lo tengo muy bien presente”). **9.** La que aporta en yuxtaposición el “apelativo” o “apellido” del protagonista tras su nombre (3): “Benjamín lleva por nombre, Rodríguez su apelativo”, “lleva por nombre Gilberto, su apellido es Palomares”). **10.** La narrativa ilustrativa de la tragedia mediante la expresión del llanto de la madre u otros allegados del héroe muerto (3): “su madrecita le llora sin poderse consolar”. **11.** La adverbial causal “como le tenían miedo” (1). **12.** La adverbial modal también denotativa de la cobardía “en una forma cobarde” (1). **13.** La en apariencia descriptiva “iban contentos” (1), que connota la inminencia de una tragedia inesperada para la víctima. **14.** La adverbial temporal de herencia romancera “como a las 3 de la tarde” (1), en la que pueden por supuesto variar

---

<sup>20</sup> La gran cantidad de citas y la brevedad de la fórmula hacen desaconsejable la identificación del texto de procedencia, cuya inclusión alargaría en exceso este apartado, ya de por sí largo, y haría farragosa la lectura, ya de por sí entrecortada por las numeraciones y paréntesis.

la hora exacta y la parte del día, pero rara vez la imprecisión o aproximación que indica el uso de “como”. **15.** La sentenciosa “no le tocaba” (1), que expresa la salvación del héroe con alivio determinista.

Las fórmulas *adaptadas* del corrido clásico o el cliché son: **1.** La adjetiva “respetado y conocido”, casi siempre vinculada al lugar o territorio donde se reconoce al héroe, de notable apertura (3): “respetado y conocido en México y extranjero”, “nacido allá en Michoacán, respetado y conocido”; en otros 4 casos se cambia “conocido” por “reconocido”, “apreciado” o “querido” (x2), en este último con omisión incluso del primer adjetivo. **2.** La modal o de lugar típica de la despedida, que en el corrido clásico hacía referencia a un elemento natural, y en el estadio moderno del género se torna subjetiva: “con un saludo sincero” (3). **3.** Tal vez derivada de la anterior en cuanto a su impronta formularia, la atributiva caracterizadora del personaje “[ser] amigo sincero”, muy frecuente hoy día y llamativamente en Hernández, aunque con alguna variante donde se introduce *verdadero* por *sincero* (11: “un amigo muy sincero”, “y es amigo verdadero”). **4.** Con contenido elogioso análogo de la lealtad se ha incorporado desde el cliché “dar la vida por” (5: “y por ellos da la vida”, “por ellos él da la vida”). **5.** La valentía implícita en la fórmula anterior se connota asimismo con la revelación desafiante de dónde puede encontrarse al héroe, que hemos visto a menudo en los textos contemporáneos con amplia apertura (3): “si lo buscan, lo han de hallar”, “ahí los pueden encontrar”). **6.** De otro lado, la astucia o la inteligencia han ganado terreno como cualidades actuales, menos primitivas, del héroe, habiéndose hecho formularia su expresión en algunos casos (3 en Hernández: “como le sobra cabeza”, “porque le sobra cerebro”). **7.** En cierto modo relacionado con la antedicha virtud está la necesidad de preservar el anonimato del narcohéroe, motivo que se enuncia de manera vagamente fija en los versos donde se ofrece una disculpa por no proporcionar el nombre o el apellido (3): “no puedo decir su nombre porque me está prohibido”; “mi apellido se los debo por razones personales”. **8.** Sea por valor o inteligencia, el héroe suele ser invencible, lo cual se expresa en el corrido actual con la frase fija “con él no han podido” (1). **9.** La fórmula “carro del año”, actualización de la descripción del caballo del personaje en la de su vehículo, ubicua hoy día con frecuente cambio de *carro* por el modelo u otros términos, como sucede aquí, donde *carro* aparece sólo una vez (5): “en puros carros del año”, “en una Lobo

del año”, “en puras *trocas* del año”. **10.** La evolucionada a partir de la fórmula discursiva por antonomasia, “con su pistola en la mano”, que alcanza largos desarrollos y consistencia de motivo, aunque también puede permanecer en una dimensión sintagmática, como “con su pistola fajada” (1). **11.** La modal procedente del motivo-fórmula de origen romancero “no me entierren en sagrado”, “que me entierren con [la] banda” (1), que puede completarse con la balacera (“con banda y con balacera” (1)) y desligarse de la expresión de última voluntad (“con la banda sinaloense los fueron a sepultar” (1)). **12.** La modal justificativa de la derrota del héroe que indica su indefensión por falta de tiempo para reaccionar ante la agresión (2: “sin darle tiempo de nada”, “no le dieron tiempo a nada”), junto a la que es posible incluir –o tal vez considerarla fórmula distinta– “sin poderlo remediar” (1). **13.** La frase completa procedente del cliché “no lo volverán a ver” (1), que tal vez deba incluirse entre las novedosas de la *escuela sinaloense*, pues no se halla apenas en otros autores. **14.** La superlativa también incorporada desde el habla popular coloquial “cien por ciento” (3), empleada habitualmente para reforzar el orgullo identitario (en Hernández califica a *sinaloense*, *duranguense* y *gallero*).

Además de las muchas fórmulas clásicas o actualizadas, Hernández hace uso de otras varias distintivas del panegírico –y por extensión el autorretrato– moderno, la mayoría frases de sentido completo, algunas de las cuales ya se observan en los corridos antiguos mas no con la suficiente recurrencia para alcanzar la condición formularia; la mayoría, como se ha dicho, es de fijeza relativa, pudiendo identificarse con un motivo de realización variada, y buen número de ellas consisten en clichés de uso común incorporados, a fuerza de repetición, al catálogo expresivo del género. **1.** La más recurrente y compleja es la enunciación adversativa de que el personaje es moderado y pacífico, pero al tiempo valiente y por tanto contestatario ante cualquier agresión; se expresa de manera más o menos fija de dos modos básicos, mediante el binomio *no presume-pero-no se deja/raja*, o con el matiz distributivo de *por las buenas/por las malas*; en los textos consultados de Nacho, la primera variante se da en 5 ocasiones, en 2 de forma *pura* (“nunca presume de nada, pero de nadie se deja; “no presume de valiente, pero jamás se ha rajado”), en 2 empleando sólo la primera parte de la proposición (“nunca presume de nada [porque es un hombre muy fino]”; “[aunque tiene la manera,] nunca presume de nada”), con lo

que se atribuye al héroe sólo la templanza y no la valiente eficacia agresora, y en 1 cambiando ésta por el hedonismo (“nunca presume de nada, pero le gusta lo bueno”); a estas realizaciones ya de por sí laxas puede añadirse otra que abarca 4 versos y excede así los límites posibles de la fórmula (“no es que quiera presumir de ser un hombre valiente; hay que tenerlos bien puestos por si algo llega a ofrecerse”), aunque mantiene el núcleo semántico de *presumir* e incluye la hipótesis condicional de “si algo se ofrece”, que suele acompañar a la sencilla fórmula de valentía “nunca se raja”; la segunda variante se encuentra en 3 textos de manera razonablemente fija, pero desequilibrada, pues a la parte de “por las buenas” no le sigue la correspondiente “por las malas”, sino versos de contenido análogo mas enunciado diverso (“por las buenas, buena gente, pero no le lleguen mal, porque así es muy diferente”; “por las buenas, buena gente, pero, si se les ofrece, no le temen a la muerte”); esta clase de construcción se halla por último en 3 piezas más con muy diversa realización, teniendo sólo en común la técnica expresiva sintáctica y, sobre todo, la esencia semántica, en puridad secundaria a efectos de reconocimiento de una fórmula discursiva: “son amigos de verdad, pero no les lleguen chueco, porque les puede pesar”; “no le gusta ser violento, pero cuando se le ofrece, siempre responde al momento”. 2. Semánticamente vinculada a la anterior pero con un matiz de desafío añadido está “se los voy/puede demostrar”, observada ya en algún tema antiguo, que en los textos actuales incluye a veces el instrumento probatorio de los hechos (3: “con hechos lo ha demostrado”, “me gusta probar con hechos”; a éstas se suma una realización sui géneris que toma a préstamo un cliché legalista y se prolonga alejándose de la naturaleza formularia: “a las pruebas se remiten cuando los quieran calar”). 3. Las fórmulas más distintivas y originales del panegírico son las utilizadas para calificar al héroe con atributos distintos a los convencionales, especialmente las relativas a sus gustos. Una bastante común es la que expresa el *motivo* general de la *parranda* mediante el binomio “es alegre y parrandero”, presente en 7 corridos, apareciendo en 2 sólo “alegre” y en 1 un tercer adjetivo (“alegre, jugador y parrandero”), en referencia clara a “Juan Charrasqueado”, que era “borracho, parrandero y jugador”. 4. De los tres subtipos del motivo de parranda, el de expresión más formularia, de apertura considerable, es el gusto por la *música*, que tiene asimismo dos variantes principales, la encabezada por “le(me) gusta escuchar/que le(me)

acompañe” y la petición del personaje “que me toque”; en ambos casos el núcleo-objeto es “la banda”, que se puede sustituir o enriquecer con “conjunto/música norteño/a” o con el nombre de grupos y canciones (7: “siempre le jala a la banda y a los conjuntos norteños”, “le gusta escuchar la banda y también el acordeón”; ejemplo de combinación con la fórmula anterior es “era alegre y parrandero y la banda le gustaba, también los grupos norteños de seguido le tocaban”, y de la segunda variante y la usual apertura, impuesta aquí por la hipertrofia, “que toquen ‘La Guarecita’, la canción que más me encanta, hoy que me siento contento quiero que suene la banda, y que toquen Los Amables la canción ‘Vida prestada’”).

**5.** El carácter mujeriego se acostumbra a enunciar en estos panegíricos, recuérdese, mediante el calificativo “enamorado”, que Hernández emplea en 2 textos acompañándolo de nuevo de “alegre” (“alegre y enamorado”); si el submotivo de gusto por las *mujeres* aparece en muchas otras ocasiones, se expresa con clichés de tenor pasional que no llegan a constituir fórmulas por la variedad léxica que encierran (“las mujeres hermosas fueron todo su querer/siempre son sus preferidas/han sido su pasión”).

**6.** La afición a la *bebida* aparece menos en calidad de motivo, y de modo apenas formulario cuando lo hace, salvo en el caso de “tomando cerveza y vino” (1), construcción modal usada con mucha fijeza que ha cundido en autorretratos y narcocorridos duros laudatorios del narco y el consumo; el hecho de que la cita provenga de un elogio de hechura tradicional sugiere la influencia de Nacho sobre dicha clase de corridos.

**7.** De manera similar a la triple adjetivación citada, el autor utiliza ternas descriptivas de los gustos del héroe que incluyen a la mujer y otros dos elementos variables, distintos de la bebida y la música (4: “las hembras son su delirio, los caballos y las armas”; “le gustaba trabajar, las mujeres y el dinero”).

**8.** El motivo de *Carpe diem*, que compendia o explica las alegres aficiones de los héroes, se denota con la fórmula “le/me gusta gozar la vida” (4), con variantes (“es un hombre que le gusta de la vida disfrutar”; “sabe la vida gozar”).

**9.** Junto a estos placeres típicos del valiente se halla la más honorable virtud del amor por la familia, expresado de forma fija asimismo de dos maneras, mediante la sencilla “quiere mucho a su familia (4)” y con el cliché tomado a préstamo “son su adoración” (3); en 1 pieza se introducen ambas variantes: “quiere mucho a su familia y a sus padres adorados [...] su esposa y sus lindos hijos son toda su adoración”.

**10.** También distintivo del

panegírico, como se ha dicho a propósito de la fórmula estructural de datación-ubicación, es la incidencia en el nacimiento del personaje, que en el discurso se expresa a través del cliché hecho fórmula “que lo/me viera/on nacer”, o con expresión menos retórica “miró nacer” (7: “adiós, ranchito querido, que un día me viera nacer”; “El rancho de Los Vasitos fue el que lo miró nacer”).

En fin, existen 4 expresiones relativamente fijas que sólo se encuentran, al menos de modo recurrente hasta donde se ha comprobado, en Hernández, a saber: **1.** La fórmula de protección divina, de cierta apertura (7: “Diosito lo protegió”; “por eso Dios lo protege en la noche y en el día” –idéntica en 2 corridos; “el ánima de Malverde, que siempre lo ha protegido” –también idéntica en 2 piezas); particular del estilo sinaloense es el diminutivo familiar *diosito*, empleado 3 veces por *Chalino* (“diosito se lo llevó”, “yo ya me voy con diosito”), 1 por Cabrera (“que diosito lo tenga en el cielo”) y 4 por Hernández (“diosito se lo llevó” 2 veces, “[bendición] que diosito nos mandó”, y el verso citado), frases sintéticas éstas últimas de *Nacho* que, con la primera de *Chalino*, constituyen la verdadera fórmula, siendo el resto variantes aproximadas del motivo sin fijeza suficiente, si bien la recurrencia del verbo *proteger* en 7 casos me ha llevado a definir la fórmula por la combinación *Dios-proteger*; en todo caso, el motivo de religiosidad no se da con semejante intensidad ni variación como en Hernández entre los autores estudiados, pudiendo citarse numerosos ejemplos, como “hasta que Dios lo decida”, “si Dios me presta la vida” (análogo al verso de *Chalino* “mientras Dios nos presta vida”), “Dios es muy justo, señores”, etc.; a pesar de que esta inclinación se remonta al corrido vulgar decimonónico hijo del romance de ciego, el autor busca sin duda su propio modo expresivo, pues no recurre a frases hechas añejas como “válgame el Santo...”, sino que, por supuesto sin acuñaciones revolucionarias, escoge sin más un extendido tópico cultural y lingüístico para convertirlo en fórmula corridera contemporánea. **2.** Otra fórmula peculiar del autor es “saber responder/trabajar”, usada para fundar el respeto o la eficacia del héroe; la primera variante se da en 3 textos y la segunda en 4, en 1 con la permuta “es bueno pa’ trabajar”, a los que se añaden 2 casos donde se plantea como gusto (“le gustaba trabajar”). **3.** Reflejo de la mecánica del encargo es la incorporación de la frase hecha común “se lo tiene merecido” (3). **4.** Por último, el autor maneja en 2 corridos un peculiar contenido que no constituye siquiera motivo y puede sintetizarse como *tiene de todo-por*



*tanto-no envidia a nadie*, cuya reiteración con relativa fijeza permite inferir que se emplea en otros textos con intención formularia (“como no le falta nada, a nadie le tiene envidia”; “diosito le ha dado todo para no tener envidia”).

Los demás aspectos estilísticos no se han examinado con el detalle del vasto terreno léxico, salvo los susceptibles de comprobación en una lectura, pudiendo apuntarse que en todos los textos se usa el verso octosílabo, menos en 1 donde se alternan decasílabo y octosílabo, que todos sin excepción se componen de sextillas, y que sólo hay 2 cuya perspectiva sea la 1ª persona; a simple vista, predomina la sintaxis sencilla, si bien la subordinación es en ocasiones notable, y también el modo de representación narrativo, por más que las intervenciones del narrador sean abundantes debido a la riqueza de los bloques estructurales y que tampoco sea despreciable el volumen de pasajes miméticos. En todo caso, estas variables se ajustan sin más a la tendencia general moderna de respeto al canon expresivo con incorporación de algunas opciones estilísticas evolucionadas pero ya presentes desde tiempo atrás en el género, careciendo del interés excepcional que reviste el universo formulario del autor.

En breve, la mecánica del encargo en un contexto productivo popular de trazas folclóricas, el consiguiente desarrollo de los tipos panegíricos, del elogio ante todo, y la portentosa expresión formularia, clásica y al tiempo innovadora, en los terrenos estructural y discursivo, convierten a Hernández en uno de los referentes de la *escuela sinaloense* que se viene descubriendo en la obra de *Chalino* y Cabrera, y que representa la tendencia estilística más interesante para el propósito de examinar la pervivencia y evolución del molde literario del corrido tradicional en la época contemporánea.

## EL CRIMEN DE CULIACÁN

[Chalino Sánchez, *Colección de oro*, CD2-11.]

Les cantaré este corrido / a dos hombres que mataron,  
sin tenerles compasión / vilmente los torturaron,  
y ya muertos con un carro / por encima les pasaron.

En la colonia El Palmito, / la ciudad fue Culiacán,  
andaba Francisco López, / también Francisco Beltrán;  
ellos no se imaginaban / que los iban a matar.

Francisco López tenía / unas cuentas atrasadas,  
había matado derecho / al que le robó a su amada,  
pero Francisco Beltrán / no tenía culpa de nada.

Otro día los encontraron / al amanecer el día:  
tenían las tripas de afuera / y un perro se las comía,  
y unos momentos después / llegaba la policía.

Con la banda sinaloense / los fueron a sepultar,  
y dos madrecitas lloran / sin poderse consolar  
por sus hijos adorados / que ahorita en el cielo están.

Ya con ésta me despido, / y les digo en mi cantar  
que las malas compañías / nada bueno han de dejar;  
lo digo por el corrido, / no se les vaya a olvidar.

- 
- 1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 3 estrofas Ason. / 3 Conson. **1.1.3.** 6 Sextillas.  
**1.2.1.** U2V: 13/18. **1.2.2.** 18 Cnx: 14 (7 yux. / 7 cor.) / 4 sub.  
**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** *Colonia* es *barrio*, concepto administrativo y no popular.  
**1.3.2.** 4 Frml. (v.19-20,25,27,36). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (v.3-4,13-4,28,30,33-4).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 22 (61%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 14 (39%).  
**2.1.** X<sub>1</sub>: Francisco López; X<sub>2</sub>: Francisco Beltrán; Y: asesinos; Allx: *madrecitas*.  
**2.2.** **A.** FRM1(1)+7(2-6). **B.** FRM6b(7-8)+5(9-10)+13(11-2) II X<sub>1</sub>,“MTV21”⇔X<sub>2</sub>,  
“MTV2”(13-8) II X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV13(19-24) > Allx,MTV37(25-9) I MTV40(30); **C.**  
FRM9(31)+11(32-4,36)+15(35).  
**3.1.** TP1-2 (crónica-cuento). **3.2.** IT: 7,25.  
**4.1.** TM2b (suceso-delito común). **4.2.** TMs2+/-3 (vileza +/- venganza).  
**5.** F: espectacular +/- noticiera + propagandística.  
**6.** Héroes, víctimas: indefensión (ignorancia de agresión), rectitud (X<sub>1</sub>), inocencia (X<sub>2</sub>),  
muerte. Rivalet, asesinos: venganza, vileza-sañá. Allegadas héroes, madres: tristeza  
y lamento. Moraleja final sobre las malas compañías, incoherente con contenido.
- 

Corrido singular y harto sorprendente en muchos sentidos, empezando por el hecho ya apuntado en la introducción de que el público no sólo lo crea de la autoría de *Chalino*, sino que lo tenga entre sus favoritos del paisano de Hernández; la sorpresa aumenta en la misma entrevista de Wald citada cuando *Nacho* dice a propósito de la pieza: “Es una historia inventada, no es algo real, simplemente fue una historia que me platicaron a mí que pasó no sé dónde, y que sí es cierto que mataron a dos personas y al otro día los destriparon, un perro se [los] estaba comiendo, sí es cierto, pero no sé dónde pasaría. [...] le cambié los nombres y hice la historia que pasó en El Palmito, en

Culiacán, en una colonia de ahí, pero no, simplemente le voy a poner una historia que yo infundé”. A pesar de no tratarse en rigor de un texto ficticio, es llamativo el criterio del autor, que así lo estima sólo por haber cambiado los detalles del suceso, revelando un respetuoso apego a la función noticiera; pero más llamativo aún resulta que un corrido de tan clásica factura y apariencia nazca del conocimiento lejano de un hecho, lo cual obliga a reconocer la pálida frontera que separa las intenciones noticiera y espectacular incluso en las piezas convencionales, y también a revisar la convicción de que el tradicionalismo formal surge de un marco productivo y unos fines semióticos determinados. En cualquier caso, este desajuste entre *función* (que es primariamente **espectacular**, a la que se subordinan la **noticiera** y la **propagandística**, de acuerdo con los datos contextuales disponibles) y forma (técnicamente tradicional, como indica el IT de 7,25 puntos) se detecta en una lectura más atenta del tratamiento del contenido; si a primera vista la **crónica-cuento** está flanqueada de los preceptivos *bloques*, el *inicial* alberga, además de la *fórmula* de **incoación recitativa**, un **resumen** demasiado extenso y detallado para ser resumen, y la **coda**, junto a la **despedida** en efecto paradigmática, comprende una  **moraleja** que, como se ha indicado en el punto 6 del análisis, no se corresponde con el contenido de la **trama**, donde se incide en la rectitud de López (“había matado derecho”) y la saña injusta de los asesinos, de modo que la advertencia sobre las malas compañías se antoja incoherente. En el mismo sentido, dicha trama dista mucho del desarrollo narrativo clásico propio de la crónica, ya que la 2ª estrofa contiene las fórmulas de **ubicación**, **nominación** y **anticipación** del **desenlace**, perteneciendo las dos primeras más bien a la presentación; asimismo, si la 3ª estrofa integra con la 2ª el **planteamiento** de una posible **secuencia**, no hay rastro del **nudo**, salvo que se quiera identificar en el resumen hipertrófico del bloque inicial, y el desenlace de la 4ª es una **proyección** y casi otro segmento narrativo, igual que la 5ª, razones por las que no se ha entendido presente una verdadera secuencia. Además, la transcripción simbólica refleja ciertas dudas, pues el tener cuentas pendientes y ser al tiempo inocente no es elemento semántico recurrente en el género que se pueda asignar a un **motivo** estipulado, habiéndose optado, mal que bien, por atribuir a X<sub>1</sub> la condición de **fugitivo** y la **rectitud**, por lo “derecho”; de otra parte, siempre en el ámbito del contenido, si los *temas subyacentes* de **vileza** y **venganza** parecen claros, en el *patente* el **suceso** puede considerarse **delito común** o, ante las razones que explican el asesinato, **crimen pasional**, aunque sea en frío. El tradicionalismo es indiscutible en el terreno formal, en el *plano estructural* por la inclusión de los *bloques* y hasta 7 *fórmulas* (entre las que se cuenta, además de las citadas, la de **referencia genérica**, “lo digo por el corrido”, única en el *corpus* del autor), y en el *estilístico* en virtud del empleo mayoritario de recursos paradigmáticos (salvo la **sextilla** y la igualdad de *rimas asonante* y *consonante*) y de otras 4 **fórmulas narrativas**, 2 clásicas (“dos madrecitas lloran”, “no se les vaya a olvidar”), 1 *adaptada* (“otro día los encontraron al amanecer el día”, trasunto de la de abolengo romancero “otro día por la mañana”) y 1 moderna (“con la banda sinaloense”), aunque de brevedad y función instrumental añejas; si es cierto que los **clichés** resultan más numerosos, son también de linaje antiguo y muy ajustados a los designios tremendista (“sin tenerles compasión”, “si poderse consolar”) y ejemplar (“las malas compañías nada bueno han de dejar”), encajando en la tendencia convencional que anima la expresión en todos los órdenes; comoquiera que con ella encajan asimismo los temas del crimen y la venganza, puede concluirse que Hernández es un profesional del corrido clásico, pues lo confecciona a la perfección aún cuando no parte de las condiciones de producción en teoría propicias, la voluntad informativa y el realismo en el marco de una comunidad reducida y específica.

## EL NYLON

[Pedro Rivera, *Corridos de hierba*, B1.

H. L. Luna y Los Reyes del Norte, “*Zona caliente*”, 3 –Tít.: “Dicen que soy traficante”]

Nací entre raza muy pobre, / donde por todo se sufre,  
pero al correr de los años / logré lo que me propuse:  
hoy nadie me alza la voz / ni hay nada que me deslumbre.

Dicen que soy traficante, / pero no hay quien lo sostenga:  
mi gente antes de cantar / mejor se traga la lengua,  
por eso les va a sudar / para que a mí me detengan.

En los Estados Unidos / tengo mis mejores clientes,  
yo les envío el veneno, / [y] a mí ellos billetes verdes;  
yo les seguiré mandando / mientras la muerte no llegue.

Yo traigo un cuerno cortito / que es mi más fiel compañero;  
me gusta siempre andar solo, / no ocupo de pistoleros,  
porque cuando se ha ofrecido / no se me ha arrugado el cuero.

A mí me gusta hablar poco / cuando se trata de acción,  
yo no ocupo abrir el pico / para mostrar mi valor;  
me gusta probar con hechos / que no le temo al panteón.

Las armas son mi pasión / y las hembras mi delirio,  
con la banda sinaloense / mil veces me he amanecido,  
[con mi conjunto norteño]  
y con el nylon [la bolsa] en la mano / del sueño yo me he reído.

Quisiera decir mi nombre / pero eso no me conviene,  
mas nunca duden que soy / cien por ciento sinaloense [reynosense];  
recuerden siempre que el pez / por su propia boca muere.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 20/21. **1.2.2.** 32 Cnx: 18 (10 yux. / 8 cor.) / 14 sub.

**1.3.1.** GLS: raza, cuerno (de chivo). **1.3.1.1.** *Panteón es cementerio*, en general.

**1.3.2.** 3+2 Frml. (v. 23-4, 33, 39-40+29, 37-8).

**1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 41-2) / 5 Clch. (v. 5, 6, 9-10, 20, 31-2).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 36 (86%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 6 (14%).

**2.1.** X: narcohéroe; [Y: acusadores, Gobierno]; Allx: *su gente*.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV7(1-2) > MTV19(3-4): X,MTV6+5(5-6) II [Y]→X,MTV17b: X, MTV14(7) > [Y],MTV30(8) > Allx,MTV2+19b(9-10) > X,MTV21+19(11-2) II X, MTV8a(13-4)+14a(15-6)+34(17-8) II X,MTV9a(19-20)+1(21-4) II X,MTV4(25-8) +1(29-30) II X,MTV9a(31)+25c(32)+25b(33-4)+14c(35-6) II X,MTV4(37-8)+39a (39-40)+34(41-2). **C.** Ø.

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 3,75.

**4.1.** TM1a+/-b (narcopersonaje+/-tráfico).

**4.2.** TMs1+/-4+5 (valentía + lucro-poder +/- identidad).

**5.** F: propagandística.

**6.** Héroe, narco: necesidad, eficacia, lucro-progreso, narcotráfico, forajido exitoso (impunidad), territorio, desafío, arma, valentía, templanza-rectitud-valentía, gusto por

las mujeres, la música y la parranda, consumo de cocaína, templanza-anonimato, orgullo identitario, amenaza. Allegados: lealtad-silencio en interrogatorios/tortura.

---

Uno de los dos solos **autorretratos** presentes en el *corpus* discográfico del autor, de correspondiente *función propagandística* y natural *tema patente* de **narcotráfico**, en la variedad de **personaje** y, en menor grado, **tráfico**; los *temas subyacentes* son la **valentía**, denotada ampliamente en las estrofas 4ª y 5ª y connotada en las amenazas y el tono desafiante general, y el **lucro-progreso**, pues la historia de éxito al estilo americano da principio al texto y la 3ª estrofa destaca la vertiente empresarial del narco común en este tipo de corridos; a dichos elementos semánticos clave se subordina además el de **identidad**, explícita en el remate e identificable a lo largo de todo el texto en términos geográficos y socioeconómicos; en fin, a estos contenidos se suman, en la menor dimensión del *motivo*, la **templanza** por partida doble (en el sentido de renuncia a la provocación bravucona y del anonimato como estrategia profesional) y algunos *gustos* típicos del valiente, las **armas**, las **mujeres**, la **música** y la **parranda**, en los que se introduce el **consumo** de cocaína, que por cierto preside el *título*<sup>21</sup> (alusión al material del recipiente común para pequeñas cantidades de la sustancia listas para consumir); redondeando un narcocorrido duro y apologético al uso se encuentran las alusiones al territorio y el papel consumidor de EE.UU., así como a la estructura mafiosa y la alta jerarquía del héroe. La *estructura* del contenido refleja las características ideológicas y temáticas, careciendo el texto de *bloques* y *fórmulas estructurales*, y consistiendo en una sucesión de pasajes descriptivos con interpelaciones al público intercaladas. En el *plano* del *discurso*, en cambio, sólo la sextilla y la perspectiva en **1ª persona** se alejan del paradigma, y tal vez la gran cantidad de **subordinaciones**, que no superan empero a la combinación de vínculos sintácticos sencillos y se compensan con la primacía casi absoluta del ajuste del sentido completo al **doble octosílabo** y la abrumadora mayoría de versos **diegéticos**, bien que sui géneris por su condición descriptiva; mas, como era de esperar en Hernández, el aspecto léxico y la cuestión del formulismo desentonan en este comercial autorretrato, ya que el autor no abusa del argot actual relativo al narco y, sobre todo, se vale de tantas **fórmulas narrativas** como **clichés**, aunque las primeras son actualizadas o modernas precisamente usadas en esta clase de textos, e incluso 2 de ellas dudosas por su procedencia de la frase hecha común (“me gusta probar con hechos”) o su apertura próxima al motivo (“quisiera decir mi nombre pero eso no me conviene”), mientras que a los clichés se suma el **refrán** adornado de los versos finales; aún así, la profusión formularia en cualquier categoría léxica y la adecuación de sus contenidos y funciones semánticas al tema y la ideología, vuelven a poner de manifiesto la conciencia y calidad compositivas de este tradicional corridero de la *escuela sinaloense*.

---

<sup>21</sup> Como se indica bajo el título, éste difiere en la 2ª versión, “Dicen que soy traficante”, que no remite al consumo sino al tráfico, obviamente; en cuanto a “El nylon”, cabe la duda de si no se trata del apodo del héroe, si bien no hay en el texto nada que sostenga tal hipótesis, siendo la mención muy circunstancial y un tanto velada del consumo; sea como fuere, su inclusión en el título sí permite concluir que, al margen del grado de explicitud, el consumo de cocaína ocupa un lugar de honor entre los contenidos que definen al héroe.

## HERMANOS MATA

[Los Amables del Norte de Nacho Hernández, *Tu nuevo cariñito*, 9.

*Chalino* Sánchez, *Colección de oro*, CD2-10;

Gustavo Rivera, *Homenaje a Luis Donaldo Colosio*, B4.

*La Chacala* de Sinaloa, *Homenaje a Chalino Sánchez*, B1 –atrib.: DR.]

Estado de Michoacán, / ya casi iba a [pa'] [a/] anocheecer,  
se oyeron cuatro balazos [disparos] / y la gente corrió a ver:  
dos hombres estaban [*estaban dos hombres*] muertos / y no se sabía por qué.

Eran los hermanos Mata / los que allí estaban tendidos,  
se mataron entre sí, / el motivo [*y la causa*] fue un novillo  
que Jorge le mató a Pedro / en su rancho El Potrerillo.

Porque se metió a la milpa / Jorge mató al animal,  
y Pedro le reclamó: / “Hermano, eso está muy mal”;  
Jorge sacó su pistola / y le empezó a disparar.

Le disparó tres [*dos*] balazos, / y Pedro así le decía:  
“Hermano, ¿qué estás haciendo, / por qué me quitas [*arrancas*] la vida?  
¿No te importa ver llorar / a nuestra madre querida?”

Pedro era un hombre calmado / pero también muy valiente,  
él no quería dispararle [disparar] / pero [él] ya sentía la muerte:  
también [*Pedro*] sacó su pistola / y le dio un tiro en la frente.

Su madrecita lloraba / sin consuelo en el panteón  
por sus hijos adorados, / que eran toda su ilusión,  
y unos dos [a los tres / *a los tres*] días después / diosito se la llevó.

---

Versiones de Los Amables y *Chalino*, idénticas.

[letra normal]: variantes de la 3ª versión (Gustavo Rivera).

[cursiva]: variantes de la 4ª versión (*La Chacala de Sinaloa*).

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 25 Cnx: 21 (12 yux. / 9 cor.) / 4 sub.

**1.3.1.** GLS: milpa. **1.3.1.1.** *Panteón es cementerio*, en general.

**1.3.2.** 3+2 Frml. (v. 19, 25-6, 31-2+30, 36).

**1.3.3.** 0 Rfrn. / 4 Clch. (v. 22, 23-4, 28, 33).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (83%); Mim.: 5 (14%); Int.-Nar.: 1 (3%).

**2.1.** X: Pedro; Y: Jorge; Allx+y: madre; Z: novillo.

**2.2.** **A.** FRM6b(1)+7(3-5)+14(6)+5(7)+7(8-11)+6b(12). **B. a)** Y→Z,MTV13(13-4) > X→Y,MTV35b(15-6) > **b)** Y→X,MTV12(17-9) > X,MTV4(20-5,27)+1(26) > X,MTV13(28) > X→Y,MTV12(29-30) > [Y,MTV13] **c<sub>1</sub>)** Allx+y,MTV37(31-4) > **c<sub>2</sub>)** Allx+y,MTV13(35-6). **C.** Ø.

**3.1.** TP1/2 (crónica / cuento). **3.2.** IT: 6,25.

**4.1.** TM2b (sucesos - delito común). **4.2.** TMsb2 (vileza).

**5.** F: [noticiera +] espectacular + propagandística.

**6.** Héroe, *ganadero*: templanza, valentía, muerte. Rival, *agricultor*: maldad (reacción airada y fratricidio), muerte. Allegada, madre: tristeza-lamento, muerte.

Estamos ante el corrido de mayor difusión del autor y, junto al precedente, uno de los que *Chalino* convirtió en éxito, creyéndose por doquier de su autoría. Si, en virtud de la ubicación del suceso y la precisión del nombre de los personajes, podría considerarse una **crónica**, la impresión general es que se trata de un **cuento** típico de pleito entre valientes por un asunto menor que resulta en la muerte de ambos; ante la duda, se han ofrecido ambas posibilidades en la descripción, y, consecuentemente, en el plano *funcional* se admite la alternativa de la intención **noticiera** y la **espectacular**, si bien, aún si se tuviese el texto por una crónica, habría de entenderse la segunda igualmente presente. El plano *temático* plantea asimismo cierta dificultad analítica; de un lado, como en la muestra anterior, el tema *patente* pareciera ser el **suceso** en su variedad de **delito común**, pero, tratándose de un conflicto entre hermanos y siendo la conducta de Jorge tan irracional, es posible suponer una animadversión previa o un *pronto* que del mismo modo se inscribiría en el terreno **pasional**, y que me han llevado por cierto a estimar que el héroe es Pedro y el rival Jorge a la hora de determinar los *personajes*, entre los que ha incluido además al novillo en calidad de *metagonista*; de otro lado, la mera alusión a la *valentía* de Pedro no resulta suficiente para atribuir al corrido tal *tema subyacente*, de modo que es la **vileza** de Jorge la que define esta clase temática, lo cual no acaba de ser satisfactorio teniendo en cuenta el trasfondo cultural, que sin duda ilustra un conflicto rural entre bravíos hombres armados cuyo mensaje y valores se sitúan bajo el signo de la **valentía**; la recepción amplia del texto, grabado además de por Hernández y *Chalino* por un miembro de la gran familia chicana de Los Ángeles y una intérprete local de Sinaloa<sup>22</sup>, se explicaría en efecto por las fibras tradicionales que toca y su tono de tragedia, por más que el investigador apasionado de los vestigios folclóricos se vea tentado a atribuir la fama a la hechura formal. Ésta se corresponde en muy amplia medida con los contenidos convencionales y la función sensacionalista, revelando de nuevo la calidad compositiva del autor, si bien dicha adecuación no comporta la tradicionalidad de la muestra desde nuestro punto de vista genérico, sino su eficacia expresiva popular de cara a una audiencia que aprecia los temas vulgares tanto o más que los apegados al canon estético primigenio del corrido. En el plano *estructural* se observa una **presentación** que abarca 2 estrofas e incluye 4 *fórmulas* (**ubicación**, **nominación**, **resumen argumental** e **incertidumbre**), pero heterodoxa por la hipertrofia del resumen, o su mezcla con un desarrollo narrativo en puridad propio de la **trama**, y que carece de su contraparte final, la **coda**, sustituida por la *proyección* del *desenlace* hacia otro hecho; por supuesto, la trama es de gran pureza narrativa, dispuesta en una **secuencia** completa; sin embargo, siendo el elemento diegético distintivo mas no exclusivo del género, su aportación al **IT** resulta modesta. El *plano* del *discurso* contribuye en cambio intensamente a que aquél supere los 6 puntos, ya que se nutre sobre todo del empleo de los recursos estilísticos, entre los que sólo la **sextilla** representa un rasgo evolucionado, destacando el imperio de la **narración** y su acompañamiento con pasajes **miméticos** frente a la presencia de un solo verso de **intervención del narrador**, y la *sintaxis* sin apenas **subordinación**; con todo, el mayor interés analítico reside una vez más en el campo *léxico*, donde se dan 5 **fórmulas narrativas**, 2 clásicas (“le disparó tres balazos” y “su madrecita lloraba”), 1 moderna de apertura rayana en el motivo y con aire de cliché (“Pedro era un hombre calmado pero también muy valiente”), y 2 un tanto sui géneris, la primera (“le pegó un tiro en la frente”) por constituir una variedad de la modal de la balacera no demasiado recurrente (aunque se halla p. e. en el influyente “Arnulfo González”), y la segunda (“Diosito se la llevó”) por ser casi frase hecha común cuya condición formularia estriba sólo en el localismo sinaloense *diosito* y su utilización reiterada en Hernández, más a menudo con el verbo *proteger*; los **clichés**, por su parte, son en verdad típicos del tremendismo comercial (“¿por qué me quitas la vida”, “ya sentía la muerte”, “por sus hijos adorados que eran

<sup>22</sup> Como se aprecia, las variantes de las distintas versiones son escasas y no representan cambios que sugieran una concepción distinta del texto o supongan contribuciones originales.

toda su ilusión”) y contrastan con el despliegue formulario genérico, de tal suerte que vuelve a comprobarse la despreocupada amalgama de expresiones tradicionales y vulgares entre los corrideros populares, tendencia que propicia justamente la consideración de clásico del texto por el aprecio indistinto de las diversas especies formularias, siempre y cuando expresen todas ellas los contenidos identificados con el género, como es aquí el caso.



## TINO QUINTERO

[Los Amables del Norte de Nacho Hernández, *Dinastía de grandes*, 5.  
*Chalino Sánchez, Corridos de los Félix y los Quintero*, 5 —atrib a F. Escamilla.]

Para cantar el corrido / voy a afinar mi guitarra,  
para contar la tragedia / del rancho Las Bebelamas,  
donde hubo muertos y heridos / por una mala pasada.

Este corrido se canta / a [al] pesar de dos cabezas,  
fueron varios los cobardes / que tiraron con vileza,  
y sonaron las pistolas, / de acordarme da tristeza.

Entre las ocho y las nueve / comenzaron a tirar;  
les decía Delfino Chaidez / “déjense de averiguar:  
en caso que les preocupe, / mejor pónganse a bailar”.

Y fue un dieciocho de julio, / ochenta y cuatro, por cierto,  
fueron varios los heridos, / nada más fueron tres muertos;  
les regalaron el baile / *pa'* poder lograr su intento.

Comenzó [se soltó] la balacera / sin poderlo remediar:  
“A éste que está por delante / yo me lo voy a llevar”,  
les dijo Tino Quintero / “se los voy a demostrar”.

Cuando tumbó a su enemigo [Rigo Armenta], / de todos lados tiraron,  
y a su treinta y ocho Súper / los tiros se le acabaron;  
como ya no tenía parque, / por eso lo remataron.

Ya con ésta [Señores, ya] me despido / con un saludo sincero  
al [del] rancho de San Francisco / y también El Comedero,  
aquí [así] se acaba el corrido / de Juventino Quintero.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Consonante (3 estrofas Ason.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 18/21. **1.2.2.** 24 Cnx: 15 (13 yux. / 2 cor.) / 9 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Por *parque* se refiere a *munición*.

**1.3.2.** 5+1 Frml. (v. 13, 25, 26, 30, 38+20). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 6, 9-10).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 21 (50%); Mim.: 6 (12%); Int.-Nar.: 15 (38%).

**2.1.** X: Tino Quintero; Y<sub>c</sub>: cobardes; Y<sub>1</sub>: Delfino Chaidez; Y<sub>2</sub>: Rigo Armenta.

**2.2. A.** FRM1(1-3,7)+6b(4)+7(5-6,9-11)+4b(12). **B. a)** Y<sub>c</sub>→X,MTV12(14) > Y<sub>1</sub>, MTV34(15-8) II FRM6a(19-20)+7(21-2) I Y<sub>c</sub>→X,MTV15(23-4) > **b)** X↔Y<sub>c</sub>,MTV 11(25-6) > X→Y<sub>c</sub>,MTV34(27-30) > X→Y<sub>2</sub>,MTV13(31) > Y<sub>c</sub>→X,MTV12(32) > X,- MTV9a+31(33-5) > **c)** Y<sub>c</sub>→X,MTV13(36); **C.** FRM9(37)+10(38-40)+8(41-2).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 8,25.

**4.1.** TM2b (sucesos - delito común). **4.2.** TMSb1+2 (valentía + vileza-traición).

**5.** F: noticiera + espectacular.

**6.** Héroe, (valiente): indefensión (por traición y falta de *parque*), valentía, desafío, muerte. Rivales: cobardía, vileza, traición, eficacia sólo por superioridad numérica, muerte de algunos, éxito en última instancia. Énfasis en identidad local.

---

Primer corrido compuesto por Hernández, como reitera en toda entrevista junto con dos apuntes adicionales: “Mi padre y yo escribimos ‘*Tino Quintero*’, y resulta que un señor, llamado Federico Escamilla, lo registró por él, porque yo, cuando lo escribí, ¡me lo grabó Chalino!, ni sabía yo que se registraban, fue este... ignorancia de uno pues. Entonces, este señor, lo escuchó el corrido y *checó* de quién era: ‘No, de nadie’. ‘Es mío’. Entonces, pues que le aproveche, ¿no? Que le aproveche lo que ha ganado. Ese corrido no es de él, ése corrido es de mi padre, y es mío también” (entrevista nuestra). La anécdota es ilustrativa del contexto productivo de los corrideros populares, ajenos en sus comienzos a la lógica de propiedad intelectual imperante en la industria masiva, lo cual explica la falta de atribución de muchos temas incluso a finales del siglo XX en álbumes producto de dicha industria, o la atribución errónea, como se ha insistido en los estudios de algunos autores; si tal es la circunstancia en el entorno profesional de creadores y músicos, resulta natural el constante desconocimiento de la autoría por parte de la audiencia, que la identifica casi siempre con los intérpretes; el caso de Nacho es especialmente sangrante debido a que la pieza fuera grabada por *Chalino* y convertida así en un éxito, lo que no impidió, tal vez por el temor a una demanda, que éste (o la discográfica Musart, más bien) consignara el nombre del usurpador en el disco. En cuanto a la cuestión de la autoría compartida, a pesar de la juventud de Hernández en el momento de la composición, el padre era un músico rural modesto a quien no se le conocen otras creaciones, debiendo descartarse por tanto la atribución del crédito al hijo por razones familiares; antes bien, es de suponer que la iniciativa partiría de Nacho, aconsejado por el progenitor y, sobre todo, inspirado por el entorno donde fermenta el corrido genuino, como sugieren el clasicismo del texto y la intimidad folclórica local que rezuma: “Yo estaba chamaco<sup>23</sup> cuando mataron a ese señor allá en el rancho, cerquita del rancho, y ese señor, *Tino Quintero*, a mí me apreciaba mucho; cuando yo iba a tocar a los ranchos y yo me daba sueño en la madrugada, él me llevaba a su carro y me dormía en el carro, me tapaba con una cobijita: ‘Duérmete, Nachito, ahorita al rato viene tu papá y vamos pa’ la casa’”. A pesar de que la hechura tradicional de gran parte de los corridos de Hernández se venga atribuyendo a la confección de los panegíricos propios de la *escuela sinaloense*, “*Tino Quintero*” es una **crónica** desde el punto de vista tipológico, en virtud de su narratividad y la ausencia de encomio personal; la *función* del texto es por consiguiente **noticiera**, a la que se sumaría la **espectacular** debido al pulso narrativo y el relato detallado de la típica balacera. El *tema* es en este caso sin lugar a dudas el de **sucesos-delito común**, ya que no existe atisbo de móvil pasional ni de otra clase y es harto improbable que el finado fuera traficante; huelga decir que esto no excluye su condición esencial de hombre bravío, connotada en su conducta e intervenciones, ni que el contexto de su muerte sea el de la Sinaloa rural de violencia omnipresente donde las diferencias se dirimen a tiros de toda la vida; de hecho, que la traición y muerte respondan a un plan preconcebido supone la presencia implícita del añejo *motivo* de la **venganza**, que podría unirse a la **valentía** y su reverso, la **vileza-traición** de los rivales, en calidad de *tema subyacente*. Lo implícito no sólo de la venganza, sino de las circunstancias del suceso y el carácter y señas sociales de los personajes, constituye precisamente un signo de clasicismo desde la óptica semiótica, ya que el texto se dirige a un público conocedor del trasfondo, lo cual obliga a repensar las relaciones jerárquicas entre la función informativa y espectacular, y a considerar acaso la identitaria, pues dicho público, además de estar al tanto de lo acaecido y sus causas, comparte las claves ideológicas con las que se refieren, e incluso la *función reprobatoria*, dado que la vil traición es el elemento semántico denotado más reiterada y abiertamente; más allá de las consideraciones técnicas, puede sintetizarse que los valores e ideas a los que remite el texto pertenecen al medio folclórico rural mexicano donde se desarrolla el corrido tradicional. El ajuste de la forma al modelo clásico es patente, comenzando por

<sup>23</sup> En este mismo pasaje de la entrevista el autor afirma que “a él lo mataron en el 82” y que “el 82 tenía quince años ya”, dato que difiere del ofrecido en el texto, tal vez en aras de la rima.

la *estructura*, donde resaltan los *bloques* con 4 y 3 *fórmulas* respectivamente (*incoación, ubicación, resumen y memorabilidad –trágico recuerdo–* en el inicial, *despedida, apóstrofe y conclusiva* en la *coda*), a las que se añade la de *datación* en la estrofa central, y donde se observa una *secuencia* narrativa completa acorde al carácter cronístico, que suele faltar en los panegíricos; no obstante, la distribución del contenido exhibe una visible heterodoxia por la referida estrofa central, en la que se data y se vuelve a resumir el suceso en pleno desarrollo de la *trama*, entre el *planteamiento* y el *nudo*, lo que hace que la *presentación* abarque 3 estrofas, las mismas que la propia trama. De modo menos notorio, en el plano del *discurso* se aprecia también cierto contraste entre el menor apego canónico de varios recursos estilísticos (*sextilla, rima consonante*, abundancia de frases *subordinadas*) y la riqueza de *fórmulas* en el léxico, dándose 5 *narrativas* clásicas (“entre las ocho y las nueve”, “se soltó la balacera”<sup>24</sup>, “sin poderlo remediar”) o adaptadas (“se los voy a demostrar”, “con un saludo sincero”), más 1 tal vez de excesiva apertura (“ochenta y cuatro, por cierto”) en el sintagma que acompaña a la fecha (“al corriente”, “al contado”), pero que es al fin y al cabo adhesión formal a la recurrencia de una coletilla en la datación, y en tal sentido semejante p. e. a decir “con su pistola fajada” en lugar de “con su pistola en la mano”; aunque los 2 *clichés* estén en franca inferioridad, no dejan de sumar en el computo total de elementos formularios, que con las 6 fórmulas narrativas y algunos versos fijos de las estructurales asimismo recurrentes (“para cantar el corrido voy a afinar mi guitarra”, “este corrido se canta”, “de acordarme da tristeza”, “ya con ésta me despido”, “aquí se acaba el corrido”), ascienden a la alta cifra de 15 versos formularios puros, y ello sin contar que otras varias expresiones, si no clichés, son corrientes en el habla popular (“y sonaron las pistolas”, “déjense de averiguar”, etc.); en definitiva, el clasicismo del autor reposa, antes que en las opciones distributivas y sintácticas, en la reiteración de las formas de expresar los contenidos tradicionales del género, a las que aporta desde luego su retoque personal y acompaña de un estilo popular y coloquial que redondea su pertenencia a una definida tradición cultural y literaria.

---

<sup>24</sup> Nótese que esta fórmula se halla sólo en la versión de Chalino, si bien es muy probable que la versión original de Nacho la incluyera también. A propósito, las otras variantes que introduce Sánchez (aparte de las morfológicas o sintácticas mínimas) son de calado: al sustituir el neutro “oponente” por un nombre propio (“Rigo Armenta”), aumenta sustancialmente el grado y la intimidad de la reprobación, que se torna más folclórica; y, cuando opta por “Señores, ya me despido” en la coda, enriquece la fórmula de despedida con la de llamada de atención en el espacio de un solo verso.

### 3.2.4 Juan Villarreal

Juan Villarreal (Veracruz y Progreso –Nuevo Progreso–, Tamaulipas, ca. 1945) es uno de los mayores virtuosos del acordeón de la música nortea actual, y, a pesar de haberse distinguido inicialmente en la canción y no ser tan prolijo como otros compositores en nuestro género, algunos de sus corridos se cuentan entre los más difundidos de los últimos años, habiendo sido grabados por decenas de artistas y convertidos en argumento de películas; aparte de las múltiples versiones de músicos nororientales prominentes (Luis y Julián, Los Bravos del Norte de Ramón Ayala), sus temas han gozado de una gran acogida en California y Sinaloa, insólita para un autor del noreste, que se cifra en intérpretes célebres como Los Tigres del Norte, *Lupillo* Rivera o El As de la Sierra, entre otros muchos.<sup>25</sup>

En su pionero estudio del corrido finisecular, Wald incluye a Villarreal en el breve capítulo sobre autores tamaulipecos que titula “*faded glories*” (“glorias marchitas”), y le dedica apenas unas pocas líneas en las que resta importancia a su faceta de corridero: “Juan Villarreal es conocido en Sinaloa y Los Ángeles como un compositor principal de corridos, pero las cintas de su grupo, Los Cachorros, que encontré en las tiendas de música de Reynosa estaban consagradas mayoritariamente a la ranchera romántica y piezas bailables pegadizas” [2001: 202]<sup>26</sup>. En efecto, el autor insinúa en nuestra entrevista la preponderancia en su repertorio de otros géneros (“yo compongo canción, compongo de todo, pero también compongo corridos”), y en la discografía se encuentran sólo 16 corridos de su autoría, cifra que, comparada con la de 321 temas registrados que ofrece la reseña recién citada en la nota, induce a calcular que entre el 10 y el 20% de su obra consistirá en corridos, i. e., en torno a una cincuentena. No obstante, sorprende que Wald omita títulos como

---

<sup>25</sup> En la única fuente de información disponible, una breve “Biografía de Los Cachorros de Juan Villarreal” en el portal de Internet *www.musica.com*, se cuantifican y enumeran sus logros: “Han grabado 54 Cd's, sus temas han participado en 11 películas, más de 86 giras por Estados Unidos. Juan Villarreal, acordeonista de los Cachorros, tiene en su haber como compositor 321 temas registrados [...] Le han grabado artistas de la categoría de Lalo Mora, Lupillo Rivera, Los Palominos, Los Cadetes de Lupe Tijerina, Sergio Vega, Carlos y José, Miguel y Miguel, El Lobito de Sinaloa, Ramiro Delgado, Los Alegres de la Sierra, Héctor Montemayor, Luis y Julián, El As de la Sierra, Los Nuevos Llaneros, Banda Limón, Los Humildes, infinidad de bandas sinaloenses, Bravos del Norte, Tigres del Norte”.

<sup>26</sup> “Juan Villarreal is known in Sinaloa and Los Angeles as a major corrido composer, but when I found tapes of his group, Los Cachorros, in the Reynosa music stores, they were mostly devoted to romantic ranchera and catchy dance numbers”.

“Se les peló Baltazar” y “Regalo caro”, cuya impacto en el género actual es tan relevante como el de otros textos de autores con una producción corridera más escasa que la Villarreal, pero que gozan de capítulo propio en la obra del experto estadounidense, p. e. el mismo Ángel González y su “Contrabando y traición”, o Enrique Franco y Jesse Armenta, que son ante todo cancioneros.

Junto a los 2 corridos mencionados, en el *corpus* discográfico del autor hay un tercero, “La herencia del cártel”, que tiene 3 grabaciones y ha sido llevado también al cine, incluido pues en la selección; los 13 temas restantes aparecen en un solo disco, el primero –y uno de los pocos– de Los Cachorros que consta casi exclusivamente de corridos, *Mis corridos inéditos* (2004)<sup>27</sup>; para completar la breve antología de 4, se ha optado por “El Halcón”, debido a que es el único de los disponibles ambientado en el estado natal del compositor, y a que el intérprete es aún así sinaloense, El Halcón de la Sierra (en un disco conjunto con El As), por cierto asesinado en 2010. En el *corpus* se encuentran asimismo “Recordando a Baltazar”, dedicado a la muerte del héroe de su corrido más famoso, que firma con Lupillo Rivera y se transcribe en el comentario de “Se les peló Baltazar”; “Koquillo Castro”, valiente sinaloense a quien canta también *Chalino*, si es la misma persona; y “El espolón plateado”, elegía al mítico narco *El Cochiloco* y transcrito a efectos comparativos en el comentario a “Ya mataron a Manuel” de Paulino Vargas; así, como en el caso de sus colegas estudiados en este bloque mixto, a las 4 piezas escogidas se añaden otras que, si no se analizan de modo sistemático, se transcriben al menos en su integridad, lo cual propicia un conocimiento más cabal de la obra corridera de Villarreal. De otra parte, éste menciona en la entrevista títulos ausentes de la discografía, entre los que destacan “*El Zacatecas*”, grabado por Los Tigres, “*El Parotas*”, muy versionado en Internet, y algunos más citados parcialmente en la presente introducción.

El desinterés de Wald por Villarreal y la práctica ausencia de información biográfica recabada en nuestra entrevista hacen que sólo se disponga de algún apunte entresacado de ésta, y de los datos contenidos en la reseña citada de *www.musica.com*, donde, además de precisarse el lugar de nacimiento –que no la fecha, siendo aproximada la ofrecida arriba–, se relatan los comienzos

---

<sup>27</sup> El disco contiene 12 temas, 11 de ellos corridos, de los cuales 9 compuestos por Villarreal.

musicales del autor con su hermano (“en el año de 1962 Juan y José María Villarreal en el pueblo de Nuevo Progreso Tamps. frontera con Progreso TX. se van con su acordeón y bajo sexto a buscar la vida cantando en las cantinas. [...] posteriormente un 13 de septiembre de 1965 se vienen a buscar un mejor porvenir para ellos a la ciudad de Reynosa”), refiriéndose sus contactos, productoras y canciones iniciales hasta la muerte en accidente de tráfico de José María en 1972; “Nueve meses después su hermano Juan vuelve a organizarse grabando como Los Cachorros de Juan Villarreal, para la misma marca CR material que había quedado pendiente con su hermano”. De esto se desprende que, como muchos de los compositores estudiados, Villarreal inicia su carrera en calidad de músico ambulante en las cantinas, de donde pasa a desenvolverse en la industria local; a juzgar por los éxitos primerizos indicados en la reseña, y como confirma el autor en nuestra entrevista, hasta el despegue de Los Cachorros no compone sus propios temas, tal vez hacia mediados de los años setenta. En cuanto al corrido, Villarreal afirma: “El corrido yo lo conozco desde cuando andaba trabajando en las cantinas, que me pedían los corridos. Después, yo le puse atención mucho al corrido [...] yo comencé a sentir el sabor, ¿me entiendes? Cuando compuse el primer corrido, que se llamaba ‘Generoso Garza Cano’, desde ahí comienzo a sentirle el sabor al corrido”; aunque el suceso del texto está fechado en 1962, es harto improbable que haya sido compuesto antes de finales de los setenta, y sus piezas más famosas han de datar de los ochenta, cuando no de principios de los noventa; en todo caso, el corrido es de factura tradicional, con su presentación –algo heterodoxa– y despedida (“Adiós Méndez, Tamaulipas,/ya no me oirán mentar,/ adiós rancho de El Coyote,/cómo te puedo olvidar”), una trama narrativa donde se insertan algunas fórmulas (“el día tres de diciembre, sesenta y dos al corriente”), el uso de la cuarteta y otros recursos estilísticos paradigmáticos, y un contenido que gira en torno a la figura del valiente y la traición de los rivales, si bien no hay una adhesión clara al héroe (“para pasearnos más libres, pues ya murió Garza Cano”); antes bien, y aunque se subraya hasta en 3 versos su coraje, la distancia narrativa parece obvia: “Generoso Garza Cano/fue valiente en la frontera;/ahora se encuentra en río Bravo,/a tres metros bajo tierra”. Aprovechando esta última cita, importa señalar que Villarreal es un corridero de frontera, igual que Reynaldo Martínez y como ningún otro autor estudiado

aparte de su paisano, pues sólo *Chalino*, Mario Quintero y Vargas pasaron unos años en el entorno fronterizo, mientras que los dos primeros han nacido y vivido siempre en la ribera del Bravo. En fin, otro aspecto biográfico relevante es la falta de formación escolar del autor (“yo he estudiado hasta quinto año, no terminé el quinto año y me hace falta mucho conocer; yo, lo que he aprendido, lo he aprendido sobre la marcha de la vida”), lo cual lo equipara a sus pares contemporáneos y permite confirmar una vez más que los corrideros de hoy son genuinamente populares desde el punto de vista del emisor y el contexto, al menos el creativo inicial.

La concepción del corrido de Villarreal es consecuentemente tradicional, en el sentido de que considera el género un canto al valiente en un marco de violencia armada, como afirma con elocuencia en nuestra conversación:

Pero sobre todo a mí me gusta más componerle, por ejemplo, al valiente, al cojudo, al que tiene que le cuelga, que no le importa la vida; yo compuse un corrido que decía, dice: “*Pa’* componer las canciones,/canciones de puro amor,/hace falta que te quiera/una hembra de corazón.// *Pa’* componer los corridos,/cantarlos con alegría,/hace falta un decidido/que no le importe la vida”. Entonces, yo me aboco mucho a eso, al personaje, y le compongo qué es lo que hace, qué es lo que le gusta al personaje, por qué él hizo esto, por qué hizo lo otro, ¿verdad?<sup>28</sup>

En la misma idea redunda la falsa anécdota o parábola que más de un autor hace preguntado por los encargos: “Cuando me dicen ‘¿oye, me puedes hacer un corrido?’, digo ‘sí, este... ¿con quién te has *enfrentao*?’ ‘No, pues con nadie’. ‘¿Te gusta la pistola?’ ‘No, pues tampoco’. ‘¿Nunca has matado a nadie?’ ‘No, pues no he matado a nadie’. ‘Pues no, a ti lo que te puedo hacer es una polka’”<sup>29</sup>. Sin embargo, los textos de Villarreal no suelen tener, como los de su paisano Martínez, a valientes rurales puros por héroes, ni tampoco, al modo de *Chalino*, encomiar a personajes de oficio incierto cuya virtud radique en su condición de *gallo* en abstracto; de las 16 muestras de su exiguu corpus discográfico, 12 son *narcocorridos* desde el punto de vista *temático*, si bien en la mitad el suceso o la actividad del personaje se refieren de manera velada; por lo demás, 1 es una historia de *juego* (“Dados cargados”), a 1 debe asignársele

---

<sup>28</sup> El texto, titulado “*Pa* componer los corridos”, es más bien una canción de corte subjetivo en la que el autor habla a la mujer y al hombre —en general— previniéndolos acerca de la traición y la venganza, respectivamente.

<sup>29</sup> Entrevistado en el documental *El corrido mexicano: música y cuernos de chivo* (P. Ferreira), Mario Quintero hace unas declaraciones muy similares, cambiando la polka por la cumbia.

el tema de *personaje*, y a 2 el de *sucesos*, pues uno narra el asesinato de un empresario y el otro el asalto fallido a un “hombre a carta cabal” de función social indeterminada.

La vinculación de la clásica figura del valiente con el traficante, obvia en sus textos y apuntada en la entrevista (“pero jamás en mis corridos hablo de un estupefaciente; yo hablo de... de los cojudos, de los que le cuelgan”), da lugar a las consabidas afirmaciones moralistas comunes entre los corrideros más comerciales:

Hablar de drogas en un corrido es meterle a la juventud droga y droga y droga y droga. Yo creo que ya lo estás tú, ya lo estás motivando. A ver, muchas veces, por curiosidad, ven que se drogan y dicen “me gustó el corrido, ah, la vida drogadicta, a ver qué es”, y entonces eso está mal. Entonces, hay que levantar templos a la virtud, y cavar pozos sin fondo al vicio. Entonces, ¿cómo vamos a educar a nuestra juventud? No diciendo esto. Yo no digo nada de las noticias, las noticias tienen que darlas [...] pero yo no puedo comunicar de eso a mis lectores, o a mis fans, o a los que les gusta cómo compongo. [...] Respeto a mis compañeros compositores, ¿verdad? Cada quien tiene su manera de componer, pero yo, lo que está en mi persona, no: soy católico y no puedo este... inculcar, me siento culpable, me sentiría yo culpable al inculcar algo de estupefacientes.

Si bien es cierto que Villarreal no compone narcocorridos duros que hagan referencia al consumo, sus dos temas más célebres son sin duda apologías del narco: “Se les peló Baltazar” gloria la fuga de un señalado capo, y “Regalo caro” es una tremenda ficción sobre un sicario que regala por su cumpleaños al jefe el cadáver de un enemigo a quien acaba de liquidar, lo cual no resulta demasiado edificante para la juventud.

Esta postura políticamente correcta frente al gran tema actual lleva aparejada, como en tantos otros casos, la incidencia en la veracidad y función noticiera del corrido (“a mí el que me da la pauta, siempre me ha dado la pauta es la noticia, la televisión, el radio, el periódico sobre todo. [...] Mira, para mí, si no hay periódico, no hay corrido”), que contradice la clasificación *tipológica* de su corpus, en el que sólo 4 textos son *crónicas* puras, la misma cantidad que los *cuentos*, dándose 2 piezas que pueden corresponder a uno u otro tipo, y otras 2 de asignación dudosa entre la elegía y la crónica; además, se observan 1 *elegía*, 2 *elogios* y 1 un *autorretrato* sin posible confusión con otras clases subgenéricas; de estos datos se desprende que, aún concediendo a la crónica el beneficio de todas las dudas y al cuento ninguno, casi un tercio de las muestras consisten en relatos ficticios (incluido el autorretrato). Más allá del



aspecto cuantitativo y el tenor comercial de la declaración, importa reiterar que no se trata de la simple contraposición de verdad y mentira, sino de una cuestión de grado que Villarreal ilustra perfectamente cuando habla de “pauta”, término revelador de la relación del corrido con la realidad, que es su punto de partida para alcanzar otros fines comunicativos. Traducidos estos a *funciones* desde nuestra perspectiva analítica, resulta que en los textos del autor, al igual que en los de sus colegas coetáneos y de modo mayoritario en toda la Historia del género, prevalecen la función *propagandística*, y en buena medida también la *espectacular*, frente a la *noticiara*, tanto en términos absolutos como cuando coinciden en un mismo corrido; en “El Coyote afamado”, el mismo Villarreal expresa en verso esta jerarquía funcional: “Amigos, no doy detalles,/rompería una leyenda”.

Entre los *contenidos* en que se materializan dichas intenciones semióticas predominantes destacan, además de la inamovible *valentía* en sus distintos matices, la exaltación de la *identidad*, casi siempre serrana y contrapuesta bien al Gobierno (“Soy Coronel [apellido, no cargo], natural de la sierra,/de mi padre lo he heredado,/ése atuendo que usted trae, mi Teniente,/el Gobierno de lo ha dado” – “El Coronel”), bien a EE.UU. (“yo voy a encontrar al gringo,/ensíllenme mi caballo,/voy a enseñarle barrancos/que jamás los ha trepado” – “El Brincasierras”), la promoción de la *venganza* tras la traición (“la traición tiene su precio”), la rectitud y la lealtad (“la lealtad del pistolero/se le aplaude y se le admira/porque son hombres derechos,/nunca andan con la mentira” – “Regalo caro”) o la templanza (“sea prudente con su gente/*pa’* que le brinden respeto”); a estos valores típicos, que no sólo abundan en calidad de *motivos* sino que constituyen a menudo el *tema subyacente*, se suman, en los narcocorridos de corte más moderno, virtudes como la inteligencia (“comprobó su inteligencia:/se les escapó el venado”; “hay que usar la inteligencia/*pa’* después no lamentarlo”) o el poder (“y llega al rancho La Palma/que está en medio de los cerros;/su forma es una herradura/que se ve desde los cielos” – “El Tío”), y motivos que reflejan la adecuación del añejo héroe rural al mundo de hoy, sobre todo el de *pertrechos* en su variedad de *tecnologías*, mencionando el *beeper* –*busca*– o el teléfono móvil en varios textos, que es incluso objeto de reflexión en “Koquillo Castro: “Teléfono celular,/saliste muy batalloso:/eres bueno, eres malo,/cuando se hacen los negocios,/a unos les brindas riquezas/y otros van al calabozo”. La

mezcla de contenidos convencionales y modernos, o de intención comercial, se aprecia en fin en las referencias geográficas; una cuarta parte de los textos del corpus de Villarreal carecen de ubicación, revelando su carácter vulgar masivo; en los restantes sobresale extraordinariamente Sinaloa, estado que aparece en 6 piezas como procedencia del héroe o escenario de los hechos, al que siguen Baja California (2 alusiones, en ambas a La Rumorosa, sierra fronteriza) y una serie de estados que se mencionan una sola vez, entre ellos su Tamaulipas natal y el vecino Nuevo León, además de Durango, Sonora o Jalisco; EE.UU. se halla en 3, siendo los lugares concretos inusuales (Arizona y Kansas City) y en ningún caso Texas, que habría de ser la principal referencia al *otro lado* para un compositor nororiental; asimismo, siguiendo la tendencia que insufla en el género el carácter trasnacional del narcotráfico, 1 texto tiene por protagonista a un colombiano –sin mención de lugar-, que por cierto traiciona a los colegas al no resistir la tortura policial, bajeza inadmisible en un valiente mexicano.

La expresión formal del autor participa asimismo de esta amalgama de lo clásico y lo actualizado, pues sus textos no constituyen un despliegue ejemplar de recursos canónicos mas exhiben en general un estilo en el que la audiencia reconoce los modos expresivos tradicionales. Antes de abordar brevemente los aspectos sometidos a análisis, es preciso subrayar que Villarreal muestra, tal vez con mayor intensidad que cualquier otro corridero entrevistado, un singular interés por la forma, ofreciendo precisiones sobre su técnica compositiva (“el primer verso es el importante para mí, porque en el primer verso yo tengo que dar una pauta; [...] y de ahí ya sale lo demás” ) y reflexiones estéticas, como el lema que desea inscribir en el pórtico de entrada a su rancho, “vale más la imperfección con gracia que la perfección sin gracia”, ya que “no somos maestros, no tenemos voz perfeccionada, nosotros no somos perfectos”; en esta rigurosa búsqueda estilística, se refiere a los corridos de la Revolución que le han inspirado (los de Felipe Ángeles y Pancho Villa), y significativamente al gran compositor de mediados del siglo XX Víctor Cordero, y sus famosos temas “Gabino Barrera” y “Juan Charrasqueado”; de sus coetáneos favoritos, subraya la seriedad y la veracidad: “Teodoro [Bello] es grandísimo, es muy bueno; no hay que echar mentiras, ése no sabe echar mentiras. Yo sé cuando un compositor está echando mentiras, y eso sí que no es correcto. Paulino Vargas es un personaje, *Nachito* Hernández, un personaje, muy serio en su

pluma". Los textos clásicos mencionados son vulgares desde la óptica contextual, y los corrideros actuales elogiados abarcan el espectro que va de lo comercial a lo cuasi folclórico; en ese espectro, el estilo de Villarreal se sitúa acaso más cerca del primer polo, si bien su esforzada atención al lenguaje y la inspiración bucólica, distintiva del noreste y los compositores convencionales pero que él practica con inusitada fuerza, le granjean la ambivalencia propia de los autores exitosos de hoy. El bucolismo tiene también su fundamento en el ideario estético planteado en nuestra entrevista:

Me gusta mucho el campo, porque en el campo he visto cómo ataca el coyote, cómo ataca el águila, y aquí yo miro la filosofía desde aquí de mi rancho, la filosofía de los animales [...] Aquí en el rancho, pues no hay noticias, no hay nada; si llegas a prender el radio, pues, por ejemplo, te das cuenta, pero si vas en el campo y miras los caracoles que van para arriba, dices "ah, va a llover". Y aquí en el campo es donde, como te digo, me vengo yo a componer, entonces busco, busco... hay algo que te va a decir, te va a decir una metáfora.

En efecto, sus corridos están cuajados de metáforas rurales que tienen como referente distintos animales y plantas, de giros con sabor ranchero, tendencia patente en ciertos títulos ("*El Coyote afamado*", "*El Halcón*", "*El Brincasierras*"), en algunos textos analizados y múltiples ejemplos que se aportan a propósito del léxico, además de en el siguiente que subraya Villarreal en la entrevista, de su pieza "*El Parotas*", donde se constata además la intención comercial que subyace al trabajo lingüístico de orientación tradicional:

Por ejemplo, le compuse un corrido a los michoacanos, dice: "Yo soy puro michoacano,/con mucho orgullo lo digo,/conozco todas las sierras,/sus veredas y caminos;/así como monto un toro,/cargo mi cuerno de chivo.// [...] Me gusta la mala vida/y me critican por eso,/me gusta la manta fiada/y aunque me la den al peso;/El Parotas es mi apodo,/me gusta la vida recio". El parotas es un árbol muy duro, recio, grande, entonces, es el emblema, yo me imaginé que puede ser el emblema de un *pelao* fuerte, de un individuo fuerte. [...] Entonces esto los motiva, a los michoacanos los motiva, y cuando lo tocas viene el aplauso y el griterío. Entonces, el mismo público te va diciendo qué es lo que le gusta. [Es de notar que el autor recita aquí el corrido completo, de principio a fin.]

En el *plano semántico-estructural*, Villarreal exhibe un grado medio de tradicionalidad, dándose la reiterada traza moderna del predominio del bloque final frente al inicial; en los 16 textos observados, hay 7 *presentaciones*, 4 de ellas heterodoxas, y 11 *codas*, 6 de carácter sui géneris. Un ejemplo canónico de las primeras se halla en "El corrido de Loy" ("A Rosario, Sinaloa,/malas noticias le doy,/que el veintisiete de junio,/la fecha del dos mil dos,/pueblo de

Acatizapán,/ asesinaron a Loy”), mientras que al menos 2 merecen citarse por la originalidad, la de “El *Meño* Sánchez” (“Frontera de Mexicali,/guardarraya nacional,/Sierra Roja, Rumorosa,/qué difícil de escalar;/ otra vez otro corrido/ que tuvimos que trovar”), con su matiz de obligación testimonial del juglar, y la de “El de Tomates Durango” (“Comiéndose una granada/ llegaron a levantarlo;/ Antonio despreocupado,/el de Tomates Durango;/ahora verán, amigos,/lo que les estoy trovando”), de notable subjetividad y pulso espectacular; entre las codas, además de realizaciones modélicas como la de “Generoso Garza Cano”, pueden destacarse “A los hombres se les llora/cuando hay recuerdos muy grandes,/y con esta humilde prosa,/Jorge, quiero recordarte:/aunque te encuentres ausente,/jamás podrán olvidarte” (“*Koquillo* Castro”), de factura vulgar rica en clichés; “Donde aprieta no chorrea’,/así lo dice un refrán,/ ‘caballo mata potrillo’,/se acaba de demostrar:/el de Tomates Durango,/un hombre a carta cabal”, de acumulación refranera con función de moraleja al estilo del romance de ciego; o “Adiós, Coyote afamado,/siempre te recordaré;/ de lo que les he cantado/muy cortito me quedé,/porque esta historia fue corta,/ ahí después le aumentaré” (“El *Coyote* afamado”), rara intervención subjetiva del narrador. En los bloques, el poeta se vale moderadamente de las *fórmulas estructurales* correspondientes, como se aprecia en los ejemplos anteriores y las muestras analizadas, y también de las ubicadas por lo común en la trama, *incertidumbre* (“no se sabe quién sería/que su muerte la planearon”), *veracidad* (“y se extendió la noticia/que esta vez le toco a Sánchez”) y anticipación del desenlace (“tomándose un buen mezcal/tranquilo en su casa estaba:/¿cuándo se iba a imaginar/que la muerte lo acechara?”). Por último, los corridos de Villarreal son en su mayoría de neta hechura narrativa: 10 –de 16– consisten en crónicas o cuentos con secuencias más o menos completas, a los que pueden sumarse las 3 elegías donde no faltan versos diegéticos puntuales y alusivos; así, pocas piezas adolecen del modo de representación propio del género, que además se combina a menudo con el mimético, de suerte que, a pesar de la impronta vulgar subjetiva de algunos pasajes, se impone la percepción de un molde compositivo apegado al canon del corrido tradicional.

En el *plano* del *discurso*, se observa igualmente una base paradigmática sólida en la métrica (en 15 textos se emplea el octosílabo, y en el restante una combinación de endecasílabos y octosílabos), el predominio de la 3ª persona

(sólo 2 textos, el autorretrato y un elogio –“El Tío”– se narran en 1ª persona, si bien “La herencia del cártel”, pieza seleccionada y analizada, consiste en un diálogo completo de difícil clasificación –véase comentario–) y el señalado de los modos de representación diegético y mimético; rasgo moderno es por supuesto la sextilla, aunque 2 textos de los 16 se componen de cuartetos, cifra superior al 10% que no se alcanza en la obra de corrideros en principio más clásicos; en el orden sintáctico, se aprecia de nuevo la tendencia al encabalgamiento y la subordinación imperante en la actualidad, que no llega empero a convertir tales opciones en mayoritarias, prevaleciendo el ajuste de la unidad de sentido al doble octosílabo y las frases yuxtapuestas y coordinadas.

Como sucede con todos los compositores destacados, a la utilización más o menos intensa pero siempre suficiente de los recursos estilísticos canónicos se superpone, en términos de interés analítico, la riqueza léxica y formularia; ésta última no es tan variada ni de inspiración tan tradicional como la de los autores de la *escuela sinaloense* o los veteranos Vargas y Garza; la primera convierte en cambio a Villarreal en un creador popular apreciable, y en el más destacado impulsor de la corriente bucólica, como se ha dicho.

En su *corpus* se han detectado 16 *fórmulas discursivas*, 3 de las cuales reiteradas en más de 1 texto y algunas de tenor particular. Entre las *clásicas* están: 1. “5 años fue prisionero”, precedida de “allá en EE.UU.” de acuerdo con la evolución semántica actual de este viejo apunte biográfico; 2. “eso no puedo negarlo”, variante en 1ª persona de “no se les puede negar”; 3. “se agarraron a balazos”; 4. “desde el filo de la sierra”, con leve cambio preposicional, siendo lo usual “por”; 5. “no volverán a mirarlo”, también permuta de la más fija “no lo volverán a ver”; 6. Más abierta aún resulta la precisión del número de balazos, que el autor prolonga por espacio de 3 versos al insertar los tipos de armas en la misma frase (“le pegaron con un doce, cuerno de chivo también, más de cincuenta balazos”), además de alejarse de las cantidades típicas de 2 ó 3 para elevarse a extremos barrocos; 7. Estrategia semejante aplica a la convencional “ser gallo fino”, que enriquece con florituras (“gallos finos de alta escuela”, “gallo de espolón plateado”); 8. También se aprecia aportación propia en ser “hombre completo”, que se utiliza en 2 textos en lugar de “hombre derecho”; 9. “en Los Mezcales te lloran”, con aspecto de cliché debido a la sustitución de la madre o los familiares por el lugar como agente del llanto, por más que la forma

y contenido esenciales pertenezcan al catálogo del género desde siempre. El clasicismo de ciertas fórmulas es difícil de determinar, pues no se encuentran en textos decimonónicos pero sí en algunos de bien entrado el siglo XX, antes de los años setenta: **10.** “y no se les concedió”, expresión del triunfo del héroe de relativa apertura, que tiene una variante en “Se les peló Baltazar”, “no se les concedió el gusto”; **11.** En una pieza se describe al héroe como “parrandero, enamorado”, calificativos inspirados en “Juan Charrasqueado” y anteriores así a nuestro tiempo, que no configuran empero una fórmula clásica en rigor, igual que “es muy alegre”, abundante en los elogios modernos como sinónimo de *parrandero*; **12.** “por las mismas consecuencias”, alternativa a la fijeza de “por esos mismos motivos”, frecuente hoy y tomada del corrido expositivo vulgar. El resto se pueden considerar fórmulas adaptadas: **13.** “en su cintura una escuadra”; **14.** “carros del año”; **15.** “con su conjunto norteño” y “siempre le tocó la banda”, enunciados abiertos del *submotivo gusto* por la *música*, siendo el primero el verdaderamente formulario por su fija recurrencia, y el segundo, junto con la variante “le gusta cantar canciones”, desarrollos modernos del motivo; en el mismo sentido puede entenderse “lo único que yo les pido, una banda en mi velorio”, expresión singular del *motivo* de *última voluntad* de apariencia formularia por su vaga proximidad a “que me entierren con banda [y con balacera]”, o “que me entierren cantando”, de fijeza asentada aunque, al menos la segunda, más propia de la canción. **16.** “Unos le decían el Tío y otros el Licenciado”, construcción distributiva presente p. e. en “Ramón Arellano” de Mario Quintero (“unos le decían Colores, otros Ramón Arellano”).

En el terreno formulario ajeno al paradigma importa subrayar la profusión de *refranes*, pues hay 7 en los pocos textos consultados, 3 comunes (“donde aprieta no chorrea”, “caballo mata potrillo”, “donde hay hombres no hay fantasmas”), y 4 en cierto grado originales, o reelaboraciones del autor que no son en puridad refranes sino frases sentenciosas de sabiduría popular: “vale más un grito a tiempo que un sermón mal deletreado”, “teniendo poquita manga, cualquier sarape es jorongo”, y otras 2 incluidas en sendos textos analizados. En cuanto al *cliché*, que no cabe sistematizar por su abundancia, pueden apreciarse numerosas muestras en algunos de los pasajes aquí citados y en los corridos analizados, si bien no está de más señalar algunos limítrofes con la fórmula, p. e. “voy a dejarles recuerdos”, trasunto de “gratos/grandes

recuerdos dejó”, “nomás *pa'* su mala suerte”, próximo a “por su mala suerte”, o “si quiere se lo demuestro”, y la variación del giro “van a sobrar sombreros”, connotativo de muertes inminentes, que el autor reformula diciendo “van a volar sombreros” imprimiendo su personal impronta en el manejo del lenguaje.

Más allá del campo formulario, el bucolismo de Villarreal se manifiesta en comparaciones típicas (“soy como el águila real”, “soy veloz como el venado”, “como gatos al acecho”, etc.) y en una larga serie de metáforas con diversos referentes y forma expresiva: “se caen los pelos del cuaco, ¿qué no se caiga el jinete?”; “y el gallo se fue a volar”; “abrieron todos las alas”; “llegaron las aguilillas”; “cuidándose de los leones”; “cómo se revolvió el agua”; “se le cayó el espolón”; “porque reventó la reata la bestia que estaba puesta”; “se les escapó el venado”; “fue tronco de troncos”; “llegan a cortar el árbol por su madera *desiado*”; “tenía vereda el coyote”; “venado de veinte puntas”; dado que la lista no es completa y que estos ejemplos y los restantes proceden sólo de 12 textos –a los cuales se suman los de las muestras analizadas–, la permanente remisión a la naturaleza y el mundo rural resulta tan apabullante como insólita. En fin, y a pesar de que en muchas citas anteriores se constata ya el original esfuerzo expresivo del autor, cabe citar algún ejemplo adicional, como “de lejos todo aparenta, *pa'* ser hombre, ¡cómo cuesta!” o “los hombres miden igual ya sean grandes o pequeños, no de pies a la cabeza, sí de la cabeza al cielo”, frases sentenciosas próximas al refrán de cuño propio, y también “a palpar, corazones”, apostilla curiosa que incrusta en un relato trepidante.

Recapitulando, Villarreal atesora una reconocida calidad compositiva que se asienta formalmente en un correcto empleo de los recursos estructurales y discursivos genéricos, y en su personal elaboración lingüística con referencias bucólicas, lo cual, junto a los contenidos tradicionales donde impera la visión rural centrada en la valentía, lo alinean con los grandes corrideros nororientales como Garza o Martínez; no obstante, su mayor cercanía temática y funcional al pujante narcocorrido le ha valido una proyección más amplia, hasta el mismo núcleo de producción y consumo actual que constituye el eje Sinaloa-California, donde, a pesar de su corta obra corridera, algunos de sus temas han llegado a convertirse en muestras prototípicas del género contemporáneo.

## EL HALCÓN

[El As de la Sierra / El Halcón de la Sierra,  
20 corridos [www.chin-go-nes.com](http://www.chin-go-nes.com), A6 –Intérprete: El Halcón.]

Lleva siete cicatrices, / el *Halcón* se fue a la sierra,  
siete veces lo emboscaron / allá en Reynosa, su tierra,  
fue a curarse las heridas / a orillas de la pradera.

Allá en Estados Unidos / cinco años fue prisionero,  
y les pagó su condena, / ya cumplió con esos güeros,  
pero al llegar a su pueblo / le matan su pistolero.

Le pegaron con un Doce, / cuerno de chivo también,  
más de cincuenta balazos, / eso reportó la Ley:  
el *Halcón* se encuentra vivo, / nadie lo podía creer.

El *Halcón* no está domado, / en la sierra son salvajes,  
en su cintura una escuadra / como labrado un tatuaje;  
con el filo de sus garras / siempre ha dejado un mensaje.

El río Bravo va bufando, / el agua no va muy clara,  
el volcán, enfurecido, / avienta su ardiente lava,  
el *Halcón* en las alturas / se prepara con sus garras.

“No vuelvo *pa* la frontera / porque tengo mis pendientes,  
Calle del Charco famosa / donde me emboscó la muerte;  
no me despido de ustedes, / sólo mi muerte es ausente”.

- 
- 1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 6 Sextillas.  
**1.2.1.** U2V: 16/18. **1.2.2.** 23 Cnx: 19 (17 yux. / 2 cor.) / 4 sub.  
**1.3.1.** GLS: *güero*, aventar, escuadra. **1.3.1.1.** *Pendiente* es “cuentas pendientes”,  
en el sentido de ser el objetivo de una venganza por terceros agraviados.  
**1.3.2.** 3 Frml. (v. 7-8, 13-5, 21). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 5, 18, 27-8).  
**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (83,5%); Mim.: 6 (16,5%); Int.-Nar.: 0.  
**2.1.** X: el Halcón; Y: agresores; Allx: su pistolero.  
**2.2.** **A.** Ø. **B.** Y→X,MTV12(3) > X,MTV19a(1,5) > X,MTV21(2,6) I MTV8a+b(4)  
II X,MTV20(7-8) > X,MTV21(9-10) > Y→Allx,MTV13(11-2) II Y→X,MTV12(13-5)  
> FRM3(16) > X,MTV19a(17-8) II X,MTV24(19-20)+9a(21-2)+5(23-4) II X,MTV  
38a(25-30); **C.** X,MTV23(31-4) I FRM9(35-6).  
**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 6,25.  
**4.1.** TM1e+/-a (narcoconflicto +/- personaje);  
**4.2.** TMs6+/-1+2+4 (fugitividad +/- valentía + vileza-traición +/- identidad).  
**5.** F: propagandística + espectacular +/- noticiera.  
**6.** Héroe, *narco*: fugitivo, salvación (de agresión), pasado preso, insumisión, armado,  
destreza, preparativos venganza, precaución. Rivales, sin identificar: vileza-traición  
(emboscada), fracaso (huída héroe). Se subraya el origen fronterizo y el territorio  
serrano del héroe, señas de identidad reforzadas por el conflicto con los *güeros*.
-



A pesar del aire facticio del texto, ha de entenderse que se trata de una **crónica** debido a que se proporcionan datos precisos, y se emplea incluso la **fórmula de veracidad** (“eso reportó la Ley”); la **funciones** primarias son con todo **propagandística** y **espectacular**, como se observa en el encomio pelicular del héroe, acompañadas de la **noticiera**. Éste es con toda probabilidad narcotraficante aunque no se explicita, ya que el haber estado preso en EE.UU., tener “su pistolero” y ser reiteradamente atacado en su fronteriza Reynosa natal deja poco espacio para la duda; el **tema** principal es así el de **narcotráfico**, en el tipo de **conflicto**, al que se subordina el de **personaje** en razón de la señalada intención propagandística, y la elección del **título**; el **tema subyacente** es el de **cautiverio-fugitividad**, en cuya circunstancia se centra la historia, que incide también subsidiariamente en la **valentía** del protagonista y la **vileza** traidora de sus oponentes, así como en la **identidad**, connotada en las referencias a la sierra y la frontera, y en el conflicto con las autoridades de EE.UU. El tratamiento de estos contenidos en el **plano semántico-estructural** resulta heterodoxo por la ausencia de una **presentación** que reforzaría el carácter en principio cronístico de la pieza, trazándose en cambio la trayectoria del Halcón mediante pasajes narrativos puntuales tras un raro inicio *in media res*; la **coda**, que incluye la **fórmula metanarrativa** de **despedida** –única del texto junto con la de veracidad–, sí se ajusta al paradigma, aunque la intervención final del personaje refuerza la sensación de que el designio funcional es elogioso antes que noticiero, lo cual contrasta con la escasez de **motivos** caracterizadores del héroe. La relativa heterodoxia estructural se ve en buen grado compensada en el **plano** del **discurso**, donde se aprecia el uso de todos los recursos estilísticos canónicos salvo la **sextilla**, destacando el claro predominio de una **sintaxis** sencilla y la práctica ausencia de **intervenciones** del **narrador**, limitadas al verso citado “eso reportó la Ley” y a la observación “en la sierra son salvajes”. En el campo léxico, la contribución de las 3 **fórmulas discursivas** acaba por redondear un **IT** que supera con holgura los 5 puntos indicativos de clasicismo; no obstante, tales fórmulas son de expresión bastante abierta, sobre todo la que precisa el número de balazos, que, aparte de la cifra superlativa, ocupa 3 versos; más convencional, dentro de su modernidad, es “en su cintura una escuadra”, adaptación de la fórmula decana “con su pistola en la mano”, que se ha observado en muchos otros autores, en *Chalino* con singular frecuencia; también de raigambre antigua pero apertura actual es “en los EE.UU. cinco años fue prisionero”; con todo, este estimable formulismo y la igualdad numérica con el más común **cliché** no impiden reconocer el estilo vulgar, en el sentido de diverso a las expresiones fijadas en el canon genérico, que imprime Villarreal a sus corridos, pues a los clichés identificados bien podrían sumarse alguno más (“como labrado un tatuaje”, “se prepara con sus garras”, etc.), y a éstos, tanto giros efectistas trillados (“donde me emboscó la muerte”, “sólo mi muerte es ausente”, por cierto muy similar al verso de Vargas “sólo la muerte es ausencia”) como sus distintivas metáforas y referencias bucólicas, que impregnan el texto desde el título y prevalecen en la mitad de su extensión, en las estrofas 1ª, 4ª y 5ª, en esta última de modo particularmente intenso.

## LA HERENCIA DEL CARTEL

[El As de la Sierra, *El heredero del cártel*, A1; El As y El Halcón de la Sierra, *20 corridos* [www.chin-go-nes.com](http://www.chin-go-nes.com), A9 Interprete: El As. Juan Rivera, “*Los cuates colgando*”, B3.]

“No hay fecha que no se llegue, / hoy te nombro mi heredero  
de este trono que han peleado / mañosos y pistoleros  
de diferentes cárteles / de todo México entero”.

“Porque tú te lo mereces / la corona te regalo,  
porque eres hombre completo, / eso no puedo dudarlo,  
que yo ando [aunque sea] a salto de mata / y [Ø] este trono hay que cuidarlo”.

“Ponga la mano en su pecho, / diga usted su juramento,  
que defenderá este trono / con astucia y con talento;  
sea [ser] prudente con su gente / *pa* que le brinden respeto”.

“Voy a hacer cumplir su idea, / oiga usted mi juramento:  
lo que se me ha encomendado / es lo más grande de un puesto;  
donde hay hombres, no hay fantasmas, / [y] eso usted délo por hecho”.

“Cúidense los aspirantes, / que [Ø] ahí les va mi trozadero,  
el destete [desquite] va parejo, / mañosos y pistoleros:  
borraré la cuenta vieja, / comenzaremos de cero”.

“Tu terciá mata[s] dos pares, / para esa terciá, mi póker<sup>30</sup>,  
porque es la filosofía / de la suerte que te toca:  
el cártel me dio la herencia, / no quiero me den la [que me den] contra”.

---

Versiones 1ª y 2ª, idénticas.

[x]: variantes de la 3ª versión (Juan Rivera).

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 9/18. **1.2.2.** 26 Cnx: 16 (15 yux. / 2 cor.) / 10 sub.

**1.3.1.** GLS: mañoso. **1.3.1.1.** *Trozadero*, de *trocear*, equivaldría a *matadero*, pero aquí más bien a *despiece*, y de ahí, *organización*, *proyecto*; “el destete va parejo” connota la intención de un arranque de *reinado* justo, equilibrado, como se glosa en los versos subsiguientes; “Tu terciá [trío] mata dos pares, para esa terciá, mi póker” es metáfora del juego de naipes con la que el personaje afirma que detenta el poder.

**1.3.2.** 1+1 Frml.(v. 10+9).

**1.3.3.** 2 Rfrn.(v. 23, 31-2) / 6 Clch. (v. 1, 11, 21-2, 24, 29, 30).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 0; Mim.: 36 (100%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X<sub>1</sub>: capo rey; X<sub>2</sub>: heredero.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X<sub>1</sub>,MTV5(1-6) > X<sub>1</sub>→X<sub>2</sub>,MTV32a(7-8) < X<sub>2</sub>,MTV1+2(9-10) < X<sub>1</sub>,MTV10+21(11-2) > X<sub>1</sub>→X<sub>2</sub>,MTV35c(13-4)+35a: X<sub>2</sub>,MTV23+5(15-6)+4(17) > X<sub>2</sub>,MTV6(18) > X<sub>2</sub>,MTV2(19-24) > X<sub>2</sub>,MTV2+4(25-30) > X<sub>2</sub>,MTV35a: X<sub>2</sub>,MTV6a(31-6). **C.** Ø.

---

<sup>30</sup> Téngase presente que en México, en particular recreación del acento inglés, se pronuncia y escribe “pókar”, de modo que la rima asonante o-a no es de hecho defectuosa, como pareciera en nuestra transcripción.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 3.

**4.1.** TM1b+a (narcotráfico+/-personaje).

**4.2.** TMs5+7 (poder-progreso + lealtad).

**5.** F: espectacular + propagandística.

**6.** Héroe 1, narco: poder, respetabilidad, petición de astucia y templanza (+ situación de peligro). Héroe 2, narco: rectitud-lealtad, valentía, templanza y rectitud, pero advertencia. Como trasfondo, equiparación de un cártel del narcotráfico a un reinado.

---

Corrido que cuenta con 3 grabaciones en nuestra discografía, de El As de la Sierra y un miembro de la familia Rivera, lo que refleja su acogida favorable en las industrias locales de Sinaloa y California, y muy difundido en Internet. La aceptación se debe a buen seguro al tópico de la transmisión de poder en un cártel, que se equipara a un reino, como es usual en los narcocorridos, sin ir más lejos en algunos recién aludidos de Hernández (“La captura del Zar”) o Cabrera (“Dinastía de grandes”); la misma idea de la herencia es frecuente, encontrándose en el título de otro texto de Pepa Cabrera, “Traficante por herencia”, y en “La herencia” (Inzunza y Perea)<sup>31</sup>. Pero quien más ha abordado el asunto entre los grandes autores es Mario Quintero, cuyo corrido “La plaza” se citó parcialmente en su estudio (“la plaza ya tiene dueño,/no se podía quedar sola,/por ahí dicen lenguas largas/que sigue la misma bola,/nomás cambiaron de manos/las poderosas pistolas”), y que tiene otro titulado “El heredero”, bastante similar a este de Villarreal, transcrito a continuación a efectos comparativos:

Mire, jefe, usted ya está muy viejo, / reconozca que ya dio lo suyo;  
ahora yo manejaré la plaza: / de que puedo, me siento seguro;  
le prometo que le haré una estatua / pa’ que su gente vea con orgullo.

Tantos años siguiendo sus pasos, / aprendí todo el tejemaneje;  
yo no quiero quitarle su puesto / pero es tiempo que usted ya lo deje,  
la corona ya le queda grande, / con permiso yo sigo, mi jefe.

Sus amigos ya son mis amigos, / el negocio va a seguir marchando,  
usted ya está como el gallo viejo, / que a sus años sigue enamorando;  
nomás se le sube a las gallinas, / pero pa’ que lo lleven cargando.

Este pollo ya se siente gallo / y voy a ser el rey de palenques,  
porque lo que me sobra es talento, / y también soy de sangre valiente;  
siempre quise ser igual que usted, / ahora ya soy su lugarteniente.

Reporteros, escuchen muy bien, / ésta es una noticia importante:  
ya mi jefe se va a retirar, / pero no tiene que preocuparse:  
los espacios que decían su nombre / con el mío lograrán llenarse.

Todo lo que principia termina: / adiós, jefe, tú fuiste primero,  
pero ahora la pelota es mía / y a quien yo quiera le daré el juego;  
viva el jefe, hijos de la pelona, / porque el jefe ahora es el heredero.

El planteamiento de Quintero es a todas luces distinto, al tratarse de una petición, casi exigencia, del heredero, y no de una concesión del capo por decisión propia; además, el autor sinaloense maneja sus acostumbradas nociones empresariales, refiriéndose al “negocio”, a sus “tejemanejes”, los contactos, e incluso a la prensa, pues el cambio de

---

<sup>31</sup> Aunque de contenido político ajeno al narco, Jesse Armenta, representado en este bloque, tiene un corrido titulado “El sucesor”, donde parodia la perpetuación del PRI en el poder y el traspaso sin elección democrática de la Presidencia de la República, fenómeno retratado como un negocio familiar con connotaciones muy próximas a la delincuencia organizada.

jefatura en un cártel es desde luego cuestión de interés público; Villarreal, por su parte, se centra en los aspectos ceremoniosos y valores tradicionales –rectitud, prudencia, respeto–, haciendo de los personajes prototípicos hombres de honor al estilo de la mafia italiana. En consecuencia, difiere también el tratamiento formal, muy alejado en Quintero del paradigma por el empleo del decasílabo y la impronta expositiva en 1ª persona, aunque no falten el humor ni la perspicacia social que lo distinguen; Villarreal, sin ser tampoco canónico, logra en cambio conferir a su texto sabor convencional en virtud del registro popular. Antes de examinar la dimensión textual, cabe indicar que la muestra es un **cuento** desde la perspectiva *tipológica*, que el *tema* es el **narcotráfico** (en sus variedades de **tráfico** y **personaje**), y que a él *subyacen* el **poder-progreso** y la **lealtad**. En el *plano estructural* no hay *bloques* ni *fórmulas*, debido naturalmente al carácter por completo dialogado de la pieza, que es su aspecto formal más notable; como se recordará, se ha atribuido a Francisco Quintero el uso intensivo del modo de representación mimético en la época actual, con el antecedente de Paulino Vargas en “La fuga del Rojo”; sin embargo, lo distintivo de esta clase de corridos radica en que, a pesar del predominio del **diálogo**, incluyen al menos una estrofa introductoria o conclusiva, usualmente a modo de *intervención* del *narrador*, que indica la pertenencia del texto al molde genérico; en la pieza de Villarreal, por el contrario, la exclusividad mimética supone un alejamiento de dicho molde del mismo calibre que el de la moderna opción del autorretrato, de tal manera que su heterodoxia en este punto no es menor que la de “El heredero”. Esta singular dramatización genera alguna dificultad analítica en el *plano* del *discurso*, donde se recoge técnicamente, puesto que la perspectiva no es en puridad la **3ª persona**, que se asigna ante la ausencia de la 1ª, y por entenderse *elidida*; asimismo, el 100% atribuido a la **mímesis** en el apartado de los modos de representación, que suma un punto al **IT**, resulta engañoso para medir el clasicismo, como se acaba de indicar; a estas desviaciones se añaden la igualdad entre *encabalgamientos* (siendo un claro ejemplo la 1ª estrofa) y **dobles octosílabos** portadores de sentido completo y, a pesar de la superioridad conjunta de frases **yuxtapuestas** y **coordinadas**, la profusa **subordinación**, utilizada casi en el 40% de los vínculos sintácticos; habida cuenta de que Villarreal se vale de otra parte sólo de 1 **fórmula narrativa**, de enunciado además abierto (“eso no puedo dudarlo”), y tal vez otra propia en la que sustituye los habituales calificativos *derecho* o *decidido* por *completo*, frente a las que resaltan 2 **refranes** (o expresiones asimilables) y 6 **clichés**, cuya nómina es susceptible de ampliación, debe reiterarse que este corrido adolece de elementos expresivos tradicionales en todos los órdenes de análisis, y que su apariencia canónica reposa en la señalada capacidad del autor para reproducir el habla común, sin renunciar a la introducción de hallazgos de su propia cosecha poética. En un breve repaso al estilo, cabe apuntar la variedad de registros, que abarca desde el cliché de prestigio antiguo (como el donjuanesco “no hay fecha que no se llegue”) o el refrán (“donde hay hombres, no hay fantasmas”)<sup>32</sup> a los giros más modernos y coloquiales (“eso usted délo por hecho”, “comenzaremos de cero”); con todo, priman las referencias a la cultura rural tradicional (“a salto de mata”, “*pa* que le brinden respeto”, o la sentencia metafórica que toma el póker de referente), en la que destacan las variaciones de cuño personal (“borraré la cuenta vieja” por “borrón y cuenta nueva”), y también expresiones de fijeza relativa que suponen una recuperación consciente y acertada del habla popular (“el destete va parejo”, “hay les va mi *trozadero*”...).

<sup>32</sup> Un sorprendente ejemplo de la asimilación en la cultura del narco de estas frases hechas se halla en una nota del diario digital *colimanoticias* (15-2-2009), donde se transcribe un aviso dejado junto al cadáver de un hombre ejecutado, “dirigido al procurador Arturo Díaz Rivera que decía: ‘No hay poder que dure 100 años, ni plazo que no se cumpla, donde hay hombres no hay fantasmas, para ti, Arturo DR’”.

## REGALO CARO

[El As de la sierra, *Corridos en vivo*, 4; *En vivo* (Vol. 2), B1.

Los Cuervos, *Corridos de a kilo*, 4.

Luis y Julián, *Corridos matones*, 10.

VV.II., *Puro corrido fregón* (Vol. 6: *Seguimos el desmadre*), A4 -Los del Campo.]

La lealtad de un [del] pistolero / se le aplaude y se le admira,  
porque son hombres completos, / nunca andan con la mentira,  
y traen [tienen] en su itinerario / a los que traen en la mira.

Cuando cumple años el jefe, / siempre salen los regalos:  
unos le traen sementales, / otros traen carros del año,  
otros arriesgan sus vidas [su vida] / y el regalo sale caro.

Se dio cuenta Barbarino / de un acérrimo enemigo;  
era el que más estorbaba, / y [Ø] él emprendió su camino,  
iba a rifarse la vida [su suerte] / [y] a buscar a aquel bandido.

“Tú le estorbas a mi jefe / y el [Ø] matarte lo he planeado,  
toda la gente del chaka / por doquiera te ha buscado;  
esta vez vengo por ti, / tú eres mi regalo caro”.

Se agarraron a balazos, / Barbarino tuvo suerte:  
en el rostro del bandido / se le dibujó la muerte,  
y lo sube [subió] a su Marquis / para llevárselo al jefe.

“No tengo mucho dinero / para regalarle un carro,  
discúlpeme usted, señor, / esos presentes son caros;  
abra la cajuela, jefe, / éste es mi humilde regalo”.

---

Versiones 1ª y 2ª, idénticas (salvo en el verso 11º: “la vida” por “sus vidas”).

[letra normal]: variantes de la 3ª versión (Los Cuervos).

[cursiva]: variantes de la 4ª y 5ª versiones, idénticas (salvo en el verso 9 (5ª): “le estorbaba” por “estorbaba”).

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 13/18. **1.2.2.** 27 Cnx: 22 (15 yux. / 7 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: *chaka*, Marquis, cajuela. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 2+1 Frml. (v. 10, 25+3). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (v. 1-2, 14, 17, 27-8, 36).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 18 (50%); Mim.: 12 (33,5%); Int.-Nar.: 6 (16,5%).

**2.1.** X: Barbarino; Y: enemigo, bandido; Allx: jefe. Allx<sub>c</sub>: pistoleros del jefe.

**2.2. A.** MTV2(1-6); **B.** Allx,MTV6(7) > Allx<sub>c</sub>→Allx,MTV32a(8-10)+MTV10(11-2) II  
**a)** X,MTV2(13-5)+1(17) > X→Y,MTV21(16,18) > X→Y,MTV34(19-24) > **b)**  
X⇔Y,MTV11(25) > X,MTV19(26) > **c<sub>1</sub>)** Y,MTV13(27-8) > **c<sub>2</sub>)** X→Allx,MTV2+32a  
(29-36); **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4,25.

**4.1.** TM1e+/-a (narcoconflicto+/-personaje). **4.2.** TMs7+/-1 (lealtad+/-valentía).

**5.** F: propagandística + espectacular.

**6.** Héroe, *narco*: lealtad, pobreza, valentía, eficacia y suerte en pleito armado. Visión tradicional de lealtad del sicario al jefe, y moderna por la óptica socioeconómica.

Uno de los corridos más célebres del tiempo contemporáneo, que tiene 5 grabaciones en la discografía –de nuevo de intérpretes de diversa talla y procedencia, destacando Luis y Julián y El As de la Sierra– e infinitud de versiones fuera de ella. El éxito se debe, como en el caso anterior, a la combinación de un argumento sensacionalista y el buen hacer compositivo de Villarreal, si bien la calidad no reside aquí tanto en el manejo del léxico como en la solvencia narrativa. El texto es un **cuento** de intención tanto **espectacular** como **propagandística** del **narcotráfico**, **tema patente** en su variedad de **conflicto**, a la que puede entenderse subordinada la de **personaje** por el elogio al prototipo del pistolero leal, encarnado en el héroe; la **lealtad** es precisamente el **tema subyacente**, y en menor medida también la **valentía**, connotada sólo en 2 versos (“otros arriesgan sus vidas” e “iba a rifarse la vida”) pero latente en el **título**, que recoge la idea central del argumento, a saber, los peligros que entraña la lealtad valiente. El corrido no encierra por lo demás ningún otro elemento **semántico** relevante, como reflejan los escasos **motivos** señalados en la descripción simbólica de la **trama**, que expresan ora las ideas esenciales recién apuntadas, ora acciones propias del relato (**persecución, amenaza, balacera, muerte**); se trata así de un tema sencillo y concentrado de potente efecto en virtud de los elementos macabros y tremendistas, que bien podrían asimilarse a una película de Martin Scorsese sobre honor y peligro de muerte en la mafia. En el ámbito **estructural** de este plano, vuelve a darse la ausencia de **bloques** y **fórmulas** propias, aunque se ha asignado medio punto a la **presentación** a efectos de cálculo del **IT**, pues la 1ª estrofa compendia en cierto modo el mensaje y es ajena a la trama que principia en la 2ª estrofa y se desarrolla hasta el último verso con carácter diegético convencional, en una secuencia completa. Los recursos **estilísticos** se aproximan también al canon genérico en mayor grado que en la muestra anterior, por la leve presencia de **encabalgamientos** y **subordinaciones**, la distribución tripartita de los **modos de representación**, y la **prosodia** y el aspecto narrativo paradigmáticos, salvo por la tenaz **sextilla**; en la vertiente léxica formularia, Villarreal emplea 2 **fórmulas narrativas**, 1 adaptada (“carros del año”) y una clásica (“se agarraron a balazos”), y otra vez trueca “completo” por “decidido” o “jugado” en la expresión fija atributiva del héroe; si los **clichés** se imponen también aquí a las fórmulas genéricas, la diferencia es menor que en la pieza precedente, dándose 5 (“acérrimo enemigo”, “humilde regalo”, o la especie de máxima de los primeros versos) en lugar de 6 –y 1 fórmula más–, pero, sobre todo, no existiendo otros giros que puedan incorporarse al elenco vulgar recurrente, ya que, como se ha anticipado, este corrido se caracteriza por un relato más neutro, sin duda aderezado con expresiones populares, pero sin alcanzar la intensidad formularia de otras piezas del autor, ni su genuino estilo bucólico, que se sacrifica en aras de una narración efectista de corte cinematográfico en la cual se sustenta la fama de su composición.

## SE LES PELÓ BALTAZAR<sup>33</sup>

[El As de la Sierra, *Corridos en vivo*, 10; *El heredero del cartel*, A6;  
*En vivo* (Vol. 2), A4.

Los Cuervos, *Corridos de a kilo*, 12.

Los Reyes del Corrido, *16 Éxitos (para toda la raza pesada)*, A1 (atrib.: DR).

VV.II., *Arriba Durango. 100% puros corridos*, 1 – Grupo Montez de Durango.

VV.II., *Corridos de mexicanos perrones*, 1 – Los Capos de México-.]

Estando moliendo caña / en su ranchito querido,  
buscaban a Baltazar / para llevarlo al [a] presidio;  
eran buenos cazadores / con experiencia al codillo.

Un venado lampareado / es difícil de cazar [agarrar],  
aunque le pongan [*tiendan*] la trampa / tiene experiencia al brincar:  
se quedaron con las ganas, / se les peló Baltazar.

Sólo el que carga el morral / le [él] sabe su contenido,  
por eso la Federal / querían [**quería**] llevarlo al [a] presidio;  
no se les concedió el gusto [**le comprobó nada**],  
se les peló [**bajó**] en el camino.

Se fue con rumbo a la sierra / montado en su Bailador,  
su caballo preferido [*consentido*] / que lo quiere con amor,  
lo mismo baila un huapango, / [que] un corrido o una canción.

“Ay, Culiacán tan hermoso [*Santiago Papazquiaro*],  
desde el [que del] filo de la sierra  
tus [**sus**] luces yo las diviso / como el [Ø l *al*] mirar las estrellas;  
cómo extraño a mis amigos, / también a mi lindas güeras [**linda güera**]”.

Afinen los instrumentos / que va a empezar a tomar,  
con el As y gavilleros / va a empezar a parrandear;  
el merito seis de enero / se festeja a Baltazar.

---

Versiones 1ª, 2ª y 3ª (El As de la Sierra) idénticas, salvo en la última estrofa (véase más abajo).  
Puesto que en ciertos versos sólo hay dos tipos de variantes, las de El As de La Sierra y las del  
resto de intérpretes, cuando es el caso, las de las versiones 4ª-7ª se indican en [**negrita**].

[letra normal]: variantes de la 4ª versión (Los Cuervos).

[*letra monotype cursiva*]: variantes de la 5ª versión (Los Reyes del Corrido); aparte de la última  
estrofa y las variantes marcadas en negrita, la única propia es “al” en el v. 28.

[*cursiva*]: variantes de la 6ª versión (Grupo Montez de Durango).

Las variantes de la 7ª versión (Los Capos de México), salvo las de la última estrofa, sólo son  
las coincidentes con las versiones 4ª-6ª, no precisando así un tipo de letra distintiva.

Los 4 primeros versos de la última estrofa varían considerablemente con cada intérprete,  
trascribiéndose completos a continuación para cada versión. Los 2 versos finales son idénticos  
en todas las versiones.

2ª: Sólo varía el verso 3º (de la última estrofa): “una gran banda” por “gavilleros”.

3ª: Sólo varía el verso 3º: “Banda El Valle” por “gavilleros”.

---

<sup>33</sup> Siguiendo el criterio de respetar las grafías tal y como aparecen en el título, se mantiene en  
éste y el texto la “z” del nombre, incorrecta en español (y en inglés: Balthazar), a pesar de su  
frecuente uso en México y otros países americanos hispanófonos.

4ª: “Los compas de Sinaloa/van a empezar a tomar,/Los Cuervos de Mazatlán/están listos pa’ cantar”.

5ª: “Soy el compa El Afamado,/voy a empezar a cantar,/Los Fronterizos, señores,/van a empezar a tocar”.

6ª: ““Afinen sus instrumentos,/quiero empezar a tomar,/que venga el Grupo Montez,/pa’ empezar a parrandear””.

7ª: ““Toda mi raza pesada/van a empezar a tomar/y ya los Capos de México/van a empezar a cantar””.

Nótese que en las versiones 6ª y 7ª se trata de una intervención del personaje.

**1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** Ason. (2 estrofas Conson.; 1 Ason. ABABAB). **1.1.3.** 6 Sext.

**1.2.1.** U2V: 15/18. **1.2.2.** 20 Cnx: 13 (12 yux. / 1 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: *lampareado*, huapango, *güero*. **1.3.1.1.** “Experiencia al codillo” no es frase hecha común, significando tal vez “expertos asesinos”, por su puntería, dado que el codillo está junto al pecho; Por *gavilleros* ha de entenderse “gente de la gavilla”, de la “banda”, i. e, “acompañantes” (del músico).

**1.3.2.** 1 Frml. (v.26). **1.3.3.** 1 Rfrn. (v.13-4) / 2 Clch. (v.11,22).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 20 (55,5%); Mim.: 6 (16,5%); Int.-Nar.: 10 (28%).

**2.1.** X: Baltasar; Y: la (policía) Federal.

**2.2.** A. Ø. B.  $Y \rightarrow X, MTV21(1-6) \parallel X, MTV5(7-10) > X, MTV21 \Leftrightarrow Y, MTV30(11-2) \parallel Y \rightarrow X, MTV21(13-6) > X, MTV21(17-8) > X, MTV8b(19)+9b(20-4) \parallel FRM15(23-4) \parallel X, MTV39a(25-8)+3a+c(29-30) \parallel$  C.  $X, MTV25+a+b(31-6);$

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 4.

**4.1.** TM1e+/-a (narcoconflicto +/- personaje).

**4.2.** TMs6+/-4 (fugitividad +/- identidad).

**5.** F: propagandística + espectacular +/- noticiera.

**6.** Héroe, narco: fugitivo, eficacia (en huída), orgullo identitario, amistad, enamorado, bebedor, parrandero, gusto por la música. Rival, policía: experiencia, fracaso (en la captura). Trasfondo de exaltación de la cultura rural mexicana, en concreto de la sierra sinaloense (y la capital, Culiacán), con incidencia en la parranda y la música.

Este es uno de los corridos más difundidos de nuestro tiempo, que cuenta con “165 grabaciones de diferentes artistas” ([www.musica.com](http://www.musica.com)); en nuestra discografía hay 7, lo cual lo convierte en el segundo corrido más versionado (véase el apartado siguiente). Como sucede con las muestras anteriores, las versiones son ante todo de intérpretes sinaloenses (El As y Los Cuervos) o la zona noroeste, confirmándose la proyección de Villarreal allende su entorno; a diferencia de dichas muestras, no se trata de un texto ficticio sino de una crónica sobre un capo del núcleo fundacional sinaloense, Baltasar Díaz Vega, el *Balta*, de quien no hay mucha información, siendo la disponible dispersa y a veces contradictoria; p. e., respecto al célebre reparto de las plazas que hiciera M. A. Félix Gallardo en 1989, origen de los cárteles modernos, Ravelo [2005: 96] incluye a Díaz entre quienes recibieron “otros tramos del país”, sin especificar, mientras que Blancornelas asegura que se le asignó, con Ismael el *Mayo* Zambada, nada menos que Sinaloa [2002: 54]; en todo caso, varias fuentes coinciden en que fue, con el *Mayo*, uno de los principales lugartenientes de Amado Carrillo en el Cártel de Juárez, y un artículo periodístico<sup>34</sup> refiere la boda de un hijo suyo con una hija de Félix Gallardo, oficiada por el obispo de Sinaloa y amenizada por distinguidos músicos, Alberto Cortez entre ellos, lo que confirma su lugar en primera línea del grupo original de capos. El suceso que cuenta el corrido no lo recoge ninguna fuente, quizá por no consistir en una de las espectaculares fugas de prisión cantadas en fecha reciente, sino en la mera

<sup>34</sup> C. A. Guerra, “Las mujeres de Guzmán Loera, el *Chapo*”, *Contralínea*, 1-6-2009 (Ed. digital).



huída de una incursión policial o militar en la sierra; por ello, aunque el *tipo* textual sea el de **crónica** debido a las alusiones reales, las funciones primordiales son la **propagandística** y la **espectacular**, a las que se subordina la **noticiera**; por la misma razón, las variedades de **conflicto** y **personaje** del *tema* de **narcotráfico** se dan en plano de igualdad, así como los *temas* subyacentes **fugitividad** e **identidad**, cada uno de los cuales predomina en una mitad de la pieza. La fecha de composición es anterior a 1995, año en que Díaz fue asesinado en la Ciudad de México, lo que llevó a Villarreal a componerle otro corrido, junto con Lupillo Rivera, “Recordando a Baltazar”, incluido en la discografía:

Les traigo el nuevo corrido, / aunque no es *pa'* festejar,  
sólo quiero hacer memoria / recordando a Baltazar,  
un hombre de Sinaloa / que siempre fue a todo dar.

Se dio la vida de rey / festejando el seis de enero,  
siempre le tocó la banda / rodeado de compañeros,  
por eso es que lo extrañamos / los que en verdad lo quisieron.

Nunca pisaste la cárcel / porque no lo merecías,  
pero tampoco la muerte: / cómo olvidar ese día  
que nos dieron la noticia / que murió Baltazar Díaz.

Sinaloa no te olvida / aunque no te vuelva a ver,  
y la gente de la sierra, / ellos te extrañan también,  
la noticia de tu muerte / tampoco lo podían creer.

Es muy triste el seis de enero / si no hay a quién festejar;  
si ya mataron al rey, / ¿a quién le van a tocar?  
Y aquellas famosas bandas / sé mucho te han de extrañar.

¿Cómo vamos a olvidar / al que fuera un gran amigo?  
Aunque nos duela en el alma / sabiendo que no estás vivo,  
siempre te recordaremos / cantándote este corrido.<sup>35</sup>

Al margen de nuestra discografía, se encuentra en Internet “La muerte de Baltazar”<sup>36</sup>, corrido interpretado por Los Cachorros de Juan Villarreal del que no consta el autor, pero cuyo estilo encaja a todas luces con el de nuestro compositor; aunque no pueda confirmarse su autoría, la coincidencia de intérprete, tema y estilo, y la pertinencia de su contraste con el texto recién transcrito, invitan a incluirlo también íntegramente aquí:

Qué noticia, qué noticia / la que acaba de llegar,  
que en la capital azteca / mataron a Baltazar,  
qué noticia tan ingrata / que ha llegado a Culiacán.

Un rifle de alto poder / con su terrible descarga,  
Baltazar quedó sin vida, / lo asesinan a mansalva,  
le cayeron por sorpresa / no dándole tiempo a nada.

---

<sup>35</sup> El tema está en el álbum de L. Rivera *El toro del corrido* (A2). En la discografía hay otro titulado “Ya murió Baltazar” (VV. II., *Los 5 mejores intérpretes de corridos y tragedias*, Vol. 2, A1 –El Lobito de Sinaloa), sin autor indicado; de factura vulgar semejante a éste (“La sierra de Sinaloa/y el gran Valle Imperial/tristes se encuentran ahora/por la muerte de un gran zar:/logró quedar en la Historia/el gran jefe Baltazar”), es empero más explícito (“El gobierno mexicano/no lo pudo detectar,/menos el americano/le pudo algo señalar;/sus informantes fallaron,/Balta era internacional”) y ofrece una visión más cercana (“Caminos rumbo a Bamopa,/Badiraguato y su sierra,/donde burló a las tropas/y combatió como fiera”).

<sup>36</sup> Además, se ha localizado otro corrido elegíaco, “Baltazar Díaz”, interpretado por Marcelo Gámiz *El Rayito* y sin autoría reconocida.

Las sorpresas son fatales, / imposible detectarlas,  
cuando se te duerme el gallo, / amaneces en la cama,  
y para un madrugador, / el que se va de tardeada.<sup>37</sup>

“Compadrito de mi vida, / ahí le encargo mi caballo,  
así yo me iré contento / al dejarlo en buenas manos,  
para que usted se pasee / allá por el mes de mayo”.<sup>38</sup>

“A mis fieles cancioneros, / los que tanto me alegraban,  
cántenme “La chuparrosa”, / la que tanto me gustaba,  
que me acompañe hasta el cielo / aleteando con sus alas”.<sup>39</sup>

Es triste la despedida, / y más para el que se queda:  
“Adiós, mis hijos queridos / y también mi linda *güera*,  
adiós, compadre Bernardo, / adiós, lindas borracheras”.

Si ambas elegías comparten el fin propagandístico y remiten en algunos versos a “Se les peló Baltazar”, difieren en forma y contenido; la primera constituye una ristra de clichés e ideas tópicas destinadas al gran público y, a pesar de la cantada amistad con el héroe, carece de detalles indicativos de una verdadera proximidad al personaje real y sus circunstancias; la segunda, aunque no es producto folclórico genuino, contiene referencias concretas desde una perspectiva interna (la mención velada a El Mayo Zambada, a otro amigo llamado por su nombre de pila, y la ubicación del suceso y la procedencia del protagonista); además, Villarreal sabe manejar las claves ideológicas y culturales del contexto sinaloense, y expresarlas combinando recursos tradicionales y modernos propios del panegírico. Tal acierto es también la base del éxito de “Se les peló Baltazar”, patente en la cantidad y variedad de sus intérpretes, en el hecho de que la mayoría sea de Sinaloa o estados colindantes, y sobre todo en la apertura de las variantes de la estrofa final, prueba de que los artistas locales sienten suya la composición, o al menos patrimonio del acervo corridero, susceptible de modificación. Obviamente, las variantes no alteran el contenido esencial, la invitación a la *parranda*, y su apertura se debe a que el *motivo* del *gusto* por la *música*, denotado por la referencia al conjunto intérprete del tema, admite la sustitución de unos nombres por otros; sin embargo, se aprecian también diferencias sustanciales de perspectiva: las 3 primeras versiones (As de la Sierra)<sup>40</sup> aluden en 3ª persona al héroe, sugiriendo que el intérprete va a tocar para él, tal vez en el marco del relato; en la 4ª la atención se centra en los músicos, aunque la mención de “los compas de Sinaloa” indica que unos y otros se encuentran en la celebración de Baltazar, cuya presencia es incierta; en la 5ª es cierta su ausencia –denotada–, tomando el juglar la palabra para referirse sólo a la fiesta; en la 6ª, donde se mantiene el primer verso de las estrofas del As, y la 7ª, habla el mismo héroe. El resto de variantes son apenas relevantes, salvo el cambio de Culiacán por Santiago Papazquiaro, ciudad del estado de Durango, como el grupo que

<sup>37</sup> “dormírsele el gallo” a alguien es *despistarse*, (véase glosario); por “madrugador” ha de entenderse *sicario*, *asesino*, de tal suerte que estos cuatro versos sentenciosos de difícil comprensión vendrían a significar, más o menos, que, cuando uno se descuida, lo sorprenden, y que para el sicario no hay presa más fácil que la desprevenida.

<sup>38</sup> Mediante la referencia al “mes de mayo” el autor alude indirectamente a la amistad entre el héroe y El Mayo Zambada; versos similares, recuérdese, se encuentran en “El regreso del *Chapo*” de Mario Quintero para connotar la sociedad entre El Chapo y El Mayo: “es gente del mes de mayo/que acompañan a Guzmán”.

<sup>39</sup> “Chuparrosa” es la denominación popular de la hembra de colibrí –de ahí la referencia al vuelo y las alas–, y “La chuparrosa” es, en efecto, una conocida canción.

<sup>40</sup> Importa señalar que estas versiones son las más próximas a la original del autor, que no *firma* la interpretación de sus Cachorros, si bien la neutralidad abre precisamente la puerta a la personalización de las versiones posteriores: “Afinen sus instrumentos,/que va a empezar a tomar,/con su conjunto norteño/va a empezar a parrandear”.

canta la versión y antepone la exaltación de su origen, y la modificación del verso 17º en las versiones 4ª-7ª, que recurren al tópico de la impunidad en contradicción con el verso siguiente y la lógica del relato<sup>41</sup>. A propósito, y atendiendo al *plano semántico-estructural*, la pieza consta de una **trama** narrativa que abarca el texto completo salvo acaso la última estrofa, donde podría incluso reconocerse una **secuencia**, desde luego difusa, que tendría en la 1ª estrofa el *planteamiento*, la intención persecutoria de los rivales; en la 2ª y 3ª el *nudo*, la huída del héroe, aunque se expresa como resumen argumental o desenlace y hay observaciones subjetivas externas al relato y reiteración de los antecedentes; y en la 4ª y 5ª el *desenlace*, la marcha a la sierra de Baltasar tras eludir a la autoridad; la 6ª estrofa, en la concepción primera del autor que respetan las versiones de El As, es una *proyección* del *desenlace*, la celebración del héroe de su salvación, pero se convierte en las restantes en una coda sui géneris con la inserción de una especie de fórmula de autoría, de la interpretación; con todo, la estrofa original también se distingue de la trama cumpliendo cierta función conclusiva, de modo que, a efectos analíticos, se ha considerado una *coda* heterodoxa que aporta medio punto al **IT**; de otra parte, si la apuntada *fórmula estructural* de *autoría* no puede estimarse en rigor presente, la de **referencia genérica** se halla en la mención al corrido (4ª estrofa); esta unidad semántica se une al reducido grupo de *motivos* mediante los que Villarreal exalta la identidad sinaloense y serrana del héroe (**territorio** y **vehículo**, el caballo en lugar del automóvil, además del **orgullo identitario**), a los cuales añade los valores clásicos de la **amistad** y la **parranda** en sus varios matices, ya que Baltasar, además de la **música**, gusta de la **bebida** y las **mujeres**, como indica el recuerdo de su “linda güera”. La expresión acompaña al contenido tradicional, pues en el *plano* del *discurso* se usan los recursos paradigmáticos, salvo por la **sextilla** y la fértil **subordinación**; en el *léxico*, la solitaria **fórmula narrativa** (“desde el filo de la sierra”) no se ve abrumada por numerosos **clichés**, como en otros textos del autor, y los versos asignados al **refrán** (“sólo el que carga el morral le sabe su contenido”) revelan que no prima el lenguaje vulgar estándar, sino el popular y bucólico distintivo de Villarreal; sin duda, muchas expresiones son tópicas (“estando moliendo caña en su rancho querido”, “su caballo preferido”), algunas reproducen el habla rural con diverso grado de originalidad (“un venado *lampareado*”, “con experiencia al codillo”), y se aprecia la cuota coloquial en el uso de “pelarse”, pero esta amalgama de tradiciones es característica del corrido desde sus orígenes; entre los muchos ejemplos, está el viejo “Corrido de José Roberto y Simón”, que principia “Estando tomando vino/José Roberto y Simón”, o el clásico de mediados de siglo “El Mano Negra” (L. Elisea): “cuando mató al Coronel/y se peló a la frontera”. En definitiva, una vez más, el reconocimiento de la tradicionalidad por la audiencia comprende tanto los giros asentados en el lenguaje poético del género como los de uso común en el entorno cultural, y es justamente esa doble (o múltiple) raíz de la inspiración lo que confiere a la pieza el prestigio de clásico contemporáneo, sin olvidar el manejo que hace Villarreal de los contenidos asimismo convencionales, si bien, en este caso, debe concederse a la vertiente expresiva la mayor parte del mérito, gracias a la cual logra el autor encomiar a un reputado narco en clave del típico corrido de valientes sin tan siquiera denotar la valentía, que se intuye en el enunciado de otros motivos y referencias que forman parte del mismo entramado ideológico y estético reconocible para el público.

<sup>41</sup> Sorprendentemente, Villarreal opta en su versión original por “no se le comprobó nada”, de modo que la *mejora* de la lógica narrativa debe atribuirse a El As.

### 3.3. Otros compositores notables

#### 3.3.1. El As de la Sierra

José Heredia, *El As de la Sierra* (San José del Cañón, Sinaloa, 1969) ha sido mencionado en múltiples ocasiones, sobre todo en calidad de *chalinito*, término acuñado por E. Wald para identificar a los seguidores musicales de *Chalino* Sánchez. El musicólogo estadounidense dedica buena parte del capítulo de su clásico titulado precisamente “Chalinitos” y subtulado “*El As de la Sierra*” [2001: 84-95] a este corridero, al que con razón considera el mejor de los herederos de *Chalino* en Sinaloa, y de quien afirma que “ha hecho irrupción en el mercado internacional, agotándose las entradas para sus conciertos en puntos tan lejanos como Chicago, y a quien hasta la gente del corrido duro *gangsta* de L.A. tiende a considerar el más genuino heredero de Chalino” [2001: 90]<sup>42</sup>. En efecto, imitando su voz y su estilo, El As canta a héroes serranos al modo alusivo de su modelo para una audiencia local versada en las formas y claves del corrido destinado a ensalzar el bravío mundo rural sinaloense; la proximidad a Sánchez se ve reforzada por la abundante realización de corridos de encargo, cuya mecánica detalla el autor a Wald en entrevista [2001: 93-4], pasaje parcialmente citado en el epígrafe sobre la revolución cultural impulsada por *Chalino* en California de esta segunda parte. Precisamente debido a esta cercanía con el ídolo, El As se distingue nítidamente en todos los órdenes de los *chalinitos* californianos reciclados desde el rap que componen y cantan temas provocadores de consumo y tráfico de drogas que a duras penas son corridos; aunque las portadas de algunos discos se asemejan a las de aquellos, pues aparece ataviado con tejana o sombrero de vaquero y botas de cuero, y adornado con cadenas de oro, con pistola en mano o fajada, e incluso blandiendo descomunales cuernos de chivo, el vehículo junto al que suele posar es una avioneta, muy empleada para el narcotráfico a pequeña escala en las sierras de México, y el fondo siempre es bucólico, sin asomo de ciudad. Pero lo esencial es que el autor surge en un contexto semiótico verdaderamente marginal, de la sierra profunda sinaloense, de manera que no sólo conoce el mundo del narco del que habla más o menos

---

<sup>42</sup> “He has broken into the international market, selling out clubs as far away as Chicago, and even the hardcore LA gangsta crowd tends to accept him as Chalino’s truest heir”.

abiertamente (menos que los provocadores juveniles, más que *Chalino* o *Pepe* Cabrera), sino que forma parte de él, por supuesto no perteneciendo directamente a un *cártel* o banda de traficantes afamados, pero sí a la comunidad rural de donde procede la mayoría de sus miembros, con quienes tiene estrecho y cotidiano trato, como se comprobará en el análisis de su muestra “Corrieron los gallos finos” y se puede apreciar en buena parte de su obra, lo cual lo convierte en el corridero más vinculado al mundo del narco de los estudiados aquí, y seguramente de entre la mayoría de los no estudiados. Huelga decir que lo interesante de tal proximidad no estriba para nosotros en la cuestión del narcotráfico en sí, sino el marco semiótico de raíz tradicional y, sobre todo, el reflejo que tiene en sus corridos, piezas harto populares donde se pliega en grado considerable al canon genérico, sin perjuicio de la introducción de los rasgos de modernidad acostumbrados, pudiendo así afirmarse que El As representa la continuidad generacional de la *escuela sinaloense* impulsada por *Chalino* y Cabrera, con el interés añadido de su mayor marginalidad de sabor contextual folclórico, y también con el de la constatación de que, a pesar de ella, el autor tiene en efecto una considerable proyección más allá de las sierras sinaloenses; de hecho, en la Ciudad de México y Los Ángeles pueden adquirirse numerosos álbumes de El As, lo que explica su intensa representación en la discografía y la presencia en ésta de 30 corridos de su autoría, cifra próxima o idéntica a la de prominentes corrideros como Teodoro Bello o el mismo *Chalino*. Aunque no es posible detenerse en su obra ni su estilo, cabe mencionar que, como *Chalino*, cuenta con una pieza de carácter autobiográfico, “El As de la Sierra”, que puede considerarse con reservas un corrido, con otra llamada “A mis pueblos”, homenaje a su patria chica serrana sinaloense, así como con otras varias de intenso sabor local, algunas sin duda de encargo. La mayor singularidad de este tipo de composiciones y el hecho de que, a pesar del considerable mantenimiento de la tradición, El As no haya aportado cambios o renovaciones significativos al género actual, me han llevado a escoger dos corridos de fuerte impronta biográfica, donde el autor narra un retén y registro policial del que es objeto junto con amigos y colegas al salir de una fiesta, y una campaña policial en Sinaloa que pone en fuga a los narcos menores locales, a los que conoce personalmente; ambas piezas son sumamente interesantes en su calidad de

ejemplos de corrido popular genuino centrado en sucesos locales y dirigido a una audiencia informada en el que persisten muchos rasgos de la poética tradicional del género y todos los valores de la comunidad corridera, pero donde se refleja al tiempo la actualización de dicha tradición en el contexto del narcotráfico. Antes de analizarlos y comentarlos, importa señalar que El As no se ha limitado con todo a esta producción de alcance puramente local, sino que, a diferencia de *Chalino*, le ha cantado también a las grandes figuras sinaloenses del momento, como se constata en los dos corridos transcritos y comentados brevemente sobre “El Güero Palma”, en el estudio de Teodoro Bello, y sobre “La fuga del *Chapo*” en el de Julián Garza<sup>43</sup>, lo cual supone que, en fin, se ofrecen 5 textos completos de El As de la Sierra en esta investigación, teniendo en cuenta que en el comentario a “Atorón en Los Mochis” que se hace a continuación se incluye íntegramente una suerte de secuela titulada “El segundo atorón”.

---

<sup>43</sup> El amplio alcance de El As incluye su condición de intérprete; en los estudios precedentes, 2 corridos de Paulino Vargas, 3 de Julián Garza, 3 de Teodoro Bello, 1 de Francisco Quintero, 2 de Reynaldo Martínez, 1 de Pepe Cabrera y los 4 analizados de Juan Villarreal son interpretados por El As en álbumes de la discografía.

## ATORÓN EN LOS MOCHIS

[El As de la Sierra, *Corridos pa' mis compas*, A5]

Año del noventa y nueve, / presente lo tengo yo,  
en Los Mochis, Sinaloa, / este caso sucedió,  
se celebraba una fiesta / en el salón La Mansión.

Yo estaba como invitado, / la Banda El Valle también,  
Osvaldo *El Mono* Peñuelas, / el festejado era él,  
y así al paso de las horas / nos ambientamos muy bien.

A las dos de la mañana / aquella fiesta acabó,  
yo me quedé bien entrado / y a la banda jalé yo,  
junto con mis padrecitos / en mi rancho me tocó.

Ay, Cuchilla de Cachuana, / yo no te puedo olvidar,  
las 4 de la mañana, / ya tenía que descansar,  
con una nueve fajada / a la gente fui a llevar.

Seis compas me acompañaban / en mi linda camioneta,  
con sombrero, ya sabrán, / la Ley un pretexto espera;  
se divisó una patrulla, / a una cualquiera la arregla.

Al modo de borrachera / dijo mi amigo Genaro,  
y el *Güero* lo *segundó*, / “aquí estamos arreglados”;  
policías municipales / brotaron de todos lados.

Hubieran visto, señores, / la risa que me agarró,  
policías municipales / cumplieron con su labor;  
cuando salió la noticia / en mi casa estaba yo,  
la pistola no era mía, / firmando está otro señor.

---

**1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** Ason. (2 estrofas Conson.). **1.1.3.** 6 Sext. + 1 Octavilla.

**1.2.1.** U2V: 14/22. **1.2.2.** 24 Cnx: 22 (19 yux. / 3 cor.) / 2 sub.

**1.3.1.** GLS: (estar) entrado. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 2 Frml. (v. 13, 23). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 11).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 33 (75%); Mim.: 1 (2%); Int.-Nar.: 10 (13%).

**2.1.** X: Narrador (*El As*); Y: policía; Allx<sub>C1</sub>: Banda El Valle; Allx<sub>C2</sub>: padrecitos, compas, “mi gente”; Allx<sub>1</sub>: Genaro; Allx<sub>2</sub>: el *Güero*.

**2.2. A.** FRM6a+b+4a(1-3): MTV25(4-6). **B. a)** X+Allx<sub>C1</sub>,MTV25a+b(7-12) > X+Allx<sub>C1</sub>+Allx<sub>C2</sub>,MTV25a+b(13-8) > FRM4b(19-20) > X,MTV9a→Allx<sub>C2</sub>,MTV32a(21-4) > **b)** Y→X+Allx<sub>C2</sub>,MTV16(25-30) > Allx<sub>1+2</sub>,MTV25a+32c+27b(31-4) > **c)** Y→X+Allx<sub>C2</sub>,MTV20(35-40) > X,MTV34(37-8) > **c+)** X,MTV19a(41-4). **C.** Ø.

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 5.

**4.1.** TM2[b] (sucesos [delito común]). **4.2.** TMs6 (cautiverio).

**5.** F: Noticiera +/- espectacular.

**6.** Héroe, músico: parranda, amistad, soborno, cierto desafío, salvación. Rivales: policía: retén, registro, confiscación, ineficacia (error). Allegados héroe: parranda, soborno.

Corrido-**crónica** donde el narrador es protagonista, cuyo *tema patente* es el de **sucesos**, siendo dudosa la atribución al subtipo de *delito común*, habiéndose propuesto como alternativa señalar el TP2 sin subcategoría, en la medida en que no está previsto el retén y registro policial fuera del contexto del narcotráfico, pero se trata sin duda de un suceso. El *tema subyacente* sería el de **cautiverio**, aunque tampoco su determinación es inequívoca, por cuanto no se produce de hecho la detención del protagonista, si bien el fondo argumental es el retén y registro de su camioneta, de manera que la noción general latente más presente es el cautiverio; a éste podrían añadirse los asuntos de *valentía*, por explicitar el héroe-narrador que va armado y se ríe de la detención, la *vileza* de los rivales, porque actúan con cualquier pretexto y sin fundamento, i. e., cometen un abuso de autoridad, así como la *amistad-lealtad*, dada la relevancia que tienen los compañeros de parranda y detención del protagonista. La *función* es primordialmente **noticiera**, a la que puede estimarse subordinada la **espectacular** por el relato de un registro policial, aunque no se narra en términos sensacionalistas, sino más bien distantes, lo que podría a su vez sugerir una cierta intención *propagandística* del narrador. En el plano *semántico-estructural*, el autor invierte la tendencia del tiempo contemporáneo al iniciar con una **presentación** canónica que incluye las *fórmulas metanarrativas* de **datación/ubicación** y **memorabilidad**, aunque también aquí se observa la común imbricación con la **trama**, ya que los últimos versos de la estrofa forman parte del *planteamiento* de la **secuencia** narrativa, que llega hasta el final del texto, no pudiendo considerarse los últimos versos siquiera una **coda** integrada con la trama, sino más bien una *proyección* del *desenlace* con la que se remata abruptamente. En el *plano estilístico*, excepto por el uso de la **sextilla** y su combinación con la **octavilla** final, la escasez de **mímesis** y la voz en **1ª persona**, que aún así se aproxima a la tradicional por formar parte el narrador de la historia, por más que sea en calidad de protagonista y no de testigo, el autor se atiene considerablemente al patrón poético, valiéndose incluso de dos **fórmulas narrativas**, la variación de la clásica *instrumental* de la pistola (“con una nueve fajada”) y la *temporal* “a las dos de la mañana”, que superan al único **cliché** presente en el texto. Más allá de la descripción técnica, el interés de la pieza reside en la narración por el corridero de una experiencia personal que tiene lugar en un entorno genuinamente popular, y lo hace con una expresión igualmente popular, valiéndose de algunos recursos discursivos y estructurales tradicionales, entre los que también destaca la fluidez narrativa articulada en torno a la **yuxtaposición**, así como el uso de un lenguaje coloquial. Semiótica y contextualmente, el corrido rezuma realismo popular, transmitiendo la esencia del entorno serrano sinaloense, la pasión por la música de banda, la parranda con consumo de alcohol y drogas, pues “estar entrado” equivale a “estar colocado” y no suele usarse sólo para el alcohol, la omnipresencia de las armas, con cuya referencia el héroe-músico se vincula al valiente, y la tensa relación con la policía, a la que no ataca explícitamente (antes bien, afirma que cumplieron con su deber) pero de la que se ríe (o, al menos, de la situación), de la que dice que busca cualquier pretexto para registrar a la gente de la sierra, y a la que se refiere con displicencia cuando cuenta en el desenlace que la pistola que pretendían confiscarle (y denunciarlo por ello) no era suya, todo ello con un leve toque de ironía entre la bravata y la ligereza popular. En suma, como recién se decía en la sucinta introducción, El As de la *Sierra* es sin duda, junto a *Chalino* Sánchez, el corridero más auténticamente popular, en la medida en que expresa intensamente la marginalidad de la cultura que recrea en sus corridos, cuyos valores e ideas tradicionales actualiza en anécdotas de interés presente para su audiencia, no sólo informada sino por completo integrada en la misma comunidad del artista.

A continuación, se transcribe la secuela del corrido, o, más precisamente, una pieza sobre una anécdota posterior que entronca directamente con la aquí examinada, lo que revela también la sencillez popular del universo temático del compositor y la insistencia en cuestiones personales y comunitarias muy alejadas de la concepción comercial al uso, lo que no le ha impedido difundir su obra con sumo éxito en el



mercado musical de masas, hecho revelador de la refoclorización semiótica que ha experimentado el corrido en los últimos decenios. Aunque no cabe realizar un análisis completo, nótese que el texto consta de dos secuencias, en la primera de las cuales se homenajea otro pilar de los gustos culturales serranos, las carreras de caballos, y que la expresión del conflicto con la policía se agudiza, siendo esta vez detenido el artista, manifiesta la arbitrariedad y desproporción de la actuación policial, y oponiéndose *su gente* al registro domiciliario sin autorización judicial, presumiblemente.

## **EL SEGUNDO ATORÓN** (*Corrieron los Gallos Finos*, B6)

Treinta y uno de diciembre, / traía la suerte volteada,  
día domingo del dos mil, / una carrera jugaba,  
con mi caballo El Regalo / al de mi güey le ganaba.

Digo la traía volteada, / me robaron la carrera:  
el juez se vendió, ni modo, / tuve que pagar la apuesta,  
y al compa Jaime le digo / que tome en serio estas cosas.

Después me fui *pa* mi casa, / pues yo ahí tenía una fiesta;  
*pa* festejar Año Nuevo / se relaja allí en completa;  
sin permiso del Gobierno / atravésé camionetas.

Los invitados llegaron, / Los Tremendos me tocaban,  
el gordo de la cuchilla / con su voz nos deleitaba;  
llegó la hora del abrazo, / la gente contenta andaba.

*Ahí le va un bonito saludo a toda la gente que estuvo presente en esa reunión... ¡Qué bonito es escuchar los rafagazos, mis amigos! Lástima que vino alguien y lo echó a perder todo, pero, en fin, todo se aclaró.*

Doce con cinco minutos, / día lunes del dos mil uno,  
yo nunca me imaginara / que la casa me sitiara;  
soldados en las esquinas / impacientes observaban.

La Judicial del Estado / también un plantón tenían,  
la Judicial Federal, / municipal ni se diga;  
ráfagas de metralleta / anunciaron nuevo día.

La Judicial del Estado, / la que primero llegó,  
me llevaron detenido, / sujeto a investigación.  
Encontraron los casquillos, / pero al responsable no;  
querían catearme a mi casa, / mi gente no los dejó.

## CORRIERON LOS GALLOS FINOS

[El As de la Sierra, *Corrieron los Gallos Finos*, A3.]

Corrieron chicos y grandes / el dos mil uno, señores,  
no se sabe para dónde: / ya no suenan celulares,  
esa gente del negocio / no se ve en estos lugares.

Quedaron solas las calles, / de luto está el mes de enero,  
y no hablo de una ciudad, / hablo de Sinaloa entero;  
mucha gente del Gobierno / de repente aparecieron.

Mil doscientos elementos / de Federal Preventiva  
llegaron a Culiacán, / armados ellos venían,  
puros cuernos y R-15, / muy buenas armas traían.

El *Topo* salió corriendo / de Guamúchil aquel día,  
mi compa César también / en El Cañón se escondía,  
mi compa *Trini* en Tijuana, / Jorge también se escondía.

*Una plebada, mis amigos... Les marco, y les marco y no me contesta nadie.  
Puro fuera del área los pesados. 12 38 56... nada, hay que hacerlo de recibo,  
mis amigos.*

Los *chakas* se sorprendieron / al ver movilización  
que de México mandaron, / dicen que Vicente Fox:  
quería acabar con los narcos / y no más los ahuyentó.

Unos andan por Tijuana, / otros en el extranjero,  
*Marito* en la Matamoros / gastando mucho dinero;  
Culiacán no le interesa: / “Ahí se lo encargo al Gobierno”.

Del *Chino* se sabe nada, / compa *Emilión*, ¿dónde estás?  
Fonseca no me contesta, / tal vez tiró el celular.  
¿Dónde están esos gallitos / que no se escuchan cantar?

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 10/21. **1.2.2.** 25 Cnx: 24 (22 yux. / 2 cor.) / 1 sub.

**1.3.1.** GLS: *chaka*. **1.3.1.1.** “El Cañón” es probablemente San José del Cañón, municipio sinaloense próximo a Mazatlán.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 18). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (41-2).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (71,5%); Mim.: 1 (2,5%); Int.-Nar.: 11 (26%).

**2.1.** X<sub>C</sub>: “chicos y grandes”, gallitos, *chakas*, y todos los nombres propios. Y<sub>C</sub>: policía (Federal Preventiva); Y: Vicente Fox.

**2.2.** **A.** FRM5+4a(1-6). **B.** X<sub>C</sub>,MTV21(7-10) < Y<sub>C</sub>,MTV9a II X<sub>C</sub>,MTV21(19-24) < Y<sub>C</sub>→X<sub>C</sub>,MTV31(25-8) < Y→X<sub>C</sub>,MTV12(28-9) > Y,MTV30: X<sub>C</sub>,MTV30(31-40). **C.** FRM3(41-2).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 4,25.

**4.1.** TM1e (narcoconflicto). **4.2.** TMs6+2 (fugitividad + vileza).

**5.** F: Noticiera +/- espectacular + reprobatoria.

**6.** Héroes, narcos: huída (cobardía), indefensión por sorpresa. Rivales, policía: armas, ataque sorpresa (vileza); Rival, Presidente república: fracaso en acabar con héroes, que escapan.

Interesantísimo corrido-**crónica** de **narcoconflicto**, cuyos *temas subyacentes* son la **fugitividad** y la **vileza**, sorprendentemente no de los rivales (aunque también, por actuar por sorpresa) sino de los propios protagonistas, que huyen –cobardemente– ante la ocupación policial de toda Sinaloa. Por ello, a la principal **función noticiera** se subordinan la **espectacular**, visible en el relato sensacional de la huída de los narcos y de la ocupación policial con intensa exhibición armada, y la **reprobatoria**, no tanto dirigida a la policía ocupante ni al presidente Fox, a pesar del apunte del fracaso de sus objetivos, como a los propios narcos por huir en masa al momento, lo cual es hartó sorprendente al tratarse de amigos o conocidos del corridero, siendo éste el único texto contemporáneo consultado donde la cobardía se afea a los héroes (a los protagonistas, más bien, pues su conducta no es heroica), en contra del estereotipo y con cierto matiz de burla de los pretendidos valientes. La originalidad de la postura se ve reforzada por el hecho de que no se trata de una ficción que el autor aproveche para hacer una crítica burlona, sino de un hecho cierto acaecido en su comunidad y narrado sin duda desde dentro de la misma (con profusión de nombres propios que revelan que el autor se dirige a una audiencia informada y cercana), a la que no defiende frente al poder exógeno sino a la que critica (a sus líderes narcos) por falta de valentía. Nótese que en la 2ª estrofa hay una clara referencia –u homenaje– al célebre corrido “La mafia muere” de *Pepe* Cabrera, que refiere la Operación Cóndor de 1977, en la que el ejército tomó también Sinaloa, y en el que se lee o escucha “Tierra Blanca se encuentra muy triste,/ya sus calles están desoladas”. De otra parte, si esta pieza es única, hasta donde sé, de entre las creadas en el periodo actual del género, recuérdese que las “Mañanas de los trancoseños”, corrido tradicional decimonónico transcrito y comentado en la antología de la primera parte, el narrador, que forma parte del grupo protagonista y narra los hechos en calidad de testigo, subraya asimismo la cobardía de sus compañeros al ser atacados cuando escoltaban a un reo hacia su liberación. La **estructura** de estos contenidos es semejante a la de la muestra precedente, dándose una **presentación** que alberga dos **fórmulas metanarrativas**, de **resumen** y **datación**, y en cambio una **coda** mínima de 2 versos, si es que puede considerarse tal, en la que se ha notado en la descripción la **fórmula estructural** de **incertidumbre**, que no computa empero para medir el **IT** debido a la heterodoxia del bloque; a diferencia de la muestra anterior, no hay en esta **secuencia** narrativa propiamente dicha, siendo asimismo notable la escasez de **motivos**, pues el autor redunda en la misma idea a lo largo de todo el texto ilustrándola y expresándola variadamente a través de la nominación y precisión de las circunstancias de los distintos narcos, amigos suyos al parecer, que huyen de la ocupación policial. Sin embargo, El As vuelve a valerse de la mayor parte de los **recursos discursivos** canónicos, aunque al uso de la **sextilla** se añade aquí la leve minoría del ajuste de la unidad de sentido completo al **doblo octosílabo**, lo cual no desbarata la sensación de estar ante una pieza del todo popular, muy notable en la disposición sintáctica en constante yuxtaposición sin apenas subordinación (ni coordinación, bien es cierto), en las enumeraciones y paralelismos distributivos o antitéticos que confieren al texto su agilidad descriptiva y sabor popular, y donde volvemos a encontrar al menos una **fórmula narrativa**, la clásica de *traer+arma*, aunque expresada con un hipérbaton poco común en tan popular compositor.

### 3.3.2. *Beto Quintanilla*

Norberto *Beto* Quintanilla (General Terán, Nuevo León, ca. 1947 – Reynosa, Tamaulipas, 2007) integra con Garza, Martínez y Villarreal la nómina de los corrideros prominentes del noreste mexicano del último tercio del siglo XX. Wald no le dedica un capítulo específico, como a Garza, incluyéndolo junto a Martínez, Villarreal y algunos otros en uno general sobre la región que titula “Faded Glories” (glorias marchitas), de quien dice sintéticamente que “la gente del Valle [del río Grande] lo considera el rey del narcocorrido duro, una suerte de Chalino del este” [2001: 200-1]. En efecto, Quintanilla se diferencia de sus paisanos mencionados y más profundamente estudiados en la mayor asiduidad y modernidad con que trata el tema del narcotráfico; sin embargo, la etiqueta de ‘narcocorrido duro’ cara a Wald puede resultar engañosa –como ya lo es vincularla con *Chalino*–, porque el autor no resulta particularmente explícito, quedando muy lejos del cuasi narcocorrido juvenil californiano y, con respecto a los principales autores, situándose tal vez más cerca de un Bello o un Mario Quintero que de Paulino Vargas, tanto por la menor dureza como por la mayor modernidad apuntada. Así, p. e., tiene un corrido en la discografía llamado “Arma facial”, autorretrato típico de nuestro tiempo en el que liga al narcohéroe con virtudes distintas de las convencionales valentía y bravuconería:

No han de ser mis preferidos / Marquis, Chevret o Corvette;  
me han visto llegar en taxi, / en avión o por el tren:  
no me identifica un carro, / nomás los usé una vez.

Temible cuerno de chivo, / no has de ser mi consentido,  
ni la más lujosa Escuadra / ni el más filoso cuchillo:  
yo soy muy intelectual / con todos mis enemigos.

Quintanilla se muestra también capaz en la construcción de un discurso de dobles sentidos, simbólico y metafórico, al estilo de los dos grandes corrideros mencionados, como es apreciable en “Marisco de espina grande”:

Le echaron la red al pez / *pa* llevarlo a la cocina:  
el marisco era muy grande, / le sobraron proteínas,  
y optaron por exportarlo / crudo y con *fo* y espinas.

La charola era de plata / en la que se lo llevaron:  
ni los gringos de la DEA / ni el FBI mentado  
conocían de cerquita / al pescado enjabonado. [...]

Como era de espigas grandes, / pensaron los mexicanos  
que iba vivo y coleando / y les espinaría las manos:  
“Mejor que espine a los güeros, / que compren el contrabando.”

Esta calidad comercial y una producción notable, reflejada en los 30 corridos de su autoría compilados para nuestro estudio, explican su destacada presencia en los establecimientos especializados en el género y la música nortea de todos los principales centros de distribución, incluidos Los Ángeles y México D.F., y la de sus álbumes en nuestra discografía. Si a esto se añade que *Beto* es buen conocedor de la tradición corridera, habiendo interpretado numerosos clásicos del género, desde “Mariano Reséndez”, y que, para los interesados en la historia del narco, o mejor dicho, en la lectura que de ella se hace desde el corrido popular, presenta la ventaja diferencial de cantar los hechos relativos al *Cártel* de Matamoros o del Golfo y la intrahistoria del narcotráfico en el noreste, parece claro que el conocimiento de su obra es complementario para una idea cabal del corrido contemporáneo. Sin embargo, las dimensiones que ha cobrado la investigación, de un lado, y, la razón recién expuesta a propósito de El As de la Sierra de otro, a saber, que, a pesar de su interés, Quintanilla tampoco ha aportado grandes novedades o renovaciones en la expresión ni el contenido textuales o metatextuales, hacen que no se estudie aquí en profundidad. Así, también como en el caso de El As, me he limitado a seleccionar un corrido del autor que se distingue de los tipos y temas ya transitados, en tanto que aborda la censura al corrido, asunto político que, hasta donde sé, no han tratado otros autores contemporáneos, y que *Beto* expresa además con popular solvencia dentro de la forma literaria *corrido* en virtud de una acertada combinación de lo expositivo y lo narrativo, acierto ilustrativo de que el género, más allá de reflejar los conflictos armados en clave épica y violenta, todavía mantiene su potencial de *canción protesta* heredado de la décima folclórica y aplicado puntualmente en muchas de sus realizaciones narrativas.

## LIBERTAD DE EXPRESIÓN

(Beto Quintanilla, *Mi historia musical-20 corridos*, 14.)

Mi caso no es contra nadie, / sólo me expreso cantando,  
como lo informa la prensa, / la televisión y el radio,  
para que lo sepa el mundo / qué diablos está pasando.

Yo no voy a hablar de drogas, / sólo de lo sucedido,  
por qué un sistema corrupto / hace crecer los bandidos;  
si hay libertad de expresión, / no prohíban los corridos.

Casi entrando el dos mil dos, / el día diez de febrero,  
en Mazatlán, Sinaloa, / vuelven a sonar los fierros:  
murió Ramón Arellano / y uno de sus pistoleros.

No sabían que era Arellano / porque traía nombre ajeno,  
no sabía la policía / que se topó con el bueno,  
que habían matado a Ramón, / miembro del más grande imperio.

Allá por la capital / también murió un comandante,  
es la guerra del poder, / de la Ley y el traficante:  
unos a querer poder / y otros a no dejarse.

Por ahí lo dice un refrán / que a mi mente llega ahora:  
cuando viene una desgracia, / que nunca nos llega sola,  
y también a Benjamín / lo metieron a Almoloya.

Yo no vengo a hablar de nadie, / sólo de lo sucedido,  
yo no hice la Justicia, / tampoco hice los bandidos:  
si hay libertad de expresión, / no prohíban los corridos.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 14/22. **1.2.2.** 23 Cnx: 16 (14 yux. / 2 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 1 Rfrn. (v. 33-4) / 2 Clch. (v. 22, 24).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 10 (24%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 32 (76%).

**2.1.** X<sub>1</sub>: Ramón Arellano; X<sub>2</sub>: Benjamín Arellano; X<sub>c</sub>: traficantes (general); Y: policía, Ley.

**2.2. A.** MTV4+FRM3(1-6) II MTV38a+FRM15(7-12) II FRM4<sub>a+b</sub>+5(13-9). **B.** Y, MTV19→X<sub>1</sub>,MTV13+6a(19-24) II Y↔X<sub>c</sub>,MTV12(25-30) > MTV6a II Y→X<sub>2</sub>,MTV 20(31-6). **C.** MTV38a+FRM15 (37-42).

**3.1.** TP5+/-1 (apología +/- crónica). **3.2.** IT: 5.

**4.1.** TM1e+f (narcoconflicto + crítica). **4.2.** TMs<sub>b</sub>: Ø. [TMs<sub>b</sub>4 (identidad)].

**5.** F: Propagandística + noticiera +/- espectacular.

**6.** Héroes, narcos: grandeza (Arellano), lucha armada por el poder (general); Rivaletas, policía: suerte y eficacia en respectivas capturas, lucha por el poder. En paralelo a la historia narrada, reivindicación de libertad de expresión, veracidad-objetividad de corridos.

Estamos ante uno de los pocos corridos del *corpus* analítico que no sólo corresponde en parte al *tipo* de la **apología**, sino que éste predomina sobre el de la **crónica**, con el cual se combina, predominio que sólo se da, si no recuerdo mal, en un par de textos de Mario Quintero. Por su singular contenido, la pieza presenta no pocas dificultades para su descripción: el *tema patente* se ha estimado el de **narcotráfico** (variedades de **conflicto** y **crítica**) en la medida en que Quintanilla viste su apología de crónica reivindicando así la veracidad objetiva y *función noticiera* del género, que se presenta en esta manifestación concreta en combinación con la **propagandística**, claro está, subordinándose a ambas la **espectacular** por el tratamiento noticiero, sensacionalista (“miembro del más grande imperio”, “es la guerra del poder”), del contenido. Por su parte, ningún *tema subyacente* inventariado para el género parece encajar aquí, a menos que quiera verse, forzando la interpretación, el de la **identidad**, en el sentido de defensa del corrido como expresión libre de una realidad —el narco— y así de una identidad; en todo caso, la libertad de expresión no es en modo alguno distintiva de la identidad o carácter de México, donde el silenciamiento de la libre expresión con la muerte está a la orden del día. En el *plano estructural* se observa una **presentación** hipertrofiada que abarca 3 de las 7 estrofas del texto, debido a que el autor dedica las dos primeras a enunciar la apología del corrido, y la 3ª, buscando la coherencia con el carácter cronístico informativo que acaba de reivindicar para el género, a desplegar una apertura canónica que contiene las *fórmulas* de **datación/ubicación** y **resumen**, que por cierto se suman a las de **veracidad** y **referencia genérica** contenidas respectivamente en las estrofas 1ª y 2ª. La **trama** ocuparía las tres siguientes, aunque en ella, como puede apreciarse, apenas hay narración en sí, habiéndose considerado desde el punto de vista de los *modos de representación* que sólo la 4ª estrofa, en rigor comentario alusivo al suceso resumido en la 3ª estrofa de presentación, los dos primeros versos de la 5ª y los dos últimos de la 6ª son técnicamente narrativos. La coda se estima tal por su clara diferenciación de los versos narrativos anteriores y su redonda remisión a los versos iniciales, no habiéndose computado como bloque ortodoxo a efectos del cálculo de tradicionalidad, que alcanza los 5 puntos en el **IT** porque a la expresión tradicional de la presentación se suman una *prosodia* —salvo la **sextilla**— y *sintaxis* también ajustadas al molde expresivo convencional, y porque la voz narrativa, a pesar de la subjetividad expositiva en **1ª persona** que permea el texto, debe también atribuirse técnicamente a la de la **3ª persona** desde el momento en que se refieren unos hechos con dicha perspectiva. Por lo demás, aunque no se utilicen *fórmulas narrativas* (“si bien vuelven a sonar los fierros”, con su anacronismo navajero que sustituye a las usuales metáforas sonoras de las armas de fuego, es casi fórmula del tiempo contemporáneo), las *repeticiones* con *variación* y disposiciones *paralelas* y *antitéticas* que informan el *discurso* (“mi caso no es contra nadie...yo no vengo a hablar de nadie...yo no voy a hablar de drogas”; “sólo me expreso cantando...sólo de lo sucedido...sólo de lo sucedido”; “unos a querer poder y otros a no dejarse”, “no sabían...no sabía”, además de la repetición de “si hay libertad de expresión...”) confieren a la pieza un ritmo de sabor popular, tal vez demasiado redondo para serlo verdaderamente y donde no falta el **refrán** ni los **clichés**, lo cual no merma empero el interés de este ejercicio de estilo en el que Beto Quintanilla sintetiza las tradiciones narrativa y expositiva del género al tiempo que defiende sus funciones de utilidad social antigua con un argumento reivindicativo moderno.

### 3.3.3. Pedro Rivera (y *Lupillo*)

En el punto 1.2.2. de esta segunda parte, al abordar la industria marginal de Los Ángeles y la figura y significación de *Chalino* Sánchez, me referí ya con detalle al papel crucial que desempeñó Pedro Rivera no sólo en la difusión de la obra del astro sinaloense, sino también en la revitalización comercial del corrido y su salto del circuito marginal chicano al gran mercado y las principales compañías discográficas estadounidenses, así como, brevemente, a la carrera musical de los miembros de la familia Rivera –a la que Wald llama en el capítulo que le dedica “*gangsta corrido dynasty*”, i. e., “dinastía del corrido gangsteril”, en analogía con el *gansta rap* o rap de pandilleros–, la del propio Pedro y cuatro de sus hijos, en particular las de *Lupillo* y Jenni Rivera, quienes, tras abandonar por supuesto el narcocorrido provocador con el que arrancaron, han cosechado un imponente éxito en el mercado estadounidense de la música *latina*. La prominencia de los Rivera en la producción y la interpretación tiene un nítido reflejo en la discografía acopiada para esta investigación, buena parte de cuyos títulos fue adquirida en Los Ángeles, en las zonas comerciales de los barrios chicanos donde la familia tiene sus establecimientos y constituye el primer referente de las productoras de barrio; así, de los 205 títulos de dicha discografía, 36 son de algún miembro de la familia (22 de Pedro, 7 de Juan, 3 de *Lupillo*, 2 de Gustavo, 1 de Jenni y uno colectivo titulado, precisamente, *Dinastía Rivera*, donde cantan varios hermanos y el padre), y casi otros tantos de sus dos sellos, Cintas Acuario y Kimo’s Cds, de manera que hasta un tercio de los discos compilados pertenecen a sus activas productoras. Como se dijo entonces asimismo, todos los integrantes de la familia son autores además de intérpretes, en particular Pedro Rivera, que firma 66 corridos (61 en solitario y 5 en coautoría) de los recolectados, siendo así el segundo compositor con mayor representación, sólo por detrás de Mario Quintero Lara, pero también su hijo *Lupillo*, que firma 33 más 3 coautorías, siendo el sexto por número de corridos en la discografía<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> El orden, de mayor a menor, de los autores de los que se analiza al menos 1 corrido, es: Mario Quintero (71), Pedro Rivera (61+5), Paulino Vargas (39), *Nacho* Hernández (37), Julián Garza (36), *Lupillo* Rivera (33+3), *Chalino* Sánchez y Francisco Quintero (33), Teodoro Bello, El As de la Sierra y *Beto* Quintanilla (30), *Pepe* Cabrera (27), Reynaldo Martínez (20), Juan Villarreal (16), Jesse Armenta (10), Enrique Franco (7), Rubén Villarreal (3), José Antonio Meléndez (2) y Ángel González (1).



Sin embargo, en el examen detenido de sus álbumes se observa que ciertos corridos se atribuyen unas veces a miembros de la familia y otras a autores distintos, o bien no se hace constar el autor, o bien se indica una coautoría que en otro disco no aparece, todo lo cual siembra dudas acerca de la verdadera autoría de los textos, dudas que confirma uno de los corrideros entrevistados para el presente estudio –a quien no identificaré aquí–, quien dice textualmente que “el señor Pedro Rivera no escribe sus corridos”. Sin tanta explicitud, en mi entrevista con Julián Garza, el también compositor Luis Elizalde y el profesor G. Berrones, hablando de los corrideros más prominentes del panorama actual, mis interlocutores asentían y ensalzaban a todos los aquí estudiados que les iba mencionando, salvo en el caso de Pedro Rivera, a cuya mención siguió un silencio tan denso como elocuente. Análogamente, a la pregunta que formulé a todos los entrevistados acerca de qué autores consideraban importantes o destacables en el panorama actual, nadie respondió mencionando a Pedro Rivera –ni a sus hijos, claro está–, mientras que todos los corrideros *capitales* y *relevantes* estudiados fueron mencionados en una o varias de las entrevistas. En suma, siendo dudosa la autoría de las piezas que firman Pedro Rivera y sus hijos, me ha parecido temerario incluir al padre y a Lupillo en los bloques de compositores más destacados, a pesar de su aparente elevada producción. Con todo, la indiscutible relevancia de la familia en el desarrollo y la difusión del corrido renovado en California, y las condiciones genuinamente populares de tal desarrollo, en las que la propiedad intelectual individual no es tan relevante para el estudio del género, como ha podido comprobarse en las tendencias compartidas y múltiples concomitancias observadas en la obra de los autores ya estudiados aquí, hacen aconsejable, y de justicia, incluir una representación mínima de los corridos firmados por Pedro y *Lupillo* Rivera, porque, sean o no los autores, son sin duda los impulsores de algunos tipos y temas significativos del corrido actual, en la medida en que han aglutinado a un nutrido grupo de corrideros chicanos en torno a su discográfica, cuyas piezas más logradas o interesantes para nuestro estudio merecen esa mínima presencia.

Para la selección de las muestras (3 de Pedro Rivera y 1 de *Lupillo*), sigo el mismo criterio aplicado aquí a los autores *notables* con representación mínima, a saber, que se trate de corridos temática y –así– formalmente distintos de los característicos de los corrideros *capitales* y *relevantes*, con el fin de redondear

la visión de conjunto del corrido contemporáneo estudiado. En este sentido, los Rivera y su entorno productivo se han distinguido, en primer lugar, por difundir el mentado narcocorrido *duro*, consistente casi siempre en autorretratos de *camellos* o simples parranderos que describen su actividad cotidiana o narran alguna anécdota de consumo o tráfico de estupefacientes a pequeña escala. Aunque estos textos no son, claro está, tradicionales en modo alguno, apenas difieren de los célebres autorretratos de capos del negocio, fundándose su pertenencia al género en el hecho de ser retratos evolucionados de forajidos-rebeldes que suelen incluir alguna bravata o desafío y motivos caracterizadores del protagonista expresados más o menos formulariamente. Hasta ahora, las únicas muestras de este tipo de corridos las hemos encontrado, con diferentes matices temáticos, en alguna pieza de Mario o de Francisco Quintero, a las que se añaden aquí la escogida de *Lupillo* Rivera, “El tirador”, así como una de su hermana Jenni, “La chacalosa”, a título adicional y sin analizarse por quedar fuera de los 150 textos que contiene el *corpus* analítico, pero que presenta el interés de haber sido presuntamente compuesto por una mujer, y en todo caso de tenerla por protagonista, tendencia como sabemos en boga que merece la pena ilustrar en este ámbito del narcocorrido más explícito.

De otra parte, Pedro Rivera se distingue a su vez por su singular interés en los corridos de asunto político, un tanto anacrónicos sin duda, al tratarse de crónicas o elegías comentadas al estilo de las piezas de hoja suelta cuyo valor ha sido rebasado por los modernos medios de comunicación de masas, pero que constituyen un interesante rescate de ese tipo de corridos tan abundante a principios del siglo XX, y un buen ejemplo del alejamiento del modelo poético primigenio y del contexto semiótico genuinamente popular que entrañan. Como se verá a continuación, estas muestras presentan además la ventaja de haber sido efectivamente compuestas por Rivera, según dice a Wald en entrevista, al menos la primera, lo cual es plausible teniendo en cuenta su rareza en el panorama actual, siendo un campo temático donde el autor puede marcar las diferencias y ejercitarse en la composición sin la presión de la innovación o la excelencia en los corridos más populares hoy día. Así, los 3 textos de Pedro Rivera analizados son de tema político, internacional y nacional (EE.UU. o México), sobre hechos sonados de los años noventa.

## LA CAÍDA DE NORIEGA

[Pedro Rivera y Los Rojos de Durango, *La derrota de Noriega*, A1]

*¡Y no era sinaloense!*

Año del ochenta y nueve, / contra drogas se trataba:  
traficantes que agarraban / a Noriega denunciaban,  
contaban toda una historia / después que los calentaban.

Manuel Antonio Noriega, / presidente en Panamá,  
fue en las Naciones Unidas / representante oficial;  
las denuncias ignoraban / los narcos del General.

Muchos desaparecidos / el pueblo empezó a notar,  
en noviembre le pidieron / la presidencia dejar;  
fue atacado por las tropas, / salió huyendo el General.

Y los Estados Unidos / lo empezaron a buscar,  
ya tenían bastantes pruebas / para poderlo juzgar:  
ni los diablos que adoraba / de ésta lo pueden salvar.

Veinticuatro de diciembre, / solito se fue a entregar,  
al Papa en el Vaticano / asilo le fue a implorar;  
la Iglesia no es un hotel, / y lo mandaron sacar.

Tres de enero, en el noventa, / al Gobierno americano  
el Papa entregó a Noriega, / piensa que es el mismo diablo;  
cada día crece su pena, / y ahora va descomulgado.

Felices los panameños / ahora ya están festejando,  
ya con nuevo presidente / del General se libraron;  
los demonios del infierno / allá lo están esperando.

Noriega está en el penal, / ya no podrá negociar,  
el tráfico de las drogas / ya no hará internacional;  
ahorita ha de estar pensando / qué pena le irán a dar.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Conson.). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 16/24. **1.2.2.** 22 Cnx: 19 (17 yux. / 2 cor.) / 3 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 23-4, 41-2).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 40 (83,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 8 (16,5%).

**2.1.** X: M. A. Noriega; Y: pueblo, panameños; Allx: traficantes; Ally<sub>1</sub>: EE.UU.; Ally<sub>2</sub>: Papa.

**2.2. A.** FRM6a+7(1-2). **B. a)** Allx,MTV18 > Allx→X,MTV17c(3-6) II X,MTV6a(7-10)+27b(11-2) II X→Y,MTV12+13(13-4) > Y→X,MTV17c+12(15-7) > X,MTV21(18) > Ally<sub>1</sub>→X,MTV21+17(19-22) > FRM13: X,MTV40+30(23-4) > **b)** X→Ally<sub>2</sub>, MTV32a(25-8) > **c)** Ally<sub>2</sub>→X,-MTV32a > Ally<sub>2</sub>→Ally<sub>1</sub>,MTV32a(29-33) < Ally<sub>2</sub>: X,MTV29(34) > X,MTV30(35-6) < **c+)** Y,MTV19+25(37-40) I MTV40(41-2). **C.** FRM7+11: X,MTV20(43)-MTV32c(44)-MTV14a(45-6).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 5,75.

- 4.1. TM3b+/-1a+b+e (política internacional+/-narcopersonaje+tráfico+conflicto).
- 4.2. TMs2+5+6+ (vileza+poder-lucro+fugitividad-cautiverio).
5. F: Noticiera + propagandística +/- espectacular.
6. Protagonista, político (+militar+narco): corrupción-narcotráfico, asesinato (de sus súbditos/pueblo), superstición (adoración de diablos) y religiosidad, huída, fracaso y cautiverio. Antagonista, pueblo: reivindicación de justicia, agresión al agresor, victoria y celebración. Allegados protagonista, narcos: delación-traición; Allegados antagonistas, EE.UU.: acusación-investigación y persecución de protagonista, captura final por mediación del 2º allegado, el Papa: rectitud, entrega de delincuente.

---

Este corrido no sólo no ofrece dudas acerca de su autoría por Pedro Rivera, según ilustra Wald en su capítulo sobre la familia Rivera, sino que se trata del primer corrido que compuso [2001: 135-6]:

En la cena de Nochebuena de 1989, la familia estaba viendo el telediario y se enteró de que Noriega había sido capturado por tropas estadounidenses. Jenni, que entonces tenía diecinueve años, sugirió que la historia del presidente narcotraficante sería un tema perfecto para un corrido, y Pedro escribió la canción y la tenía ya a la venta para el 5 de enero. Era la primera vez que intentaba escribir un corrido, y se convirtió, a su escala, en un gran éxito: “Los otros cantantes de aquí de Los Ángeles estaban todos descolocados, porque ni siquiera sabían quién era Pedro Rivera, ni de dónde venía, ni nada”. La casete de Pedro *La Derrota de Noriega* estaba decorada con [fotos de] recortes de periódicos, y entre los demás temas había corridos sobre la reciente amnistía para emigrantes ilegales, el asesinato del agente de la DEA Enrique Camarena y su piloto, Alfredo Zavala, e incluso un corrido tributo a Alcohólicos Anónimos. Este tipo de material era raro en el panorama musical de LA [...]”.<sup>45</sup>

Al margen de la confirmación de la autoría merced a esta anécdota, importa indicar que la última pieza a la que alude Wald, titulada “Alcohólico anónimo”, no es un corrido sino una canción, lo cual ilustra una vez más la confusión existente acerca de nuestro género debida a su identificación a partir del tema, y no de los elementos formales o literarios. Más aún, ésta lleva a Wald a otra identificación desacertada ya en el seno del corrido, a saber, la de los temas políticos de repercusión nacional –o internacional– de estilo periodístico con la tradición original del género. En efecto, el pasaje citado continúa con la afirmación de que este tipo de corridos “llamaron la atención del único intérprete local que había apostado por el género corrido para desarrollar su carrera” [Ibíd.], refiriéndose a *Chalino* Sánchez a modo de introducción al relato de la relación entre éste y Rivera, que empezó ese año de 1989; si el interés de *Chalino* pudo radicar, en efecto, en el conocimiento de un productor local de Los Ángeles interesado en difundir el género, es preciso insistir en que sus corridos y estos *periodísticos* de Rivera están en las antípodas en términos de tradicionalidad, porque los del mito sinaloense emanan de una comunidad marginal y están contruidos formulariamente a partir del modelo tradicional, sin concesión alguna al lenguaje y los contenidos propios

---

<sup>45</sup> “At a Christmas Eve party in 1989 the family happened to be watching the news and saw that Noriega had been captured by US troops. Jenni, then nineteen, suggested that the story of the drug-trafficking president would make a perfect corrido theme, and Pedro wrote the song and had it on sale by January 5. It was the first time he had tried to write a corrido, and it was, by his standards, a huge hit. ‘The other singers around here, in Los Angeles, they were all out of joint, because they didn’t even know who Pedro Rivera was, or where he came from, or anything’. Pedro’s cassette *La Derrota de Noriega* was decorated with newspapers clippings, and the other songs included corridos of the recent amnesty for illegal aliens, the murder of the DEA agent Enrique Camarena and his pilot, Alfredo Zavala, and even a corrido tribute to Alcoholic Anonymous. This sort of material was rare on the LA scene”.

de los compositores letrados, mientras que la presente muestra de Rivera, y las siguientes, seleccionadas precisamente a modo de contraste con los textos que preservan o rescatan la tradición hasta cierto punto, se remiten a los productos de hoja suelta destinados a las masas que no contienen ideas ni valores específicos de una comunidad local, sino de la nacional uniformizada conforme a las clases y la cultura dominantes, y se expresan también de manera estándar, en buen grado ajena al molde poético distintivo del género. “La caída de Noriega” es una pieza harto ilustrativa de ambos extremos, en particular del contextual e ideológico, en la medida en que presenta a Noriega como un tirano y traficante a gran escala al que persiguen por ello los Estados Unidos, cuando, según quedó demostrado a raíz del escándalo de financiación de la *Contra* nicaragüense con dinero del narcotráfico y con la venta de armas a un Irán sujeto a embargo internacional, Noriega era un agente de la CIA y el principal intermediario, junto con los traficantes centroamericanos aludidos en el capítulo de ‘Historización’ de esta segunda parte, entre ésta –a través del procesado O. North– y el *cártel* de Medellín, además de uno de tantos gobernantes títere impuestos por la propia CIA para reprimir a sangre y fuego toda reivindicación de justicia social de los pueblos, del Cono Sur a Guatemala, a lo largo del último tercio del siglo XX, todo lo cual hace particularmente hipócrita el planteamiento del corrido en clave de reivindicación de justicia de un pueblo frente al malvado General gracias a la ayuda de EE.UU., o tal vez, más exactamente, revela la ignorancia del compositor acerca de la realidad de un asunto que conoce sólo a través de la información proporcionada por las televisiones estadounidenses. Por ello, a este indiscutible corrido-**crónica** se le ha asignado, en plano de igualdad con la correspondiente **función noticiera**, no la **reprobatoria**, a pesar de la carga crítica hacia Noriega, sino la **propagandística**, por cuanto, consciente o inconscientemente, constituye un texto propagandístico de la política de EE.UU. en Iberoamérica, que, por lo sensacional del hecho que glosa, tiene asimismo subsidiariamente una intención **espectacular**. El **tema patente** es en principio el de **política internacional**, si bien, según se desprende ya de los primeros versos, sobre todo del 2º que funciona como *resumen argumental*, se combina con las variedades de **personaje**, **tráfico** y **conflicto** del de **narcotráfico**, de hecho más relevantes para el autor que la dimensión política internacional de lo relatado, que además sólo reviste alcance internacional técnicamente, siendo *de facto* un asunto nacional de EE.UU. en el marco de su dominación militar y política del continente americano, entendido como *patio trasero* en consonancia con la noción de su *destino manifiesto*. En cuanto al asunto *subyacente*, se observa una combinación de los de **vileza**, denotado en la caracterización de Noriega a pesar de que a ella subyazca funcionalmente un fin propagandístico antes que reprobatorio, meramente instrumental; **lucro-poder** por la condición de presidente del protagonista –que no héroe– y su corrupción codiciosa en el contexto del narco; y **fugitividad-cautiverio**, pues el núcleo argumental es la huída y posterior captura de Noriega tras el rechazo de asilo del Vaticano. Antes de pasar a examinar los elementos del ámbito textual, poéticos, procede transcribir un corrido sobre el mismo asunto que Rivera publicó poco después en cinta con su productora, por cierto firmado por él, a diferencia del del álbum anterior, donde no consta ninguna autoría, y en el que asume de nuevo la versión oficial de los hechos, encomiando la labor represora del narcotráfico de EE.UU. justo en los años en que la CIA y los narcos centroamericanos asociados anegaron el país de cocaína y el mortífero *crack*, dando a entender que tal represión se dirige contra los grandes cabecillas y no los pequeños distribuidores, cuando es un hecho constado que la realidad es justo la contraria, así como elogiando al único presidente mexicano, Carlos Salinas de Gortari, al que se le han comprobado vínculos con el narcotráfico a través de las operaciones de lavado de dinero de su hermano Raúl, y bajo cuyo mandato el sistema de protección y la represión arbitraria de policías y gobernantes no se vio en absoluto mermada, antes al contrario, y esto al margen de la flagrante contradicción entre esta postura ideológica y el hecho de que todos los miembros de la familia Rivera y los muchos corrideros que han publicado discos con

su productora, salvo precisamente *Chalino*, se hayan señalado por el narcocorrido duro de exaltación del tráfico y el consumo, o bien por el canto elogioso a las figuras del narco mexicano a través de corridos de estilo algo más tradicional, todo lo cual permite confirmar y subrayar una vez más que el corrido popularizante, en particular el inspirado en el de hoja suelta, como es aquí el caso, ni es informativo en sentido periodístico ni, mucho menos, representa la voz ni las ideas de las clases populares.

### **CORRIDO DE NORIEGA** [Los Rojos de Durango, *Corrido de Noriega*, A1.]

Era oficial del Gobierno / de las Naciones Unidas,  
no merecía el panameño / lo que le daba la vida;  
ahora ofrecen un millón, / quieren mandarlo a la silla.

Año del ochenta y nueve, / un mexicano empezó  
perdiendo en las elecciones, / la presidencia tomó;  
fue Salinas de Gortari, / guerra a drogas declaró.

Empezaron las capturas, / Félix Gallardo cayó,  
los más grandes arsenales / el presidente agarró,  
y al petrolero Laquina / las cuentas fue y le ajustó.

Que Colombia y Sinaloa / y el cártel de Medellín  
son el nidal de las drogas / ya no lo podrán decir:  
fue el surtidor del momento / Panamá sin discutir.

Las drogas y el contrabando / no dejan nada al final,  
se pierden seres queridos, / se pierde la dignidad;  
ya el Gobierno se ha propuesto, / ya todo se acabará.

Es la presión o los dedos, / las calentadas o muertos,  
todos los que van cayendo / ya cantan y dicen cuentos,  
por eso ya están pescando / los funcionarios envueltos.

Manuel Antonio Noriega / es nada más un ejemplo,  
General y Presidente / que aprovechó bien su hueso;  
muchas vidas ha costado, / gente del pueblo indefenso.

Por eso el ochenta y nueve / es año del contrabando:  
son los Estados Unidos / y el gobierno mexicano  
que a los grandes de la mafia / la vida les van quitando.

Los poquiteros no cuentan, / mejor se han de retirar,  
que ya dejen el negocio, / se pongan a trabajar:  
los que venden toneladas / las celdas van a llenar.

Las drogas y el contrabando / no dejan nada al final,  
se pierden seres queridos, / se pierde la dignidad;  
ya el Gobierno se ha propuesto, / ya todo se acabará.

De vuelta a la muestra analizada, y respecto al *ámbito textual*, nótese que el autor busca adherirse al patrón *estructural* del género, que procede en buena medida del romance de ciego sensacionalista de apariencia noticiera, enmarcando la **trama** entre dos *bloques*, conteniendo el de **presentación** las *fórmulas de datación y resumen*, si bien, como sucede a menudo en todas las etapas del género, y en la actual estudiada particularmente, en la 1ª estrofa se observa de hecho una imbricación con el desarrollo narrativo que debilita su función estructurante, habiéndosele asignado sólo medio punto al bloque y no habiéndose contabilizado las *fórmulas metanarrativas* para el cálculo del valor del **IT**. El pasaje narrativo imbricado de la 1ª estrofa forma parte del

planteamiento de la **secuencia** narrativa completa que se extiende a lo largo del texto, en la que se observa además la **fórmula** de **anticipación** del **desenlace** (“ni los diablos que adoraba/de ésta lo pueden salvar”), ésta sí computada en el IT, como también las de **resumen** y **mensaje-moraleja** presentes en una **coda** más ortodoxa, merced a la mayor consistencia y tradicionalidad de tales fórmulas, la primera al venir encabezada por el adverbio reiterado “ya... ya...”, típico incluso del primer corrido, y la segunda, en la que deberían incluirse los versos finales de la penúltima estrofa, si no toda ella, que recuerdan por su contenido al remate del romance de *Delgadina* y a su heredero en el corrido, “Rosita Alvírez”, por la referencia a la condena infernal del malvado protagonista a modo de contraste con la felicidad del pueblo panameño. A propósito, en la designación de los **personajes** a efectos descriptivos de la trama se ha optado por atribuir a los panameños el papel de antagonistas del protagonista porque, aún cuando la confrontación simbólica se dé entre Noriega y el Gobierno de EE.UU., la contraposición del destino del General y su pueblo en esta coda sugiere que, técnicamente, tanto dicho gobierno como el Papa de Roma funcionen como *allegados* del pueblo panameño, como los narcos lo son de Noriega, pues la *delación* en la que incurren se debe a que son sometidos a *tortura* y no a una voluntad traidora. En el *plano del discurso* Rivera se vale de la mayor parte de los recursos tenidos por canónicos del género, a excepción de la **sextilla**, la expresión **mimética** y el empleo de **fórmulas narrativas** pertenecientes al inventario léxico del género, lo cual, junto con la presencia de los elementos cuantificados en el *plano semántico-estructural*, da como resultado un alto IT que vuelve a generar dudas acerca de la eficaz medición de la tradicionalidad mediante este índice, porque, aún asumiendo, y subrayando por enésima vez, que el modelo poético original recoge ya múltiples rasgos del romance vulgar de ciego que forman parte de su paradigma, en el plano estilístico es innegable que no todos los elementos mensurados revisten el mismo valor tradicional, el cual, siempre que se respete el patrón prosódico y sintáctico básico, reside sobre todo en el uso de las fórmulas distintivas del vocabulario poético del género y en la construcción narrativa con alternancia de **diégesis** y **mímesis**, portadora ésta de la *médula emotiva* en el corrido decimonónico, como dejara asentado A. Paredes. Justamente por esto, los rasgos contextuales semióticos son de gran ayuda para matizar la amalgama casi constante de recursos expresivos, resultando en este caso manifiesto que, a pesar del empleo de buen número de elementos estilísticos convencionales y de una estructura con presencia de bloques y fórmulas estructurales, esta muestra no refleja una concepción tradicional del género como vehículo de expresión propia y distintiva de una comunidad marginal auténticamente popular, sino más bien la explotación de un modelo poético que nace de ese contexto en otro muy distinto, el de los productos popularizantes dirigidos a una audiencia masiva con asunción de la cultura dominante y escasa coherencia con la elección de un estilo que antaño era uno con el carácter de las comunidades rurales y marginales donde nacía y se difundía.

## LA MUERTE DE COLOSIO

[Pedro Rivera con la Banda Santa Cruz, *La muerte de Colosio*, A1;  
Pedro Rivera, *17 Éxitos con Banda*, A4]

“Desierto de Magdalena / de mi querida Sonora,  
viene rodando el chamizo, / la tierra del Bacanora”,  
decía Colosio Fernández / a su querida señora.

Don Luis Colosio Fernández / decía con mucha alegría:  
“Desde pequeño Donaldo / todo se lo presentía,  
aplicado y muy valiente, / Murrieta su dinastía”.

Adolfo López Mateos, / inspiración de Donaldo:  
año del setenta y dos, / que le tocó saludarlo  
en la casa de Los Pinos / y nunca pudo olvidarlo.

En una sola canción / no es posible de explicarlo  
la trayectoria brillante / de un hombre tan preparado,  
que el partido tricolor / candidato lo ha llamado.

*Marzo, 23, de 1994: “Ciudadanos, la violencia no es el camino”. Fueron las  
últimas palabras de Colosio Murrieta, el candidato que se nos ha ido.*

Enero setenta y cinco, / Donaldo se fue becado  
a los Estados Unidos / para hacer un doctorado;  
después hasta Pennsylvania, / economista de grado.

Así, Colosio Murrieta, / de joven te programaste,  
ya ibas llegando a la meta / para ser el Presidente  
de la patria mexicana, / porque fuiste muy decente.

En Tijuana lo mataron / y allí terminó la historia,  
en un veintitrés de marzo / que quedará en la memoria  
de todos los mexicanos, / que le deseamos la gloria.

---

**1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** Conson. (2 estrof. Ason. / 1 ABABAB Ason.). **1.1.3.** 7 Sext.

**1.2.1.** U2V: 8/21. **1.2.2.** 15 Cnx: 9 (7 yux. / 2 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** “chamizo” es una denominación mexicana de la planta que en botánica se denomina *estepicursora* o corredora del desierto; el “bacanora” es un licor típico de Sonora, semejante al mezcal; es posible que el parlamento de la estrofa 1ª sea cita de una canción, que no he identificado empero, y no es ninguna de las varias dedicadas a Sonora (“Corrido de Sonora”, “A mi Sonora”, etc.)

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 8). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 19-22, 33).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 30 (71%); Mim.: 6 (14,5%); Int.-Nar.: 6 (14,5%).

**2.1.** X: Luis Donaldo Colosio Murrieta.

**2.2.** **A.** Ø. **B.** X,MTV25/3c(1-6) II X,MTV1+5(7-12) II X,MTV6(19-24) II X,MTV5(25-30) II X,MTV2(31-6). **C.** FRM7+6<sub>a+b</sub>+4<sub>b</sub>(37-42).

**3.1.** TP3b (elegía). **3.2.** IT: 5.

**4.1.** TM3a (política nacional). **4.2.** TMs1+5 (valentía + poder).

**5.** F: Propagandística +/- noticiara.

**6.** Héroe, político: valentía, sabiduría-destreza (“aplicado”, “preparado”, “economista de grado”, doctor), rectitud (“decente”), aspiración al poder.



Corrido-**elegía** dedicado a Luis Donald Colosio, candidato del PRI a la presidencia de México asesinado en Tijuana en plena campaña en 1994. El **tema patente** es pues el de **política nacional**, y los subyacentes el **poder** y, aunque sólo se denota una vez en el texto, la **valentía**, en el entendido de que en ésta convergen las otras virtudes que se atribuyen al héroe, que no están contempladas en calidad de tema subyacente, ni aún de **motivo**, por tratarse de cualidades académicas y profesionales ajenas a los personajes habitualmente cantados en el género, salvo la **decencia**, que cabe asignar a los motivos de **rectitud** o de **bondad**. Como corresponde al tipo de la elegía, la función predominante es la **propagandística**, a la que se ha añadido subordinada la **noticiara** por el aporte de datos biográficos, hecho un tanto contradictorio con el título, que tal vez debería haber sido “La vida de Colosio”. Ironías aparte, la muestra viene a confirmar las escasas propiedades informativas de estos corridos de tema político de Rivera, extremo mucho más notable en este caso, pues en el anterior, si se ocultaba el verdadero transfondo, o se invertían los términos de la realidad, en este caso se evita directamente toda lectura política de lo sucedido, cuando, como sucede demasiado a menudo en México, la investigación fue confusa e inoperante y se culpabilizó sólo al autor material del hecho, habiendo corrido ríos de tinta que apuntaban a un asesinato preparado desde el interior del PRI en el marco de las luchas intestinas por el poder, y habiéndose señalado por doquier la posible implicación del presidente saliente Carlos Salinas de Gortari; si tenemos en cuenta que en el “Corrido de Noriega” transcrito el compositor encomia la figura del presidente con peor prensa en el siglo XX mexicano, la omisión de una glosa del suceso, a la que Rivera no se sustrae en ninguno de sus demás textos políticos, parece indicar una clara simpatía por la figura de Salinas, que desde luego casa mal con la opinión pública general, y la popular en particular. A buen seguro consciente de esta circunstancia, Rivera hace verdaderos malabarismos para sortear la delicada cuestión, lo que le lleva a esta extraña biografía académica y sentimental, dando voz al padre en las dos primeras estrofas, resaltando la admiración de Colosio por un presidente anterior a modo de anécdota o recuerdo de juventud, y pasando luego a la alabanza personal (donde habría una fórmula de referencia genérica si Rivera hubiese hablado de “corrido”, y no de “canción”) y al detalle de su formación, por supuesto en EE.UU., como la de todo hijo de buena familia mexicana. La **estructuración** corridera convencional de los contenidos se resiente por todo esto, no habiendo asomo de **presentación** ni **secuencia** narrativa (nótese la llamativa diferencia con la muestra anterior en cuanto a la cantidad de **motivos** inventariados que se emplean), lo cual es con todo común en las elegías, pero sí una **coda** donde se observan las fórmulas metanarrativas de **resumen argumental**, **datación/ubicación** y **memorabilidad** (*trágico recuerdo*). En el **plano del discurso**, a pesar de la opción de la **sextilla**, de la **rima consonante** y del abuso del **encabalgamiento**, que deja en minoría el ajuste de la unidad básica de sentido al **doble octosílabo**, el absoluto predominio de **diégesis** y **mímesis** en combinación, el mantenimiento del **octosílabo**, la muy leve superioridad de la **yuxtaposición** frente a la **subordinación**, y la sorprendente inclusión de una **fórmula narrativa** complementaria a la introducción al discurso directo (“decía con mucha alegría”), rasgos estilísticos que se suman a una coda hartó formularia y a un **título** convencional, elevan la puntuación del **IT** hasta los 5 puntos, siendo así preciso reconocer una cierta solvencia corridera a Rivera o a sus escritores en la sombra. Con todo, éstos o el mismo *Lupillo* Rivera hicieron curiosamente otra versión sobre la muerte de Colosio, transcrita a continuación, que tiene más de crónica que de elegía y un estilo y estructura más tradicionales del corrido, y cuyo contenido, sin ir demasiado lejos en las hipótesis y tomando a la prensa por depositaria de la verdad, remite al menos al asesinato en sí y a las circunstancias confusas del mismo, que es sin duda lo que interesa a la audiencia popular del corrido, y no las facticias declaraciones y canciones del padre ni su formación académica.

## **EL ASESINATO PRESIDENCIAL** (*Lupillo Rivera*)

[*Lupillo* “El Torito” Rivera y Mario “El Cachorro” Delgado,  
“*Asesinato presidencial*”, A1.]

Año del noventa y cuatro, / marzo es el mes indicado,  
en un barrio de Tijuana / con sangre quedó manchado:  
el veintitrés, en la tarde, / mataron a un candidato.

Don Luis Donaldo Colosio / triunfando iba en su campaña;  
por dondequiera que iba / todo el pueblo lo apoyaba;  
por la muerte de Colosio / hay gente desconsolada.

Ya se iba a despedir / de aquel pueblo de Tijuana  
cuando alguien, de repente, / dos balazos disparaba:  
uno fue en la cabeza, / y otro en el cuerpo le daba.

¿Quién disparó al licenciado? / Se dice que era un soldado.  
Yo la verdad no la sé, / la prensa sí lo ha contado:  
por sus hechos criminales / hoy se encuentra procesado.

Toda la gente asustada, / no lo podían creer  
que al presidente Colosio / en sangre lo iban a ver;  
ahora estamos bien cansados: / justicia tienen que hacer.

“Adiós, México querido, / no te pude gobernar,  
me mataron a la mala, / no pudieron esperar;  
adiós, querida Sonora, / que fue mi tierra natal”.

## **VIOLENCIA EN LOS ANGELES** (coautor: Pablo **Olivas**)

[Pedro Rivera con la Banda Culiacán, *Violencia en Los Ángeles*, A1.]

*Y esto sucedió en Los Ángeles, California, el día veintinueve de abril de mil novecientos noventa y dos: Yo lo vi en la televisión, compa, echando viajes al carro... ¡ahora escóndase!*

Las leyes de California / son muy buenas y sinceras,  
los que tienen el poder / las ponen y abusan de ellas:  
ejecutan minorías / sin medir las consecuencias.

Por golpear a un hombre negro / entre varios policías,  
y sin medir el peligro, / la Corte los disolvía;  
los de su raza quemaban / la ciudad con rebeldía.

El miércoles a las cuatro / se dio a saber la noticia  
del veredicto final, / sabemos que es injusticia:  
del caso de Rodney King / el pueblo quiere justicia.

En la sección Sur Central / empezaron los atracos,  
bajaban a los chóferes / a jalones de sus carros,  
los incendios en la Florence / y la Normandie empezaron.

*¡Y ahora sí a robar, compa, ahora que están las puertas abiertas! Ahí después pagamos... con cárcel.*

Más caro salió al Gobierno / y al cuerpo de policía,  
pagarán muchos millones / por esa grande osadía;  
ardían los grandes negocios, / se perdieron muchas vidas.

Muchos muertos y heridos / fue el resultado del fallo  
de ese Juez de Simi Valley / por defender cuatro blancos;  
por todo el mundo es sabido / que todo eso fue planeado.

El público aprovechando / toda aquella confusión,  
caras de todos colores / se miraban en acción  
saqueando a los comerciantes, / visto fue en televisión.

El Gobierno sabiendo esto, / y sin poder controlar,  
trajo muchos militares / y a la Guardia Nacional  
para parar los atracos / y el destrozo a la ciudad.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (2 estrofas Consonante). **1.1.3.** 8 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 13/24. **1.2.2.** 22 Cnx: 16 (13 yux. / 3 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 6, 18).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 36 (75%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 12 (25%).

**2.1.** X<sub>C</sub>: pueblo, minorías, etc.; Y<sub>C</sub>: Gobierno, Juez, militares, etc.

**2.2. A.** Y,MTV27+28→X,MTV12(1-6). **B. a)** Y,MTV29+28(7-10,13-6) > X,MTV38a(17-8) > **b)** X,MTV24+38b→Z,MTV12(11-2,19-24,37-42) > **c)** Y,MTV28 > X→Z+Y,MTV12(25-9) > Z,MTV13(30-1) < Y,MTV29(32-6) > **c+)** Y→X,MTV12(+20)(43-8). **C.** Ø.

3.1. TP1 (crónica). 3.2. IT: 3,5.

4.1. TM3a+2b (política nacional + sucesos - delito común).

4.2. TMs2+3 (vileza + venganza).

5. F: Noticiera + espectacular +/- reprobatoria.

6. Protagonista, minoría negra, y “pueblo” en general por extensión: indefensión, reivindicación de justicia, indignación, ira, saqueo y revuelta; Antagonista: Gobierno (de blancos) en general, y Juez de Simi Valley: Desmesura, arbitrariedad, injusticia.

---

Corrido-**crónica** de *asunto patente político*, en su variedad **nacional** por ser sin duda Los Ángeles patria mexicana y corridera, así como de **sucesos (delito común)** por el énfasis puesto en el suceso concreto, casi mayor que en la cuestión política, según sugiere el *título*; los *temas subyacentes* son la **vileza** del juez y los gobernantes y la **venganza** a la que se aplica la minoría afroamericana indignada. A pesar de estos temas, las *funciones* del texto son las menos políticas, la **noticiera** y la **espectacular**, aunque se ha considerado en subordinación también la **reprobatoria**, presente en la mitad de las estrofas. No obstante, más allá de la retórica de reivindicación de justicia y la crítica al juez y los gobernantes que protegen arbitrariamente a los policías abusivos, se percibe cierta falta de empatía del autor con los rebeldes, patente en los apartes jocosos y en el hecho de que remate el texto con una estrofa narrativa en cierto modo comprensiva con la actuación del Gobierno, o tal vez una querencia al orden y el respeto a las leyes, por injustas que sean, lo que acaso obedezca a que Rivera se considera un triunfador integrado en la sociedad estadounidense (en la fecha de los hechos y la composición ya había muerto *Chalino*, siendo seguramente boyante su situación económica y habiendo iniciado sus hijos, sobre todo *Lupillo* y Jenni, su meteórica carrera musical), y explique también su alineamiento con las tesis oficiales en el caso de Noriega, y en otros corridos, como los dos dedicados a la guerra de Iraq, si bien es cierto que tiene también uno sobre la rebelión zapatista, “Comandante Marcos” –que no “subcomandante”–, donde elogia el levantamiento y a su líder, aunque también lo es que cantar a una rebelión a miles de kilómetros de distancia con fuerte aura romántica no es lo mismo que apoyar sin reservas un tumulto devastador que tiene lugar en el barrio de al lado. En cualquier caso, el texto es menos tradicional que los anteriores, dada la tímida presencia de una **presentación** y la absoluta ausencia de *coda*, *fórmulas metanarrativas* o *narrativas* y pasajes *miméticos*, quedando sólo como testimonio de apego a la tradición el *metro*, la *rima*, la 3ª *persona* y los recursos *sintácticos* tasados, además de una predominante narración que, sin embargo, resulta plana y poco popular en su expresión, tónica general de estos romancillos o corridos de hoja suelta que sólo por la utilización un tanto artificiosa de algunas marcas poéticas paradigmáticas exhiben aires de corrido, razón por la cual los corrideros que preservan y renuevan al tiempo la tradición con plena consciencia, y que se saben marginales y auténticamente populares, prescinden de estas crónicas políticas de interés general o masivo donde la comunidad se diluye, a lo que se añade el hecho objetivo de que la función noticiera que tenía el género en un contexto de analfabetismo y escasísima disponibilidad de la información ha perdido interés con el desarrollo de los medios de comunicación de masas, persistiendo así sobre todo la dimensión conmemorativa de impronta épica o elogiosa de personajes como rasgo distintivo del género, que cobra fuerza y vida casi exclusivamente en los relatos de las gestas y las hagiografías de los narcotraficantes.

## EL TIRADOR (*Lupillo Rivera*)

[Juan Rivera y su Locura Norteña, *Corridos de poca madre*, A4.  
VV. II., *Corridos navideños*, B6 –Juan Rivera.]

*Y ahí le va a mi carnal Lupillo Rivera, y a toda su raza pelotera de Long Beach, California, ¡sí señor, amigo!*

Porque me ven bien parado, / me *plaquean* de tirador,  
con una plebita a un lado / de diferente color,  
y a un celular bien fajado / llamadas hay por mayor.

Cuando estaba bien piojoso / no me pelaba la gente;  
hoy las morras me procuran, / nueve once me ponen siempre;  
me han cundido varios *beepers* / entre ellas y tantos clientes.

Tiro puro polvorón, / y a todos tengo felices:  
saben que nunca la corto, / no les vuelen las narices;  
blanca, veloz y cristal / les saco de los velices.

Si saben mis movimientos, / mírenme con discreción,  
aunque me vean chaparrito, / soy gallo con espolón:  
si andan soltando la lengua, / se les va a caer el cantón.

No digo que no le pongo, / acepto que la *testeo*,  
pero le pongo calmado / y nunca me *paniqueo*:  
no me gusta andar arriba / porque después me mareo.

Soy tirador, es muy cierto, / también soy su camarada,  
pero yo les recomiendo / que se la lleven calmada,  
porque, al que me ponga maña, / no le va a amanecer nada.

---

**1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** Conson. (1 estrof. Ason/1 ABABAB Conson.). **1.1.3.** 6 Sext.

**1.2.1.** U2V: 8/18. **1.2.2.** 25 Cnx: 17 (13 yux. / 4 cor.) / 8 sub.

**1.3.1.** GLS: *plaquear*, tirador, *beeper*, polvorón, cantón. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 3 Frml. (v. 3, 5, 22+31). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 1 Clch. (v. 23).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 22 (61%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 14 (39%).

**2.1.** X: tirador.

**2.2. A.** X,MTV14a+9d+5(1-6). **B.** X,MTV14a: MTV9d(7-12) II X,MTV14a+2(13-8) II X,MTV4+1+34(19-24) II X,MTV14c+4(25-30). **C.** X,MTV14a+3a(31-2)+35+34(33-6).

**3.1.** TP4 (autorretrato). **3.2.** IT: 3,5.

**4.1.** TM1a+b+/-d (narcopersonaje + tráfico +/- consumo).

**4.2.** TMs1+/-7 (valentía +/- amistad-lealtad)

**5.** F: Propagandística + espectacular.

**6.** Héroe, narco: profesionalidad, sofisticación tecnológica, mujeriego, rectitud, valentía, amenaza a los indiscretos, consumo con templanza, amistad y advertencia a los mañosos o pícaros.

---

Botón de muestra del mentado y poco representado en el *corpus* narcocorrido *duro*, así llamado por lo explícito y provocador y el énfasis en el consumo. Se trata de un **autorretrato**, naturalmente de *tema patente* de **narcotráfico** (en sus variedades de **personaje**, **tráfico** y, en menor medida, **consumo**), al que subyace la **valentía**, noción que engloba las otras virtudes del *gallo* explicitadas (*mujeriego*, *rectitud*, *eficacia*), y tenuemente la **amistad/lealtad**, acaso pura retórica por parte del narrador, aunque el discurso de la rectitud mafiosa, de ser cumplidor, de palabra, y no tolerar a un tiempo las mañas, encajan en ese binomio de *motivos* que deriva en tema. Las *funciones* son la **propagandística** y la **espectacular** a partes iguales, tal vez con leve primacía de la primera, puesto que no hay relato de acción tremendista, si bien la mera explicitud de una figura tan tabú como es el traficante minorista, el camello, y las bravatas de héroe clásico que enuncia el protagonista generan cierto impacto ideológico y estético. Como se desprende del siempre orientativo y nunca preciso **IT**, el texto es poco tradicional del género, aunque no menos que otros muchos autorretratos representativos del corrido contemporáneo, sin ir más lejos el mismísimo “Jefe de jefes” de Teodoro Bello. En el *plano del discurso*, los rasgos canónicos presentes son el **octosílabo**, la mayor presencia de **yuxtaposición** y **coordinación** combinadas frente a una **subordinación** que tampoco escasea sin embargo, la dimensión suficiente pero muy justa de los pasajes **diegéticos** y, sobre todo, la llamativa utilización de 3 **fórmulas narrativas**, una repetida además con variación: la transmutación de la instrumental utilizada con frecuencia en el verso supletorio de introducción al estilo directo o de la despedida, expresada con relativa fijeza según el modelo del sintagma *con + sustantivo + de un lado*, p. e. “con mi sombrero de un lado”, y que en el tiempo contemporáneo ha pasado a emplearse para caracterizar al héroe en elogios y autorretratos, p. e. “con la banda por un lado” para denotar el *gusto* por la *música*; el reemplazo de la *pistola* por el *busca* en un verso que remite a la más convencional de las fórmulas, aunque ya no se blande sino que se faja, lo cual es hoy común; y “yo soy”, antaño inserta en los parlamentos del héroe para expresar arrojo y desafío y, asimismo, arrogancia, que aquí se emplea con el tradicional *gallo* en la 4ª estrofa y con el título de la pieza e identidad del protagonista en la última. A propósito, tanto ésta como la primera pueden considerarse **bloques estructurales**, carentes de sus *fórmulas* correspondientes pero con todo bien delimitados y de indudable función estructurante. Lleno un poco más allá de la medición estricta, nótese que el escaso ajuste de la frase completa al **doblo octosílabo** obedece antes a un ritmo veloz y entrecortado hecho de frases-verso, con **paralelismos** distributivos o antitéticos y repeticiones (“calmado-calmada”), que a una inclinación culterana por el encabalgamiento y sus correspondientes frases largas y elaboradas, así como la jerga profundamente popular, casi de germanía o jaques, en su versión *spanglish* (*plaquean*, *beeper*, *polvorón*, *cantón*, *testeo*, *paniqueo*), indicativa de marginalidad comunitaria y audiencia informada que comparte este lenguaje cifrado muy distinto del de los grandes autorretratos comerciales, reflejo del barrio o gueto y usado en la calle. En definitiva, estos narcocorridos de alma rapera no siempre quedan tan alejados del patrón genérico como pudiera parecer, lo cual se debe esencialmente a la traslación de sus protagonistas a la figura del valiente, que enuncian los desafíos y bravatas del héroe desde que el corrido es corrido y lo hacen, siquiera sea por pura inercia, valiéndose a menudo de recursos discursivos y estructurales tradicionales, incluidas algunas fórmulas paradigmáticas. De otra parte, también en el contenido se aprecia, como es propio de muchos textos de Mario Quintero, p. e., la incorporación de la templanza a los rasgos del valiente tan típica del periodo actual del género, e incluso de la profesionalidad en moderno sentido empresarial, de modo que tampoco todos los corridos de esta clase constituyen aspavientos juveniles alterados, siendo en ocasiones, como en este caso, aceptables actualizaciones del canto clásico al forajido-rebelde, habida cuenta de la distancia temporal y sociológica que media entre ambos arquetipos.

Como anticipaba en la breve introducción, transcribo ahora uno de los dos corridos que Jenni Rivera firma en los álbumes de la discografía (aparte de una canción de homenaje a la cantante tejana asesinada Selena), no por incluir un corrido compuesto por una mujer, siendo bastante improbable que sea obra suya<sup>46</sup>, sino en homenaje a esta luchadora de vida turbulenta fallecida en accidente aéreo en 2013 en la cumbre del estrellato en el mercado de la música *latina* de EE.UU. (sus ventas superan los 20 millones de discos vendidos); como ilustración del sorprendente hecho de que Jenni y *Lupillo* hayan alcanzado tamaña fama habiendo partido, pocos años atrás, del puro gueto y de estos corridos expresamente laudatorios del consumo y tráfico de cocaína; y como ejemplo adicional de la variedad corridera actual más polémica, con distinta perspectiva femenina. Aunque no cabe aquí escrutar con detenimiento el texto, nótese que contiene palmarias referencias de homenaje a “Pacas de a kilo” de Teodoro Bello, que toma obviamente de modelo del autorretrato de narcopersonaje para traducirlo a la vertiente femenina; así, donde Bello dice “Los amigos de mi padre/ me admiran y me respetan [...] de diferentes calibres/manejo las metralletas”, Rivera hace lo propio en su 3ª estrofa; y donde Teodoro canta “por ahí andan platicando/que un día me van a matar [...] ahí traigo un cuerno de chivo/para el que le quiera entrar”, Jenni se expresa de manera casi idéntica en la 6ª estrofa. Por lo demás, la pieza está cuajada de fórmulas modernas usadas en los autorretratos y panegíricos de narcos, mientras que en el aparte hablado se refiere al célebre corrido de Francisco Quintero “También las mujeres pueden”, que resume el espíritu de los corridos bravíos protagonizados por heroínas. Sin embargo, a pesar del carácter artificioso del personaje y la médula comercial de la pieza, nótese también que Rivera le imprime en el remate un sello local, pues los nombres mencionados son los principales salones o discotecas de música nortea de East Los Angeles, donde actúan todos los conjuntos populares y donde se canta a menudo el narcocorrido, de manera que Jenni se aleja del producto de masas homogéneo para inscribirse en una comunidad particular, la “linda raza periquera” de los barrios angelinos, desde luego marginal por sus oficios y vicios, constituida en audiencia informada.

**LA CHACALOSA** (VV.II., *20 exitazos con la Dinastía Rivera*, B3–Jenni Rivera.)

Me buscan por chacalosa, / soy hija de un traficante,  
conozco bien las movidas, / me crié entre la mafia grande:  
de la mejor mercancía / me enseñó a vender mi padre.

Cuando cumplí los quince años / no me hicieron quinceañera,  
me heredaron un negocio / que buen billete me diera,  
celular y también *beeper* / para que todo atendiera.

Los amigos de mi padre / me enseñaron a tirar,  
me querían bien preparada, / soy primera al disparar;  
las cachas de mi pistola / de buen oro han de brillar.

---

<sup>46</sup> Aunque la autoría femenina es muy residual en tan macho género, el hecho de que se hayan destacado los corridos que conceden un papel protagonista a la mujer –que se cuentan entre los más populares hoy– invita a señalar al menos las piezas donde tal protagonismo lo enuncia una mujer, tarea difícil por cuanto no hay compositoras famosas con obra corridera abundante conocida, lo cual me ha obligado a buscar minuciosamente en la discografía en ediciones modestas de escasa distribución, habiéndome topado con el curioso problema adicional de que, en México, no pocos nombres reservados a la mujer en España se dan a hombres, como Guadalupe, Rosario, Raquel, etc. Así, sólo en el caso de una interprete tejana, Ángeles, *La Ley Norteña*, que luce su figura en la portada del disco titulado *12 Corridos con mucha Ley* y firma en el interior (Mª. de los Ángeles Lozano) un muy correcto corrido de hechuras tradicionales, “El fin de Aldape”, puede sin reservas asegurarse que se trata de una corridera, cabiendo en el resto de los casos la posibilidad de un malentendido nominal.

Corro el negocio completo: / tengo siembras en Jalisco,  
laboratorio en Sonora, / distribuidores al brinco;  
mis manos no tocan nada, / mi triunfo se mira limpio.

*¡Y también las mujeres pueden, plebes!*

En pura troca del año / es en lo que me paseo,  
me doy de todos los gustos, / según como yo tanteo,  
y trabajo muy derecho, / por eso a nadie transeo.

Por ahí dicen más de cuatro / que un día me van a robar:  
el que se anime no sabe / con qué gente va a topar;  
siempre cargo a mis guaruras / para el que le quiera entrar.

Como una potranca fina, / soy coqueta y presumida,  
de las sobras que les dejo / disfrutan mis enemigas;  
no ha habido hombre que me aguante / mi rienda ni mis guaridas.

En el famoso Parral, / El Farallón y La Sierra,  
también allá en El Rodeo / me conocen dondequiera:  
por ahí nos estamos viendo, / linda raza periquera.



### 3.3.4. Corridistas limítrofes: Jesse Armenta y Enrique Franco

Jesús Jesse Armenta (Buena Vista, Sonora, ca. 1945) y Enrique Franco (Mazatlán, Sinaloa, 1938 – Tijuana, Baja California, 2013) son, tal vez junto con Enrique Valencia, y con permiso del propio Teodoro Bello, los cancioneros por excelencia de Los Tigres del Norte, habiéndoles deparado un sinfín de éxitos en forma de canciones de tema sobre todo migratorio, aunque también político. Sin embargo, la delgada línea que separa el corrido de la canción cuando se trata de expresar tales asuntos por medio de géneros populares, los llevó a componer algunos corridos<sup>47</sup>, teniendo cada uno en su haber un tema que ha supuesto un hito en la carrera de Los Tigres, y en la música popular mexicana contemporánea, Armenta “El circo”, sobre la corrupción del presidente Carlos Salinas de Gortari y su hermano Raúl, y Franco “*El Gato Félix*”, sobre el asesinato de un reputado periodista en Tijuana a fines de los ochenta. Aunque son corridos muy heterodoxos de escasa utilidad para el seguimiento de la tradición primigenia hasta la época contemporánea, su análisis resulta con todo interesante para observar en qué medida se adecuan ciertos temas al modelo poético original, así como para poner a prueba, no siempre con los resultados deseables o esperados –gaje del oficio investigador–, la idoneidad de los

---

<sup>47</sup> Existe de hecho una notable diferencia entre ambos autores; Armenta tiene 10 corridos en la discografía, cifra estimable para un especialista en la canción, dedicados a los más diversos temas, desde uno a Bill Clinton en el marco del *affair* Lewinsky a varios narcocorridos de relativa tradicionalidad, indicativos de que, cuando resuelve componer un corrido, observa en cierto grado el canon; Franco, aunque apela a la tradición y critica por ello el narcocorrido (véase el capítulo que Ramírez-Pimienta dedica a Los Tigres del Norte en su monografía [2011: 84-120], de quienes Franco fue por muchos años productor, *asesor* y letrista destacado), confundiendo expresión y contenido, tiene en la discografía escasas piezas asumibles en el género por más que pretenda hacerlas pasar por corridos, pues están cuajadas de estribillos, versos de arte mayor, clichés, encabalgamientos e hipérbatos, y constituyen más bien himnos o canciones, pudiendo sólo considerarse corridos 6 ó 7 de los presentes en la discografía, y sólo 1 mínimamente tradicional, cuya autoría es por cierto y por ello dudosa, apareciendo en el mismo álbum en el que Franco se atribuye el clásico de principios de siglo “Arnulfo González”. Además de en los textos analizados a continuación, una interesante sobredosis de estilo vulgar de ingenio menor con ínfulas culteranas se puede disfrutar en la oda que dedica al propio género, “El corrido”, que cantan Los Tigres en su célebre álbum *Corridos prohibidos*, siendo tal vez esta pieza en versos dodecasílabos la única que merece prohibición: “Como la corriente de un río crecido/que baja en torrente impetuoso y bravo,/voz de nuestra gente, grito reprimido, /un canto valiente, eso es el corrido.//Voz del oprimido, un retrato hablado,/calificativo y hasta exagerado,/tribuna que ha sido del pueblo juzgado,/ése es el corrido, ése es el corrido que me han enseñado.//A pesar del tiempo caminas ufano,/vuelas con el viento libre y soberano;/amigo querido, te extendo la mano,/por ser el corrido/y por ser mexicano.//El pueblo lo canta hecho sentimientos,/abre la garganta y lo lanza al viento,/pública y notoria voz del pregonero,/pueblo que su historia lee en un cancionero.//Un hecho sangriento, una gesta heroica,/el atrevimiento de un pueblo patriota;/un hombre muy hombre por una hembra herido/ha puesto su nombre en nuestro corrido”.

parámetros manejados para mensurar el apego a la tradición de unos textos necesariamente evolucionados y considerablemente alejados de ella. De otro lado, la diversidad temática y expresiva de estos autores y la repercusión de su obra gracias a su sociedad con Los Tigres, invita a incluir al menos otro corrido de su autoría; el de Armenta versa sobre Jesús Malverde, un legendario *bandido generoso* sinaloense convertido en *santo de los narcos* tras haberse erigido una capilla en su honor en Culiacán, frecuentada, según es fama, por los traficantes para agradecer el éxito de sus empresas, y a quien han cantado más o menos en la forma corrido numerosos corrideros, entre ellos, de los autores aquí estudiados, *Nacho* Hernández y *Lupillo* Rivera, cuyas piezas se transcriben a continuación de la de Armenta. En cuanto a Franco, se aprovecha su inquietante presencia en nuestro corpus para incluir una muestra de raro asunto migratorio, historia sobre un emigrante centroamericano muy popular a partir de la cual se hizo una también célebre película, que serviría para mostrar que el tema de la emigración tiene cabida en el corrido de no ser porque, a pesar de una naturaleza narrativa que lo distingue de las canciones-lamento sobre las penurias al otro lado, se expresa en tridecasílabos, padece estribillo y carece de casi toda marca de identidad genérica.

**EL CIRCO** (Jesse Armenta)  
[Los Tigres del Norte, *30 Grandes éxitos*, CD1-6.]

Entre Carlos y Raúl / eran los dueños de un circo.  
Carlos era el domador, / era el hermano más chico;  
Raúl, el coordinador, / con hambre de hacerse rico.

Se hicieron tan influyentes / que empezaron a truncar  
los circos por todos lados / hasta hacerlos fracasar,  
pa' quedarse con las plazas / y libres pa' trabajar.

El circo que había en el Golfo / fue el primero que cayó,  
y los circos de Chihuahua, / fue Carlos quien los cerró,  
quedando el de Sinaloa, / y al frente su domador.

Raúl se hizo millonario; / dicen que, por ser él mago,  
desapareció el dinero / de las manos de su hermano;  
hoy dicen que está en los bancos / de Suiza, y por todos lados.

Carlos desapareció, / se les vino el circo abajo,  
aprehenden al sinaloense / después de aquel avionazo;  
fue cómo a Raúl y a Carlos / se les acabó el trabajo.

Raúl se encuentra en la cárcel, / ya se le acabó la magia,  
Carlos en la cuerda floja, / ahora la gente descansa,  
hasta que llegue otro circo, / y otra vez la misma transa.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 22 Cnx: 15 (11 yux. / 4 cor.) / 7 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 6 Clch. (v. 6, 20-2, 26, 32, 33, 34).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 33 (91,5%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 3 (8,5%).

**2.1.** X<sub>1</sub>: Carlos; X<sub>2</sub>: Raúl.

**2.2. A.** Ø. **B. a)** X<sub>2</sub>,MTV7(5-6) || X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV6a(7) > **b)** X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV27(8-18) > X<sub>1</sub>,MTV6c+27(19-24) > **c)** X<sub>1</sub>,MTV21(25) | X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV30(26-30) > **c+)** / **C.** X<sub>2</sub>,MTV20(31-2) ⇔ X<sub>1</sub>,MTV10(32): FRM11(33-6).

**3.1.** TP1 (crónica). **3.2.** IT: 3,5.

**4.1.** TM3a (política nacional). **4.2.** TMs2 (vileza).

**5.** F: Reprobatoria +/- noticiera + espectacular.

**6.** Protagonistas: codiciosos, astutos, poderosos, corruptos, y al final fracasados. La lectura final es que se trata de una situación recurrente y casi consustancial a México.

---

Uno de los primeros y grandes éxitos de Los Tigres del Norte con un corrido de *tema político (nacional)*, que le llegó al poderoso y prestigioso conjunto por intermediación de *Pepe* Cabrera entre éste y el compositor, según se apuntó y refiere el propio Armenta en su entrevista con Wald [2001: 171]. Aunque conociendo este hecho no cabe presumir que Armenta confeccionase su pieza siguiendo las directrices de doble sentido y alusión metafórica que abrazaron los Tigres para cantar al narcotráfico, parece probable que el autor se inspirase en esa tendencia para componer esta crítica a un tiempo velada y palmaria de la gestión del presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-94) y los escándalos económicos en los que se vio envuelto junto con su

hermano Raúl (enriquecimiento ilícito mediante devaluación fraudulenta de la divisa, blanqueo y fuga de capitales vinculados al narcotráfico, etc.). Pero el muy moderado tono de fábula no fue suficiente para Los Tigres, que, temerosos de la repercusión en México, sometieron la posibilidad de publicarlo a los directivos de Fonovisa en México, y aún al visto bueno de la Secretaría de Gobernación y de la misma Presidencia de la República, según cuenta asimismo Armenta a Wald en relato dramatizado [Ibíd.]:

[Jorge Hernández, líder de Los Tigres] lo escuchó una y otra vez, muchas veces, y el Sr. Santiso, presidente de Fonovisa, lo escuchó y lo analizó palabra a palabra, y dijeron “no, esto no puede ser, esto no puede grabarse”, y que sí, y que no... Y bueno, al final se lo mandaron a la compañía en México, y se toparon con un muro. No querían grabarlo porque, decían, “¡esto va a ser el fin de la carrera de Los Tigres! ¡Va a ser el fin de Fonovisa! y eso. Entonces decidieron llevar el corrido a Gobernación, a la Secretaría de Comunicación de la República Mexicana, para que lo escucharan y nos dieran permiso para grabarlo. Negociaron, y la gente de Gobernación lo escuchó, y hasta el mismo presidente lo escuchó, y dijo: “Grábenlo”.

Esta triste anécdota de sumisión al poder, que es la tónica común de Los Tigres a pesar de su calculado márketing de crítica e implicación social, junto al caso recién examinado de los textos de asunto político de Pedro Rivera, que no precisan de sometimiento al parecer de los poderes porque replican su discurso a pies juntillas, indican que los corridos políticos sobre asuntos de alcance nacional o internacional, territorio de la hoja suelta desde siempre, no representan el carácter rebelde que es consustancial al corrido popular, que antaño hallaba acomodo en los desplantes del forajido-rebelde decimonónico o los actos del insurgente revolucionario, y hoy día casi únicamente en los héroes y gestas del narcotráfico,. Por lo demás, de vuelta al análisis textual, el *tipo* subgenérico de la muestra es primordialmente la **invektiva**, pues los hechos son conocidos por la audiencia y no hay despliegue de información alguno, no pudiendo considerarse una **crónica** salvo de modo subsidiario, ni un *cuento* a pesar de la apariencia de fábula ejemplar. En correspondencia, la **función** primaria es la **reprobatoria**, a la que se subordinan la **noticiera** y la **espectacular**, presente en toda historia de tenor simbólico fabulístico, máxime en este caso en el que el campo metafórico es el viejo espectáculo del circo; el *tema subyacente* es por lo mismo la **vileza**, con sus múltiples matices de **corrupción**, **codicia** y afán de **poder** que constituyen los *motivos* constantes en el *plano semántico*. El tratamiento *estructural* de tales contenidos en este plano queda sin duda lejos de la poética tradicional del género, careciendo el texto de *presentación*, y de inicio *in media res* tal y como se concebía en el modelo primigenio, si bien puede identificarse una **secuencia** narrativa completa que culmina con una **coda** también identificable a pesar de su heterodoxia, donde se observa una *fórmula metanarrativa* de **mensaje-moraleja** que abarca los últimos tres versos. La adecuación al molde expresivo del corrido en el *plano discursivo* en casi todos los aspectos mensurados (**octosílabo**, **rima asonante**, ajuste de la unidad semántica al **doble octosílabo**, predominio de la **yuxtaposición**, y de ésta y la **coordinación** frente a la **subordinación**, voz en **3ª persona** y primacía del *modo de representación diegético*, bien que excesivo y sin articularse en ningún momento con el *mimético*) confieren técnicamente cierto valor al **IT**, y apariencia general corridera, si bien Armenta no recurre al léxico poético del género en forma de *fórmulas narrativas*, valiéndose en cambio de hasta 6 **clichés**, y optando por un lenguaje plano, o poco expresivo popular, tal vez por el aire de cuento que imprime a su pieza, y por la voluntad de síntesis narrativa en clave, que lo obligan a ser metafórico y claro a un tiempo, de todo lo cual resulta un aceptable ejercicio de estilo velado que ha gozado del favor de la audiencia pero que poco o nada aporta al estudio del corrido actual, ni tan siquiera desde la perspectiva de su renovación formal.

## [CORRIDO DE] JESÚS MALVERDE (Jesse Armenta)

[El As de la Sierra/El Halcón de la Sierra, 20 corridos [www.chin-go-nos.com](http://www.chin-go-nos.com),  
B8 VV. II.: *Corridos XXX Large*, 8 –Miguel y Miguel.  
(*Canciones y corridos de Malverde*, A6 y A9)]

Voy a pagar a una manda / al que me hizo un gran favor,  
al santo que a mí me ayuda, / que [yo] le rezo con fervor,  
y lo cargo [traigo] en mi cartera / por dondequiera que voy  
[con aprecio y devoción].

Hace [algún] tiempo que [ya] tenía / que no venía a Culiacán  
a visitar tu capilla / y a venerar este altar;  
tú sabes que no podía, / por las broncas que uno trae.

Me fue muy bien todo el año, / por eso ahora vengo a verte.  
[De] Culiacán a Colombia, / que viva Jesús Malverde:  
ese [este] santo del colgado, / me ha traído buena suerte.

Tu [Su] [Tu] imagen tiene una vela / siempre prendida en mi [su] [tu] honor,  
y cargo yo tu retrato / por dondequiera que voy;  
especialmente, en los [mis] tratos, / cuento con tu [su] [tu] bendición.

A pesar [Pese a que] tanto te rezo, / yo nunca te pido nada:  
humildemente, [hoy] te pido / sólo Juárez y Tijuana,  
una parte de Guerrero / y la sierra de Chihuahua.

Dejo mi suerte en tu manos, / tú, Malverde milagroso, [tu milagrón generoso]  
yo volveré un otro [hasta el otro] año, / por no ser tan encajoso.  
Gracias por tu buena suerte [lo que me has dado], / y por ser tan milagroso.

---

Entre corchetes, variantes de la 2ª versión. La 3ª presenta las mismas que la 2ª, excepto cuando se consignan entre corchetes y subrayadas. 3ª y 4ª, del mismo disco, son idénticas.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Consonante / 2 ABABAB –Ason.).

**1.1.3.** 7 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 9/18. **1.2.2.** 18 Cnx: 13 (9 yux. / 4 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (v. 4, 19-20, 20-1, 26, 31).

**1.4.** 1ª persona. **1.5.** Nrtv.: 26 (72%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 10 (28%).

**2.1.** X: Narco narrador; Allx: Jesús Malverde.

**2.2. A.** X,MTV40: X→Allx,MTV32a(1-6). **B.** X,MTV10(7-12) II X,MTV19(13) < Allx→X,MTV32+19(14-8) II X,MTV40+14(19-24) II X,MTV8b(25-30) II X,MTV40 (31-6). **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 3,5.

**4.1.** TM1a(narcopersonaje). **4.2.** TMsb: Ø. [TMsb7 (lealtad)].

**5.** F: Propagandística +/- espectacular.

**6.** Héroe, narco: peligro, éxito en tráfico por protección santo, religiosidad (devoción).

Corrido-**cuento** cuyo tema patente es el **narcotráfico** en su clase de **narcopersonaje**, ya que, a pesar del título, el protagonista es el traficante devoto, y, dado que este aspecto de su personalidad no corresponde a ninguna de las restantes subclases del tema, debe entenderse como una caracterización del protagonista, y esto al margen de que el santo se tilda siempre de protector de los narcos, con lo que también él es al fin y al cabo un narcopersonaje. El posible *tema subyacente* no encaja exactamente con ninguno de los inventariados, habiéndose asignado a este elemento el símbolo de ‘conjunto vacío’, si bien se indica entre corchetes la posibilidad de que se trate del tema latente de la (*amistad*-)*lealtad* que exhibe el protagonista hacia su protector, y que sirve para caracterizarlo positivamente a falta de un marco en el que medir su valentía. La *función* es sin duda **propagandística** del universo del narco, a la que se subordina la **espectacular** que acarrea todo asunto relacionado con la religión o superstición. El contenido resulta, claro está, difícil de acoplar a la *estructura* modélica del género, careciendo el texto de *bloques* estructurales y de sus correspondientes *fórmulas*, si bien, tal vez para evitar que la pieza sea un monólogo del héroe, o un diálogo con la efigie inane<sup>48</sup>, Armenta introduce en la primera estrofa la declaración de intenciones del protagonista, que cabe considerar un **inicio in media res** convencional en tanto que enuncia un desplazamiento representativo del comienzo de una acción o empresa. El resto de la pieza pertenece a una trama poco propicia a la narratividad corridera, como se aprecia en la escasez de *motivos* inventariados, apareciendo los de **religiosidad**, **narcotráfico**, **éxito**, **riesgo**, **ayuda** (que incluye la **donación**, i. e., la “manda” que lleva el narco al santo, y el de **territorio** expresado irónicamente para subrayar la condición de traficante del protagonista). La expresión, por lo demás, no se sustenta en el léxico específico del género, careciendo la muestra de fórmulas narrativas y abundando en cambio los clichés, lo cual, como se ha apuntado en algún comentario anterior, no se debe tanto a una intención culterana como al tema, que es propicio a la fórmula de religiosidad general de la lengua. Comoquiera que, en este *plano estilístico*, sólo el **octosílabo** y el predominio sintáctico de la **yuxtaposición** y la **coordinación** frente a la subordinación siguen el patrón poético (huelga insistir en que una diégesis profusa sin mimesis alternativa no es en rigor tradicional, ni la opción inversa que podría entenderse presente si se considera que toda o casi toda la trama es una cita de las palabras que dirige el protagonista al santo), sólo el inicio in media res y el título tradicional hacen que el **IT** supere los 2 puntos, lo cual es indicativo, de un lado, de la relativa precisión o utilidad del índice para medir la tradicionalidad sin matices no cuantificables, y, de otro, del natural alejamiento del canon que se da en toda pieza que no aborde los temas e ideas para cuya expresión está diseñado el modelo poético del corrido.

A continuación, se transcriben dos textos más presentes en la discografía dedicados a la figura de Jesús Malverde, el primero de **Nacho Hernández**, mucho más apegado a la realidad, que se cuenta desde la distancia con mención incluso de la persona que tuvo la idea de explotar la religiosidad de los traficantes sinaloenses –y los mexicanos en general– reviviendo una de tantas leyendas del bandido generoso, y el segundo de **Lupillo Rivera**, también de perspectiva externa y sociológica sin demasiada incidencia en la dimensión religiosa, con explicitud de la mecánica de la manda y, a pesar de una expresión menos popular, y corridera, cierra con una canónica fórmula de apostrofe, opción tradicional coherente con el tema supersticioso y mágico, que propicio el empleo de los recursos más líricos de los que dispone el género.

---

<sup>48</sup> Téngase no obstante presente que la descripción puede variar según la versión, pues en la 1ª el protagonista no siempre se dirige al santo, mientras que en las demás el tratamiento en 2ª persona es constante.

### **EL SANTO DE LOS CHAKAS** (*Nacho Hernández*)

[Los Amables del Norte de *Nacho Hdez.*, *15 corridos de la raza pa la raza*, 7.]

En Culiacán, Sinaloa, / hay un santo muy querido,  
es el santo de los narcos, / y todos esos amigos  
que son hombres de negocios / le están muy agradecidos.

Se llama Jesús Malverde / y es milagroso en verdad;  
de seguido en su capilla / se oye la banda sonar  
por muchos milagros que hace / y los vienen a pagar.

Por ahí dicen que los santos / no pueden si Dios no quiere,  
pero dicen que Malverde / casi todo el tiempo puede;  
será que está bien con Dios, / o es algún poder que tiene.

*Y ahí le va un saludo, con mucho cariño, a toda la gente de negocios de todo México  
entero, oiga.*

La mayoría de la raza / que va con Jesús Malverde  
son malandrines y narcos / que alguna manda le deben;  
le llevan velas y flores / y la banda sinaloense.

Fue don Eligio González / el que a Malverde hizo un santo,  
y por esa buena idea / billetes está ganando;  
él es el único dueño, / ni quien le gane el mandado.

Sean peras o sean manzanas, / Malverde sí hace milagros,  
y si no lo quieren creer, / pues vengan a comprobarlo:  
a diario llega la gente / que vienen a venerarlo.

### **EL SANTO DE LOS NARCOS** (*Lupillo Rivera*)

[Los Halcones de Sonora, *"El santo de los narcos"*, B2.]

Voy a ofrecer una manda, / después rezaré un rosario,  
quiero cantar unos versos / a ese santo de los narcos  
que por allá, en Sinaloa, / a todos hace milagros.

Ellos nunca van a misa, / pues andan muy ocupados;  
eso no quiere decir / del santo se han olvidado:  
yo les puedo asegurar, / cada año lo han visitado.

Es el santo de los narcos, / apodo bien merecido,  
que por allá por la sierra / es por todos muy querido,  
porque, de todos los santos, / éste es el más efectivo.

Cuando todo sale bien, / hay que ir a pagar la manda;  
ya con las bolsas bien llenas, / ahora que suene la banda;  
es lo que ellos ofrecen / si se les logran las plantas.

Hoy al transcurso del tiempo / lo conocen dondequiera  
en la ley del contrabando, / que en mucha honra veneran,  
porque el santo de los narcos / toda la gente lo esperan.

Vuela, vuela, palomita, / y por la sierra te metes,  
que se cuiden de los *guachos* / diles a toda mi gente:  
este año va a haber tambora / aquí con Jesús Malverde.

## EL GATO FÉLIX (Enrique Franco)

[Los Tigres del Norte, *Corridos prohibidos*, 7; *30 Grandes éxitos*, CD1-4.]

Voy a cantar un corrido / de alguien que yo conocí;  
periodista distinguido, / por su pluma era temido / desde Tijuana a Madrid.

Le decían el *Gato* Félix, / porque se le oía decir,  
que era como los felinos, / que tenía siete destinos, / y los tenía que cumplir.

Llegó de Choy, Sinaloa, / que era su tierra natal,  
pero se quedó en Tijuana, / porque le pegó la gana / y en algo quiso ayudar.

Con lo que escribía en el diario, / al Gobierno hizo temblar;  
se acabó el abecedario, / de amenazas un rosario, / la Z hizo popular.

Con una pluma valiente, / señaló la corrupción;  
ayudó siempre a la gente, / y más de dos presidentes / le prestaron atención.

De una forma traicionera / le llegó al *Gato* el final:  
de una vez y de a de veras, / en caballo de carreras / la muerte corrió a ganar.

Ya se murió el *Gato* Félix, / ya lo llevan a enterrar:  
será uno mas en la lista / de valientes periodistas / que así han querido callar.

A ti Héctor Félix Miranda, / te dedico mi cantar;  
pero, no tengas pendiente, / ya anda por ahí el valiente / que ocupará tu lugar.

---

**1.1.1.** Octosil. **1.1.2.** ABAAB / –ABBA (10 Conson. / 6 Ason). **1.1.3.** 8 Quintillas.

**1.2.1.** U2V: *No rige*. **1.2.2.** 22 Cnx: 17 (12 yux. / 5 cor.) / 5 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** “la Z” es el semanario tijuanaense *Zeta*.

**1.3.2.** 0 Frml. **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (v. 8-10, 16-7, 19, 21, 39-40).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 20 (50%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 20 (50%).

**2.1.** X: Héctor Félix Miranda. Y: Gobierno, asesinos.

**2.2. A.** FRM1(1-2)+5b(3-5)+5a(6). **B.** X,MTV8a+b(11-4)+3(15) II X,MTV2 > Y, MTV26 > Y→X,MTV34(16-20) II X,MTV2: Y,MTV27(21-2) I X,MTV3(23)+6(24-5) II Y,MTV15→X,MTV13(26-30). **C.** FRM7+11(31-5)+“FRM9”(36-40).

**3.1.** TP3b (elegía). **3.2.** IT: 5.

**4.1.** TM3a (política nacional). **4.2.** TMsb1+/-2 (valentía +/- vileza-traición).

**5.** F: Propagandística+ noticiara +/- espectacular + reprobatoria.

**6.** Héroe, periodista: valentía, bondad (“quiso ayudar”, “ayudó siempre”), rectitud (denuncia de corrupción), respetabilidad (atención presidentes), indefensión y muerte. Rivalet, Gobierno o personajes denunciados: (aparte de corrupción) amenazas, traición, asesinato.



Tal vez el corrido de *tema político* más célebre de Los Tigres, elegía a Héctor *El Gato* Félix Miranda, cofundador del semanario tijuanense *Zeta* con Jesús Blancornelas, que fue asesinado en 1988 por guardaespaldas del empresario y político Jorge Hank a raíz de las denuncias de corrupción urbanística que virtió sobre éste, en concreto a propósito de la construcción de un hipódromo, como apunta sutilmente Franco (“en caballo de carreras/la muerte corrió a ganar”). Según es costumbre en el autor, que cree ennoblecer el género con sus ínfulas culteranas, el uso de la *quintilla* y de una compleja *rima* de realización irregular desbaratan la *prosodia* tradicional, que sólo mantiene el *octosílabo*, así como la *sintaxis* estricta, donde no aplica el parámetro de ajuste al *doble octosílabo*, aunque sí prevalecen la *yuxtaposición* y *coordinación* sobre la *subordinación*. En el terreno *léxico*, la ausencia de *fórmulas narrativas* contrasta con la profusión de *clichés*, si bien los versos “Ya se murió.../ya lo llevan a enterrar” son formularios de antiguo en el género, correspondientes a la *metanarrativa* de *resumen* las más de las veces. Precisamente, al estilo del todo vulgar (en términos descriptivos literarios) se opone una estructuración hartó canónica del contenido, lo que vuelve a poner de manifiesto las flaquezas del *Índice de tradicionalidad*, que alcanza aquí los 5 puntos, o más bien la insuficiencia de la medición cuantitativa, en la medida en que a un *ingenio menor* con sobrada capacidad para manejar elementos estéticos identificados con el género, como es el caso, le basta con introducir algunos de ellos para lograr una apariencia paradigmática que, sin embargo, no convencerían al oyente genuinamente popular. Sea como fuere, la *trama* aparece flanqueada de los preceptivos *bloques*, albergando el de *presentación* las *fórmulas* de *incoación recitativa* y *nominación/caracterización* del protagonista, y la *coda* las de *resumen argumental* y *mensaje-moraleja*, y aún tal vez una *despedida*, si se admite como tal la dedicatoria, posibilidad que se ha entrecomillado en la notación descriptiva. Por lo demás, no hay en el texto una *secuencia* narrativa de los hechos (lo cual, bien es verdad, no es imprescindible ni habitual en una elegía corridera, donde la narratividad es alusiva), y los pasajes *diegéticos* no se alternan con los *miméticos*, por completo ausentes, sino con las *intervenciones* del *narrador*, que abarcan un 50% de la extensión del texto. De acuerdo con el tipo elegíaco, la *función* primordial de la muestra es la *propagandística*, combinada con la *noticiera*, a las que se subordinan las otras dos contempladas para el análisis, la *espectacular* patente en la expresión sensacional y subyacente al siempre morboso relato de un asesinato, más si la víctima es conocida y su muerte impacta en la opinión pública, y la *reprobatoria*, pues las críticas a quienes amenazaron primero y asesinaron después a Félix Miranda tienen suficiente entidad en el texto, cuyo *tema subyacente* es por cierto la *valentía*, explícita e implícitamente consustancial al héroe homenajeado, y por lo antedicho, aunque subordinada, la *vileza* de los criminales, núcleos de significación ambos que priman asimismo en calidad de *motivos*, a los que acompañan unos pocos más de carácter dinámico que sirven a la narración en un corrido con escasos matices ideológicos pero con acertada distribución y refuerzo de las ideas capitales, envueltas como digo en una armazón de comercial corrección corridera.

## TRES VECES MOJADO (Enrique Franco)

[Enrique Franco, *14 Super éxitos con banda y norteño*, B5.  
Los Tigres del Norte, *La reina del sur*, 6.]

Cuando me vine de mi tierra, El Salvador,  
con intención de llegar a Estados Unidos,  
sabía que necesitaría más que valor,  
sabía que a lo mejor quedaba en el camino.

Son tres fronteras las que tuve que cruzar,  
por tres países anduve indocumentado;  
tres veces tuve yo la vida que arriesgar,  
por eso dicen que soy tres veces mojado.

En Guatemala y México, cuando crucé,  
dos veces me salvé me hicieran prisionero;  
el mismo idioma y el color, reflexioné:  
¿Cómo es posible que me llamen extranjero?

*En Centroamérica, dado su situación  
tanto política como económicamente,  
ya para muchos no hay otra solución  
que abandonar su patria, tal vez para siempre.*

*El mexicano da dos pasos y aquí está;  
hoy lo echan, y al siguiente día está de regreso.  
Eso es un lujo que yo no me puedo dar  
sin que me maten o que me lleven preso.*

Es lindo México pero cuánto sufrí,  
atravesarlo sin papeles es muy duro:  
los cinco mil kilómetros que recorrí,  
puedo decir que los recuerdo uno por uno.

Por Arizona me dijeron cruzara,  
y que me aviento por en medio del desierto;  
por suerte un mexicano al que llamaban Juan  
me dio la mano, que, si no, estuviera muerto.

Ahora que al fin logré la legalización,  
lo que sufrí lo he recuperado con creces:  
a los mojados les dedico mi canción,  
y a los que, igual que yo, son mojados tres veces.

---

1.1.1. Tridecasílabo. 1.1.2. ABAB consonante. 1.1.3. 6 Cuartetos.  
1.2.1. U2V: *No rige*. 1.2.2. 18 Cnx: 13 (10 yux. / 3 cor.) / 5 sub.  
1.3.1. GLS: Ø. 1.3.1.1. Ø.  
1.3.2. 0 Frml. 1.3.3. 0 Rfrn. / 3 Clch. (v. 4, 10-2, 22).  
1.4. 3ª persona. 1.5. Nrtv.: 10 (24%); Mim.: 0; Int.-Nar.: 32 (76%).  
2.1. X: emigrante; Allx: Juan.

**2.2. A.** MTV10: MTV13(1-4). **B.** X,MTV22<sub>x3</sub>: MTV10: MTV13(5-8) II X, MTV19a: MTV20(9-12) II X,MTV37(13-6) II X,MTV22 > X,MTV10: MTV13 > Allx→X,MTV 32 (17-20). **C.** X,MTV19 I “FRM9” (21-4).

**3.1.** TP2 (crónica). **3.2.** IT: 2.

**4.1.** TM6 (emigración). **4.2.** TMs<sub>b</sub>5+/-1 (necesidad-progreso +/- valentía).

**5.** F: Propagandística + espectacular.

**6.** Héroe, emigrante: valentía, riesgo de muerte, reflexión sobre injusticia, sufrimiento (su trágico recuerdo), logro final y resarcimiento, empatía con otros *mojados*.

---

Corrido-*cuento* de **emigración**, cuyos *temas subyacentes* son la **valentía** en primer lugar y tras ella la **necesidad**-(afán de)**progreso**, siendo las *funciones* acordes la **propagandística** y la **espectacular**, la primera por el homenaje al personaje-tipo del emigrante ilegal, la segunda por la dosis épica que entraña el cruce fronterizo triple. La elección de este gran éxito de Los Tigres del Norte llevado al cine, al que contribuyó a buen seguro la muy numerosa comunidad salvadoreña de Los Ángeles –o en general centroamericana– a la que se dirige la pieza, apuntaba a corroborar la tesis formulada aquí reiteradamente de que el tema de la emigración sólo tiene cabida en el género, salvo excepciones, cuando se refiere el hecho efectivo, i. e., cuando se narra el cruce de la frontera, corroboración visiblemente fallida por la pulsión culterana de Franco, que, eligiendo el *metro tridecasílabo*, niega toda identidad corridera a la *prosodia* y la *sintaxis*, donde no rige de nuevo el criterio de la adecuación al *doble octosílabo* de la unidad mínima de sentido, si bien es cierto que las *frases yuxtapuestas* doblan en número a las **subordinadas**, lo cual no impide al autor, sorprendentemente, deslizarse a menudo al *encabalgamiento* aún en tan largo metro. Éste dificulta asimismo, cuando no aniquila, el recurso a las *fórmulas narrativas* paradigmáticas, pues, a pesar de su considerable apertura y de que puedan ser bimembres, abarcando 16 sílabas, están concebidas para articularse en torno al octosílabo, corsé poético que tienen los más camaleónicos **clichés**, de los que se dan 3 en la muestra. En fin, la voz en **1ª persona** y la igual presencia de pasajes **diegéticos** y de **intervención** del **narrador** con ausencia de los diegéticos acabarían de hacer del *plano estilístico* casi un erial en términos de poética de no ser por la casualidad de que el tridecasílabo hace excesiva la *sextilla*, siendo la estrofa usada la **cuarteta**. Pero al margen de la cuantificación, y a pesar de la métrica, debe reconocerse que Franco confiere cierta fluidez al discurso, que también resulta muy vivaz escuchado, para lo cual se apoya acertadamente en la repetición y el paralelismo con variación, singularmente en la 2ª estrofa en torno al folclórico y simbólico número tres, que aparece en cada verso, o en las anáforas sucesivas (sabía-sabía en la 1ª estrofa, por-por en la 2ª y la 5ª). Este flaco haber en la expresión no mejora en el *plano semántico-estructural*, donde se atisba una suerte de *bloques*, carentes empero de *fórmulas metanarrativas* canónicas, aunque se ha vuelto a ofrecer entrecomillada la posibilidad de considerar la dedicatoria final una *despedida*, y en la primera estrofa se observa un posible **inicio in media res** por cuanto denota el comienzo de una empresa, por más que su enunciación a modo de recuerdo suprima la esencia dinámica, narrativa, de tal inicio. En definitiva, el olvido del patrón poético que confiere personalidad al género literario *corrido*, y el tufillo o tufazo comercial y facticio de la pieza, hacen un flaco favor a la reivindicación del tema migratorio en el seno del corrido, porque, como se desprende del conjunto del *corpus* examinado, ni tan siquiera la narración en clave épica del hecho migratorio inspira a los corrideros más relevantes para la pervivencia y renovación del género dentro de los dominios de su poética.

### 3.3.5. Corridos de máxima difusión: González, Meléndez, Villarreal.

En este último apartado se analizan y comentan los únicos 3 corridos que, con algunos de los autores estudiados, alcanzan o superan las 5 grabaciones en los álbumes de nuestra discografía: lideran la lista, con 8 versiones, “La banda del carro rojo” de Paulino Vargas y “Misa de cuerpo presente”, de José Antonio Meléndez; 7 tienen “El cuerno de chivo” del mismo Vargas y “Se les peló Baltazar”, de Juan Villarreal; en 6 discos aparecen “Contrabando y traición” de Ángel González y “La Bronco negra”, de Rubén Villarreal; “La camioneta gris”, también de R. Villarreal, se halla en 5 álbumes, como otros 9 corridos de los principales compositores<sup>49</sup>.

“Contrabando y traición”, de Ángel **González**, al que me he referido ya en múltiples ocasiones, se ha considerado unánimemente el primer narcocorrido del periodo contemporáneo, ya que data de 1970 ó 1971, antecediendo así en uno o dos años a “La banda del carro rojo” de Vargas; su carácter fundacional no estriba empero tanto en las fechas –en este mismo bloque hemos visto que tanto Reynaldo Martínez como *Pepe* Cabrera tienen corridos de esos mismos años– como en el hecho de constituir el primer éxito de Los Tigres del Norte, artífices del renacer de la popularidad del corrido cuyo despegue profesional se hace coincidir en buena lógica con el de la etapa actual del género; por ello abre Wald su investigación con el capítulo “Ángel González: el padre de Camelia” [2001: 11-23], que contiene la única entrevista al autor conocida, y donde sintetiza la relevancia del texto [Ibíd.: 20]:

Aunque de hecho había corridos previos sobre drogas, la frescura y emoción de la canción de Ángel la distinguían del resto, y el éxito de la grabación de Los Tigres no sólo insufló vida nueva al estilo del corrido, sino que elevó la música norteña a cotas inéditas de popularidad. De “Contrabando y traición” se hizo un guión cinematográfico, Camelia se convirtió en leyenda, y pronto hubo docenas, y después cientos de compositores tratando de repetir la fórmula de Ángel [...] se encontró con que era no sólo un autor popular, sino también el padre de un género.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Se trata de “Carga ladeada”, “Lamberto Quintero” y “Ramiro Sierra” de Paulino Vargas; “La mafia muere” y “Pedro Páez” de Pepe Cabrera; “Gerardo González” de Reynaldo Martínez; “Pacas de a kilo” de Teodoro Bello; “Regalo caro” de Juan Villarreal; y “También las mujeres pueden” de Francisco Quintero.

<sup>50</sup> “While there had in fact been earlier drug corridos, the freshness and excitement of Ángel’s song set it apart, and the success of Los Tigres’ recording not only breathed new life into the corrido style but took norteño music to new heights of popularity. ‘Contrabando y Traición’ was adapted into a movie script, Camelia became a legend, and soon there were dozens, then hundreds of songwriters trying to replicate Ángel’s formula [...] found himself not only a popular

Diez años después de Wald, Ramírez-Pimienta, en el capítulo que dedica a Los Tigres del Norte en su monografía sobre el narcocorrido, ofrece otra buena síntesis de la significación fundacional de este corrido [2011: 88]:

En 1973, Los Tigres alcanzaron el primer éxito rotundo del género en muchos años. Para muchos “Contrabando y traición” es el primer corrido de narcotráfico [...] no es así, pero sí fue un renacimiento de este tipo de canciones. No sería exagerado decir que con este tema Los Tigres revitalizaron un género casi totalmente olvidado. Es verdad que alguna canción, como la mencionada “Carga blanca”, seguía siendo escuchada y grabada, pero aunque se trataba de un tema clásico, de catálogo, nunca logró ser el éxito mediático internacional que fue “Contrabando y traición”, cuyas figuras Camelia la Tejana y Emilio Varela se convirtieron en los narcotraficantes por antonomasia, verdaderos iconos de la cultura popular.

La suma popularidad del corrido se aprecia en el hecho de que sea conocido por doquier como “Camelia la tejana”, lo cual ilustra, aunque no menos que el título original, las razones de su éxito: de un lado, la pertinente utilización del tema del narcotráfico en el momento en que el fenómeno empieza a adquirir visibilidad pública y, de otro, el protagonismo femenino, del todo insólito en un género como el corrido, cuyas únicas protagonistas habían sido hasta la fecha víctimas de la violencia machista o pérfidas traidoras causantes de la caída del héroe. Pero el éxito del texto de González radica, claro está, en la fusión de ambos elementos, que es lo que lo hace singular, en la medida en que conjuga las dos grandes vertientes temáticas del género, el canto épico a las gestas del forajido-rebelde, transmutado ahora en narcotraficante, y las *relaciones* de sucesos tremendistas, donde abundan los crímenes pasionales. Esta fusión es la que ha llevado a la tantas veces mencionada contraposición de los corridos fundacionales de González y Vargas (“La banda del carro rojo”), considerado el primero una pieza comercial en la que la cuestión del narcotráfico es mero trasfondo de una convencional historia de asesinato por celos, y el segundo el exponente primigenio del narcocorrido *duro*, por explícito, que refiere sin edulcoramiento alguno una historia típica de contrabando y enfrentamiento a muerte entre policías –estadounidenses– y traficantes. La diferencia, huelga decir, estriba asimismo en que “Contrabando y traición” es un corrido-cuento,

---

songwriter, but the father of a genre”. La película a la que alude Wald es *Camelia la texana* (Arturo Martínez, 1976); hay además varias secuelas: *Ya mataron a Camelia* (1976), *Emilio Varela vs. Camelia la tejana* (1979) y *El hijo de Camelia la texana* (1989).

como confirma a Wald explícitamente González, quien tomó el nombre de Camelia de una conocida que ni siquiera era tejana, y el de Emilio Varela de un primo lejano suyo, mientras que Vargas se basa en un suceso real y, según se dijo en el comentario a su pieza, conocía personalmente al protagonista.

Aprovechando la celebridad de “Contrabando y traición”, Los Tigres sacaron enseguida dos secuelas, “Ya encontraron a Camelia” y “El hijo de Camelia”, transcritas a continuación del comentario a al texto junto con “Margarita la de Tijuana”, de Reynaldo Martínez, que no es una secuela pero sigue fielmente la estructura del corrido de González. Las tres piezas aparecieron en un álbum titulado *Contrabando, traición y robo* (Disc. 157), de palmario aprovechamiento comercial, y las secuelas venían firmadas por Ángel González, a pesar de que, como le dice el compositor chihuahuense a Wald en la única entrevista que se le ha hecho, hasta donde sé, ni escribió los textos ni tenía intención alguna de seguir explotando la veta de su célebre corrido [2001: 21]:

En estas canciones se indica que Ángel es el compositor, y se cuentan entre sus piezas más populares, pero, para mi sorpresa, insiste en que no tuvo nada que ver con ellas. Después de veintiún años de penurias, la mayoría de los compositores habrían estado encantados de capitalizar su éxito, pero él llevaba demasiado tiempo aferrado a sus gustos como para cambiar a estas alturas: “Me gusta que cada una de mis canciones sea original, que sea única”, dice con evidente orgullo. “No estoy interesado en escribir secuelas”. En lugar de componer más corridos sobre drogas, volvió a explorar temas sociales, y Los Tigres contrataron a un *negro* para que escribiese la saga de Camelia, usando la melodía de Ángel e imitando su estructura rítmica.<sup>51</sup>

En suma, este corrido imprescindible para entender la evolución del género en el tiempo contemporáneo representa el arranque de su línea más comercial, y moderada en lo relativo al tema del narcotráfico, representada a su vez por Los Tigres, que irán alejándose del estilo y los contenidos distintivos de Vargas, y así del registro de hechos reales a pesar de sus declaraciones en sentido contrario, dando prioridad a estas ficciones para todos los públicos, ya sean en forma de cuento narrativo o del autoretrato expositivo de la mano de T. Bello.

---

<sup>51</sup> “These songs list Ángel’s name as composer and are considered among its most popular work, but to my surprise he insists that he had nothing to do with them. After twenty-one years of hardship, most songwriters would have been happy to capitalize on their success, but he had been following his own tastes for too long to change now: ‘I like for each of my songs to be original, to be unique’, he says, with obvious pride. ‘I have no interest in writing *answer songs*’. Instead of composing more drugs corridos, he went back to exploring social issues, and Los Tigres hired someone to ghostwrite the rest of the Camelia Saga, using Ángel’s tune and imitating his rhyme scheme”.

La muestra de José Antonio **Meléndez**, “Misa de cuerpo presente”, es, como se acaba de indicar, la de mayor presencia en nuestra discografía junto con “La banda del carro rojo”, precisamente. Su autor es no obstante desconocido para el gran público, y Wald no lo incluye en su clásica y exhaustiva monografía que se centra en los compositores, si bien es cierto que, cuando me entrevisté con él en Los Ángeles, me recomendó expresamente indagar en su obra, lo mismo que el corridero Julián Garza, el cancionero Luis Elizalde y el profesor G. Berrones durante nuestra conversación en Monterrey, Nuevo León, de donde es oriundo Meléndez. Sin embargo, éste cuenta sólo con otra pieza en nuestra discografía, “Sucedió en un panteón” –a menudo atribuido erróneamente en los discos a Julián Garza–, y no cabe en este apartado, donde el corrido tiene al fin más relevancia que el corridero –de hecho como en todos los casos, en última instancia–, adentrarse en su carrera y su obra. Baste notar que, como se colige del título –y del de su otra pieza–, y al igual que las otras dos muestras de este apartado, se trata de un corrido de impronta sensacionalista comercial, que en este caso, a diferencia de en los otros, no versa de narcotráfico, pero sí en su esencia ideológica o asunto subyacente de la mujer valiente, tema que hemos de considerar predilecto para la audiencia contemporánea a la vista de su presencia en estos tres corridos de máxima difusión entre los centenares de ellos recopilados.

En efecto, los dos transcritos aquí de Rubén Villarreal –en nada relacionado con Juan Villareal–, “La camioneta gris” y “La Bronco negra” (de los que analizo el primero por ser el segundo su secuela, aunque figure en un álbum más en la discografía), conceden el protagonismo también a una mujer, con la salvedad de que lo comparte con un hombre, su novio, y no existe conflicto entre ellos como en “Contrabando y traición”, tratándose de una bien avenida pareja de narcos, una suerte de Bonnie and Clyde mexicanos, que protagonizan –en “La camioneta gris”– una espectacular huida de la policía. Este corrido de acción es pues igualmente sensacionalista, y se asemeja considerablemente al tema de Ángel González, aunque no incorpora ya esa fusión de relato delictivo e intriga pasional, aproximándose en esto más al clásico de Vargas –nótese la presencia del vehículo en ambos títulos–, aunque el tenor narrativo y el aire comercial recuerden a “Contrabando y traición”, probable razón de que Los Tigres del Norte lo hayan convertido en otro de sus grandes éxitos.

## CONTRABANDO Y TRAICIÓN (Ángel González)

[Tigres del Norte, *30 Grandes éxitos*, CD1-2; *Contrabando, traición y robo*, 1.  
Ramón Ayala, *20 Grandes éxitos*, 4 (atribuido a Estanislao Rivera Varela).  
Los Halcones de Salitrillo, *Corridos, tragedias y caballos*, A1.  
VVII, *Corridos perrones*, 4 –Los Tigres del Bajío; sin atribución autoría.  
VV.II., *Grandes corridos mexicanos*, 6 –Fortaleza Norteña.]

Salieron de San Ysidro / procedentes de Tijuana,  
traían las llantas del carro / repletas de hierba mala;  
eran Emilio Varela / y Camelia, La Tejana.

Pasaron [Al pasar] por San Clemente, / los paró la emigración,  
les pidió [*piden*] sus documentos,  
les dijo [*dicen*] “¿de dónde son?” [*“Where are you from?”*];  
ella era de San Antonio, / una hembra de corazón.

[**Cuando**] Una hembra, si [Ø] quiere a un hombre, / por él puede dar la vida,  
pero hay que tener cuidado / si esa hembra se siente herida:  
la traición y el contrabando  
son [dos] cosas incompatibles [*nos puede costar la vida*].

A Los Ángeles llegaron, / [y] a Hollywood se pasaron,  
[y] en un callejón oscuro, / las cuatro llantas cambiaron;  
[y] ahí entregaron la hierba,  
y [Ø] ahí también [al momento / *mismo*] les pagaron.

Emilio dice [*dijo*] a Camelia: / “Hoy te das por despedida;  
con la parte que te toca / tú [*ya/bien/bien*] puedes rehacer tu vida;  
yo me voy *pa* San Francisco / con la dueña de mi vida”.

Sonaron siete balazos, / Camelia a Emilio mataba,  
la policía sólo halló / una pistola tirada:  
del dinero y de Camelia / nunca más se supo nada.

---

Versiones 1ª y 2ª, idénticas (Los Tigres del Norte).

[letra normal]: variantes de la 3ª versión (R. Ayala y Los Bravos del Norte).

[*cursiva*]: variantes de la 4ª versión (Los Halcones de Salitrillo).

La 5ª versión (Los Tigres del Bajío) es idéntica a las dos primeras salvo en el verso 24, donde se omite la “y” inicial.

[*letra monotype cursiva*]: variantes de la 6ª versión, en la que también se omite la “y” inicial del verso 24 (el símbolo de conjunto vacío no admite la letra *monotype*).

Comoquiera que las variantes del verso 13 son idénticas en las versiones 3ª, 4ª y 6ª, éstas se marcan en **negrita** para mayor brevedad.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** 3 estrofas Ason. / 3 Conson. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 15/18. **1.2.2.** 21 Cnx: 19 (17 yux. / 2 cor.) / 2 sub.

**1.3.1.** GLS: Ø. **1.3.1.1.** Las “llantas” son las ruedas, en general.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 31). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 5 Clch. (v. 12, 13-4, 28, 30, 36).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 24 (67%); Mim.: 6 (16,5%); Int.-Nar.: 6 (16,5%).

**2.1.** X<sub>1</sub>: Camelia; X<sub>2</sub>: Emilio; Y: policía de emigración; Allx: pagadores/narcos.



**2.2. A. Ø. B. Sec<sub>1</sub> a)**  $X_1+X_2, MTV14a(1-6) > b)$   $Y \rightarrow X_1+X_2, MTV16+17a(7-10) \mid X, MTV8a+3(11-2) \mid \text{FRM11: } MTV3c > MTV2(13-4) > MTV15 > MTV10(15-8) > c)$   $X_1+X_2, MTV14(19-22) > X_1+X_2, \Leftrightarrow Allx, MTV32b(23-4) > \text{Sec}_2 a)$   $X_2 \rightarrow X_1, MTV15(25-30) > b)$   $X_1 \rightarrow X_2, MTV11+13(31-2) > c)$   $X_1, MTV21(33-6)$ . **C. Ø.**

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 4.

**4.1.** TM1b+2a (narcotráfico + sucesos – crimen pasional).

**4.2.** TMs2+3+8 (traición + venganza + mujer valiente).

**5.** F: espectacular + propagandística.

**6.** Heroína, narco: bondad, pasión, lealtad, peligro de venganza ante traición, eficacia (valentía), asesinato y huida (y apropiación indebida); Heroe-rival, narco: eficacia (valentía), pasión, traición (para Camelia), rectitud (por decir la verdad).

Atendiendo ya solamente al texto, este corrido-**cuento** de doble *tema patente*, los de **narcotráfico** en sí y **sucesos (crimen pasional)**, y triple *subyacente* (**vileza-traición, venganza y mujer valiente**), cuyas funciones son la **espectacular**, cifrada en el relato de acción de estilo cinematográfico, y la **propagandística**, por su tono de ejemplo y reflexiones morales sobre las traiciones y pasiones y la necesidad de separar el amor de los negocios, presenta un clásico **incipio in media res** con indicación de la partida de los protagonistas y la naturaleza de su empresa, y una **trama** articulada en torno a 2 **secuencias** narrativas completas, la que refiere la actividad de narcotráfico y la final del conflicto entre los protagonistas, que cierra un relato sin *coda*, correspondiendo la última estrofa al *desenlace* y la *proyección* del mismo de la segunda secuencia. La ausencia de *bloques* comporta la de *fórmulas metanarrativas* en la apertura y el cierre textuales, si bien en la 3ª estrofa se observa un **mensaje-moraleja**, que funciona en cierto modo también como *anticipación del desenlace*. En el *plano del discurso*, el vibrante pulso narrativo se apoya en la predominante **yuxtaposición**, el ajuste de la unidad semántica al **doble octosílabo** y, señaladamente, en la clásica combinación de **diégesis y mimesis**, esta última de igual presencia que la de las **intervenciones del narrador** en términos de extensión textual, y en la que reside la *médula emotiva* del texto. En el terreno *léxico*, en cambio, prima el tenor sensacionalista sobre el relato despojado corridero, observándose sólo la **fórmula narrativa** “sonaron siete balazos”, actualización de la tradicional “se agarraron a balazos”, que se fusiona con la también clásica que contabiliza el número de disparos, frente a la abundancia de **clichés** que denota cierta adhesión a un estilo comercial estándar de relato de acción sin el poso del vocabulario poético propio del género, adhesión asimismo muy notable en el *título*, reclamo del todo conceptual que anuncia un estereotipo facticio y no una anécdota real y concreta, estereotipo sumamente logrado en cualquier caso, como indica la tremenda popularidad de este corrido fundacional del tema del contrabando en el que se fusionan las dos grandes tendencias temáticas del género, a saber, el relato épico que encarnan hoy día las *gestas* de los narcotraficantes y la relación de un suceso criminal con los ingredientes morbosos de la traición y el crimen pasional.

A continuación, se transcriben las dos secuelas que sacaron Los Tigres para explotar el gran éxito comercial de la pieza, que atribuyeron como se dijo a Ángel González, una tercera de autor anónimo que aprovecha la figura ya legendaria de Camelia La Tejana, revelando que la comunidad corridera la ha hecho suya con entusiasmo, así como un corrido de Reynaldo Martínez ilustrativo de la otra vertiente de la intensa recepción del éxito de González, en la que no se retoma la figura de Camelia sino que se traslada a otro personaje femenino, en este caso Margarita la de Tijuana, pero con una llamativa identidad temática, estructural y expresiva, constituyendo un homenaje en toda regla.

**YA ENCONTRARON A CAMELIA** (atribuido a Ángel González)  
[Los Tigres del Norte, *Contrabando, traición y robo*, 3.]

Lo conocí bien a Emilio, / al que Camelia matara  
en un callejón oscuro / sin que se supiera nada,  
pero los contrabandistas, / éstos no perdonan nada.

La banda la perseguía / en la Unión Americana,  
también mandaron su gente / a buscarla hasta Tijuana;  
sólo Dios podría salvar / a Camelia La Tejana.

Una amiga de ella dijo: / “Señores, yo no sé nada,  
pero dicen que la vieron / *cercas* de Guadalajara  
mentando a Emilio Varela, / y dicen que hasta lloraba”.

La banda, sin detenerse, / para Jalisco volaron,  
la buscaron en cantinas / hasta que se la encontraron:  
“Camelia, estás sentenciada”, / y de ahí se la llevaron.

La entregaron con los jefes, / “la misión ya está cumplida”;  
“si regresas el dinero, / te perdonamos la vida”.  
“Yo, sin Emilio Varela, / ¿para qué quiero esta vida?”

Se oyeron varios balazos, / Camelia cayó enseguida,  
ahora ya está descansando / con el amor de su vida.  
La traición y el contrabando / terminan con muchas vidas.

**EL HIJO DE CAMELIA** (atribuido a Ángel González)  
[Los Tigres del Norte, *Contrabando, traición y robo*, 7]

En un carro color negro / con placas de Ciudad Juárez  
se ve con mucho misterio / al transitar por las calles;  
el carro y quien lo maneja, / su origen nadie lo sabe.

Su indumentaria es sencilla, / usa chamarra y mezclilla,  
una mascada en el cuello, / botas *cowboy* y tejana;  
su aspecto es de hombre valiente, / se refleja en su mirada.

La banda estaba confiada / repartiendo hierba mala,  
como a las seis de la tarde, / nadie se lo imaginaba  
que ya el hijo de Camelia / por venganza los buscaba.

Dicen que tuvo un encuentro / con la banda de Tijuana,  
dejando ahí cinco muertos, / huyendo a Guadalajara;  
corría tan recio en su carro, / nunca le pasaba nada.

Lo han visto por todas partes / recorriendo carreteras,  
buscando a los delincuentes / compañeros de Varela;  
sigue vengando a su madre, / su madre que fue Camelia.

**LA CAMELIA** (s.a.) [VV. II., 20 *Corridos perrones*, 14.]

Camelia llegó a San Antón, / todos la desconocían,  
venía con carro del año / y andaba muy bien vestida;  
con placas de California, / de Los Ángeles venía.

Así pasaron los meses, / Camelia se divertía,  
no se podía imaginar / que algún día las pagaría,  
y se encontró con Facundo, / y le dijo “tú eres mía”.

Camelia se enamoró / y el dinero fue gastando,  
y le decía Facundo / “la plata se está acabando”;  
“Facundo, vamos al valle / a traer más contrabando”.

Llegaron al río Grande, / Camelia entregó la lana,  
empezaron a cargar / mil libras de hierba mala;  
¿Quién se iba a imaginar / que Facundo la entregara?

Camelia se encuentra presa / cumpliendo tiempo derecho;  
por confiar en sus amores, / pagó lo que había hecho;  
Facundo así le decía: / “Yo soy de la policía”.

**MARGARITA LA DE TIJUANA** (Reynaldo Martínez)  
[Los Tigres del Norte, *Contrabando, traición y robo*, 15.]

De Piedras Negras, Coahuila, / salieron una mañana,  
adelante de Eagle Pass / la emigración los paraba;  
de Laredo era Julián, / Margarita de Tijuana.

Traían un contrabando / de ese polvo tan vendido;  
Margarita en su peinado, / ahí lo traía escondido;  
“Vamos de luna de miel / a San Antonio querido”.

Margarita sospechaba / que Julián no la quería,  
porque a veces comentaba / que él una novia tenía,  
y que, juntado una plata, / con ella se casaría.

Veinte mil dólares dieron / cuando entregaron la carga,  
Julián guardó aquel dinero / y, empuñando su pistola:  
“Yo me voy para Laredo, / ya tu presencia me estorba”.

Levantando su pistola / le apuntaba al corazón,  
Margarita de su bolsa / le enseñaba un cargador:  
“Yo descargué tu pistola, / presentía tu traición”.

Sonaron cuatro balazos, / Julián bien muerto cayó,  
y aquel fajo de billetes / Margarita se llevó;  
por tener cuentas pendientes, / a Tijuana no volvió.

## MISA DE CUERPO PRESENTE (José A. Meléndez)

[Luis y Julián, *Corridos matones*, 4; *Soy más ca... que mi padre*, 4; s. t. (2), 7.  
Los Amables del Norte de Nacho Hernández, *Amargura en el corazón*, 8.  
Ángeles “La Ley Norteña”, *12 corridos con mucha Ley*, 1.  
Los Cardenales de Nuevo León, *Con la fuerza del corrido*, 8.  
Los Hermanos Valenzuela, *El poder del corrido*, A6.  
Pedro Rivera, *Corridos con banda sinaloense*, B4.]

Misa de cuerpo presente / le [Ø] están rezando en la iglesia  
al que murió por la espalda, / que [y/él] siempre mató en defensa.

No quiso oír a su madre / cuando le dijo “no vayas:  
te han respetado la frente, / pero te buscan la espalda”.

Ya estaba el cuatro tendido / en el camino a aquel baile:  
cayó en la peor emboscada, / como le dijo su madre.

Cuando llevaron [trajeron] el cuerpo, / su [la] madre dijo al momento  
“déjenme sola con mi hijo”, / y luego cerró por dentro.

Dicen los que se asomaron / que su madre, muy valiente,  
le dio de azotes al cuerpo, / *dizque* por desobediente.

También dicen [*cuentan*] que los ojos / de aquel cuerpo sin sentido  
lloraban lágrimas gruesas / como si estuviera vivo.

Dicen que con su pistola / lo santiguó muchas veces,  
luego la llenó de sangre / y juró vengar su muerte.

Con razón era valiente, / en eso heredó a su madre;  
ella no derramó llanto, / sólo se puso a rezarle.

---

Versiones 1ª, 2ª, 3ª (Luis y Julián) y 5ª (Ángeles), idénticas.

[letra normal]: variantes 4ª versión.

En la única variante de la 6ª versión, en el verso 18º, se cambia “aquel” por “ese”.

[cursiva]: variantes 7ª versión.

En la única variante de la 8ª versión, en el verso 19º, se dice “lloraba” en lugar de “lloraban”.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante (1 estrofa Consonante). **1.1.3.** 8 Cuartetos.

**1.2.1.** U2V: 6/16. **1.2.2.** 15 Cnx: 9 (6 yux. / 3 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: cuatro. **1.3.1.1.** Ø.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 12) **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 9, 28).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 26 (81%); Mim.: 4 (12,5%); Int.-Nar.: 2 (6,5%).

**2.1.** X<sub>1</sub>: Madre; X<sub>2</sub>: hijo; Y: asesinos hijo.

**2.2. A.** MTV40(1-2): X<sub>2</sub>, MTV31+13(3)+2(4). **B. a)** X<sub>2</sub>, MTV28(5) < X<sub>1</sub> → X<sub>2</sub>, MTV35a: Y → X<sub>2</sub>, MTV15(6-8) > **b)** Y → X<sub>2</sub>, MTV15+13(9-11) > MTV35a(12) > **c)** X<sub>1</sub>, MTV3b+“12”(13-20) > MTV40: X<sub>2</sub>, MTV13+27(21-4) > X<sub>1</sub>, MTV40+38b(25-8) > X<sub>2</sub>, MTV1 < X<sub>1</sub>, MTV1(29-30) > X<sub>1</sub>, -MTV37+MTV40(31-2). **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 3,75.

**4.1.** TM2b (sucesos – delito común). **4.2.** TMs8 (mujer valiente).

**5.** F: Espectacular [+/- propagandística].

6. Heroína, madre: sabio consejo - premonición, rectitud, valentía, venganza; Héroe, hijo: desobediencia, indefensión, muerte.

---

Corrido-*cuento* de *función* puramente **espectacular**, aunque la intensa exaltación de los valores de la *valentía* y la *venganza*, y de la *sabiduría materna*, permiten, como siempre, entender presente una intención **propagandística**. El *tema patente* es el de **sucesos**, en su variedad de **delito común**, y el *subyacente* el de **mujer valiente**, que es la eterna madre y no la moderna *narcoheroína* que asume los rasgos del hombre; a éste podrían añadirse los de **valentía**, atribuido explícitamente a la víctima, **vileza-traición**, estigma de los asesinos siempre cobardes y traicioneros, y **venganza**, jurada por la madre, si bien, descriptivamente, he juzgado preferible dejarlos en su dimensión de *motivos*, al ser su inclusión puntual y estar al servicio del retrato de la madre valiente, como también lo está, por cierto, el tema clásico del hijo desobediente, al que Meléndez da no obstante un giro, sustituyendo la maldición materna tras desoír el hijo sus consejos por una tremenda escena de velatorio en el que la madre asume el papel de vengadora y valiente. La *estructura del contenido* presenta escasos signos de tradicionalidad, pues el inicio *in media res* no se ajusta al de la tradición genérica, ni se observa tampoco una *coda*, a pesar del apunte subjetivo de los dos primeros versos de la última estrofa, ausencia de bloques que entraña la de *fórmulas metanarrativas*, y el bajo **IT** en un corrido que transmite una indudable sensación de tradicionalidad, sustentada pues enteramente en el *estilo*, que exhibe todos los rasgos *prosódicos* convencionales (**octosílabo**, rima **asonante** y distribución estrófica en **cuartetos**), una *sintaxis* que debe el minoritario ajuste de la unidad básica de sentido al **doblo octosílabo** a la abundancia de frases-verso antes que al *encabalgamiento*, aunque abunde asimismo la **subordinación** por la brevedad de la cuarteta, una distribución clásica de los *modos de representación*, doblando la extensión de los versos **miméticos** a los de las *intervenciones* del **narrador** en el marco de un predominio de la **diégesis**, y, al margen de los elementos cuantificables, un discurso en buen grado articulado a partir de la repetición anafórica de “dicen”, y de “dijo” o “valiente” en el interior los versos. Esta canónica expresión, sumada a la referencia a los corridos de desobediencia con desenlace trágico, reforzada por la tradicional **fórmula narrativa** “como le dijo su madre”, hacen de esta pieza de Meléndez un clásico contemporáneo, cuyo éxito de audiencia sugiere que ésta aprecia los corridos donde se rescata u homenaja la tradición secular del género.

## LA CAMIONETA GRIS (Rubén Villarreal)

[Los Tigres del Norte, *30 Grandes éxitos*, CD1-12; *Corridos prohibidos*, 1.  
Los Hermanos Quintana, *Corridos prohibidos* (Vol. 1), A1.  
La Mafia del Norte, *Corridos prohibidos*, (Vol. 2), A8.  
VV.II., *Corridos perrones*, 9 –Los Tigres del Bajío; sin atribución autoría.]

Una camioneta gris / con placas de California,  
la traían bien arreglada / Pedro Márquez y su novia;  
muchos dólares llevaban / para cambiarlos por droga.

Traía [**Con sus**] llantas de carrera / con [**y**] sus *rines* bien [muy] cromados,  
motor grande y arreglado, / Pedro se sentía seguro:  
“No hay federal de caminos / que me alcance, te lo [**se los**] juro”.

Su destino era Acapulco, / así lo tenían [ellos lo habían] planeado:  
disfrutar luna de miel, / y el regreso aprovecharlo  
con cien [seis] kilos de la fina / que en la gris habían [**fueron**] clavado[s].

De regreso en Sinaloa, / Pedro le dice a la Inés:  
“Voy viendo [*Presiento*] que alguien nos sigue,  
ya sabes lo que hay que hacer,  
saca pues tu metralleta, / y [Ø] hazlos desaparecer”.

En Sonora los rodearon / diez [seis] carros de federales;  
le dice la Inés a Pedro / “no permitas nos atrapen:  
vuela por encima de ellos, / no es la primer vez que lo haces.”

Por bocinas les gritaban, / helicópteros alerta [**y arriba dos avionetas**],  
“los tenemos bien rodeados, / es mejor que se detengan”;  
de pronto un tren que cruzaba / acabó con la pareja.

---

Versiones 1ª, 2ª (Los Tigres del Norte) y 5ª (Los Tigres del Bajío), idénticas.

[letra normal]: variantes de la 3ª versión (Los Hermanos Quintana).

[*cursiva*]: variantes de la 4ª versión (La Mafia del Norte).

Dado que buen número de las variantes de las versiones 3ª y 4ª coinciden entre sí, se marcan en negrita cuando sea el caso.

---

**1.1.1.** Octosílabo. **1.1.2.** Asonante. **1.1.3.** 6 Sextillas.

**1.2.1.** U2V: 11/18. **1.2.2.** 26 Cnx: 20 (18 yux. / 2 cor.) / 6 sub.

**1.3.1.** GLS: clavar. **1.3.1.1.** La *llanta* es, recuérdese, la *rueda* toda; los “*rines*”, de *rims* en inglés, son los *adornos*, los *acabados* de un coche, del que hoy día diríamos que está *tuneado*; “la fina” es, huelga decir, la cocaína.

**1.3.2.** 1 Frml. (v. 1-2). **1.3.3.** 0 Rfrn. / 2 Clch. (v. 11-2, 24).

**1.4.** 3ª persona. **1.5.** Nrtv.: 27 (75%); Mim.: 9 (25%); Int.-Nar.: 0.

**2.1.** X<sub>1</sub>: Pedro; X<sub>2</sub>: Inés; Y: policía (federales).

**2.2. A.** Ø. **B. a)** X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV9b(1-4)+MTV14(5-6) > MTV9b(7-9) > X<sub>1</sub>,MTV5+28 (10-2) > X<sub>1</sub>↔X<sub>2</sub>,MTV3c(13-5) > X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV14(16-8) > **b)** Y→X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>, MTV21(19-21) > X<sub>1</sub>→X<sub>2</sub>,MTV35c(22): X<sub>2</sub>→Y,MTV12+13(23-4) > X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV10(25-6) > X<sub>2</sub>→X<sub>1</sub>,MTV35c(27): MTV21(28-30) > Y→X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>,MTV35a(31-4) > **c)** X<sub>1</sub>+X<sub>2</sub>, MTV33+13(35-6). **C.** Ø.

**3.1.** TP2 (cuento). **3.2.** IT: 5,25.

4.1. TM1b+e (narcotráfico + conflicto).

4.2. TMs1+6+8 (valentía + fugitividad + mujer valiente).

5. F: Espectacular.

6. Héroes, narcos: amor mutuo (luna de miel), astucia (por plan y *clavo*), valentía, destreza.

---

Corrido-*cuento* de *función* netamente **espectacular**, salvo por, una vez más, el punto de *propaganda* que entraña siempre la caracterización épica del héroe. El *tema patente* es obviamente el **narcotráfico** (en sus variedades de **tráfico** y **conflicto**), y los *subyacentes* la **valentía** y la **mujer valiente**, y la **fugitividad**. Como se ve, la pieza exhibe claras concomitancias con el modelo de “Contrabando y traición”, estribando la principal diferencia en que el reclamo comercial no es la historia trágica de pasión y celos sino el estereotipo de una pareja de narcohéroes, en la que las valentías de una y otro suman en lugar de entrar en conflicto, y lo sensacional reside en el mismo y único relato épico. Éste se *estructura* en verdad de forma corrida, sin *bloques* que enmarquen la **trama**, que se articula en una **secuencia** completa cuyo arranque es el **inicio in media res** del texto, opción tradicional que es también la marcada por los dos corridos contemporáneos fundacionales, “Contrabando y traición” (“Salieron de San Ysidro/procedentes de Tijuana,/traían las llantas del carro/repletas de hierba mala”) y “La banda del carro rojo” (“Dicen que venían del sur/en un carro colorado,/traían cien kilos de coca,/iban con rumbo a Chicago”), con los que “La camioneta gris” comparte además, según se aprecia, todo el contenido de la 1ª estrofa, en la que se indican la procedencia y destino de los héroes y se alude al cargamento que llevan en el vehículo, siendo mayor la cercanía al clásico de Vargas, evidentemente, por la relevancia que se confiere al *motivo* del **vehículo**, para cuya descripción emplea Villarreal la única **fórmula narrativa** de su pieza en los dos primeros versos, bien que heterodoxa en su expresión, y que en ambos corridos constituye el título, más tradicional así que el escogido por González; otro indicio de la mayor cercanía a la idea de Vargas está en la manera de llamar a la droga, que no es aquí tan brutalmente directa como los “cien kilos de coca” pero tampoco, aun siendo metafórica, tan pacata como “hierba mala”, porque “la fina” tiene un punto de jerga del narco, más burlón que pudoroso; tal vez por ello este corrido se considera más radical o provocador, al menos a juzgar por los títulos de los álbumes en los que se incluye, llamados tres de ellos *corridos prohibidos* y uno *corridos perrones*. La *secuencia* resulta compleja de describir, pues el *planteamiento* abarca la mitad del texto, de modo que podría tal vez considerarse una secuencia distinta, ya que la misión declarada al inicio se elide por completo, y el nudo se produce “de regreso” de toda esa secuencia de compra de droga y luna de miel que se omite. En cualquier caso, su *expresión* es canónica en tanto que la acción se *representa* sin un solo verso donde *intervenga* el *narrador*, alternándose **diégesis** y **mímesis** al modo clásico, y remitiendo los recursos usados en la *prosodia* y la *sintaxis*, salvo la **sextilla**, al patrón poético primigenio, todo lo cual resulta en un valor de **IT** considerablemente elevado teniendo en cuenta la impronta comercial del texto, al que se suma el valor intangible de que la expresión del motivo del vehículo, especificando, además del color y/o la marca, la matrícula que denota la **procedencia** del héroe, se convertirá en formulario a partir de este corrido, que puede considerarse sin duda uno de los clásicos contemporáneos.

La mejor prueba de lo antedicho es el rotundo éxito de la secuela escrita por el mismo Rubén Villarreal, “La Bronco negra”, presente en 7 álbumes de la discografía, 2 más que el *texto madre*, donde el autor resucita a Pedro e Inés al tiempo que mata un tanto las hechutas clásicas de su primera pieza, introduciendo *estribillo*, *intervenciones* del *narrador*, alguna tan ‘de ciego’ como “¿cuál irá a ser su final?”, y enunciados menos populares, como el forzado hipérbaton “cuando a la gris chocó el tren”, si bien no sólo mantiene la fórmula estrella, cuyos dos miembros o sintagmas están separados por

dos versos, aunque el primer miembro corresponde a la expresión más fija y clásica de hoy, “*en una Bronco del año*”, sino que introduce otras, como la también clásica algo alterada “carga siempre un AR-15”, o la más moderna de demarcación de un territorio “Por Sonora y Sinaloa, / por Colima y Michoacán”, mostrando el autor en definitiva un hábil manejo de elementos tradicionales y modernos bien combinados, donde reside a buen seguro la clave de su éxito comercial.

### LA BRONCO NEGRA (Rubén Villarreal)

[Los Cardenales de Nuevo León, *Con la fuerza del corrido*, 9.

Los Braceros de Texas, *La Cobra de Sinaloa*, A6.

La Mafia del Norte, *Corridos prohibidos* (Vol. II), A1.

Pedro Rivera y Los Chiveros, s. t., B1 -sin atribución autoría.

VV. II., *20 Corridos perrones*, 17 -Grupo Tonatiuh; sin atribución autoría.

El Puma de Sinaloa, *Corridos con banda*, A1 – sin atribución autoría.]

Alguien [Hay quien/*Hay quien*] dice[*n*] y asegura[*n*] / que ánimas no pueden ser,  
que por allá en Sinaloa / vieron a Pedro y a Inés,  
a los que creyeron muertos / cuando a la gris chocó el tren.

En una Bronco del año / ya los han visto pasear,  
negra y muy bien arreglada, / con placas de Michoacán;  
preguntan por Pepe el Flaco / y por un tal Calimar.

Pedro, experto en el volante, / al peligro no le teme,  
lo acompaña Inés, su esposa, / valiente y muy linda hembra,  
carga siempre un AR-15, / y *pa* usarla[*o*], no lo piensa.

Cuando el choque con el tren, / ellos no iban ya en la gris,  
saltaron hacia la orilla / y así lograron vivir,  
y en la tremenda explosión / nadie dudó de su fin.

Por Sonora y Sinaloa, / por Colima y Michoacán,  
en [por/*por*/*por*] Chihuahua y Zacatecas / buscando [cruzando/*cruzando*] ellos siempre  
van;

Pedro, la Inés y la Bronco, / ¿cuál irá a ser su final?

Pedro, experto en el volante, / al peligro no le teme,  
lo acompaña Inés, su esposa, / valiente y muy linda hembra,  
carga siempre una [*un/un*] R-15, / y *pa'* usarla [*o* / *o*], no lo piensa.

---

Versiones 1ª (Los Cardenales de Nuevo León) y 3ª (La Mafia del Norte), idénticas.

[letra normal]: variantes de la 2ª versión (Los Braceros de Texas).

[*cursiva*]: variantes de la 4ª versión (Pedro Rivera)

[*letra monotype cursiva*]: variantes de la 5ª versión (*Corridos perrones*).

La única variante de la 6ª versión (El Puma de Sinaloa) es el “hay quien” del primer verso.



## Conclusiones

El propósito de la presente investigación de examinar la pervivencias y desarrollos del paradigma poético original del corrido mexicano en el periodo contemporáneo –de 1970 a 2005– y en la variedad de difusión discográfica comercial partía de una hipótesis de trabajo que se ha visto confirmada en grado suficiente, a saber, que en la clase de corrido estudiado no sólo se da una notable pervivencia del modelo primigenio, sin perjuicio de los desarrollos y naturales ajustes a su tiempo y contexto, sino que dicha preservación resulta sumamente activa y de mayor calado que la observada en la etapa precedente (1940-70), y aun en la revolucionaria (1910-40) tenida por cumbre canónica del género, de tal suerte que puede afirmarse la existencia de un proceso de *refolclorización*, i. e., de recuperación de ese paradigma literario inicial configurado un siglo atrás, en el último tercio del XIX, que ya desde el segundo o tercer decenio del XX venía experimentando cierto decaimiento, debido sobre todo a factores contextuales, semióticos y sociohistóricos, que, según se ha reiterado, inciden sobremanera en los géneros de raíz folclórica o genuinamente popular, como es el corrido mexicano.

Aunque en unas conclusiones que se quieren sintéticas y panorámicas huelga insistir en las dificultades habidas para establecer el patrón poético original, y por tanto el método para escrutar el alcance de su conservación y la naturaleza de sus transformaciones en la variedad y el tiempo estudiados, sí importa subrayar de nuevo que no se ha tratado aquí de la búsqueda de un modelo de pureza folclórica idealizada de hecho inexistente, por la consabida razón de que el corrido nace ya como híbrido de los dos tipos de romance del que se nutre –que a su vez se amalgaman a lo largo del desarrollo del propio género peninsular–, el *viejo* o tradicional de tenor épico que es poesía oral folclórica, y el vulgar o *de ciego* que se inscribe en la lógica productiva de la literatura popular de masas y cuya poética lleva así la impronta de la cultura letrada, de la “mentalidad tipográfica” en términos de M. McLuhan. A pesar de esta amalgama, se ha trabajado con la convicción de que resulta posible distinguir en el seno del corrido ambas herencias, que constituyen al tiempo las tendencias de su evolución, siendo la primera la seminal, o la que fija el canon genérico, y así la referencia para comprobar nuestra hipótesis.

En el corrido germinalmente bifurcado, y al margen de la absorción de elementos tanto de la lírica popular como de la décima folclórica, se advierte pues un tipo *épico*, en el que se narran las gestas de unos personajes cuyo denominador común es la insurgencia y la marginalidad frente al sistema y el poder centralizados, que he englobado bajo el rubro del *forajido-rebelde*, y cuyas condiciones semióticas son la creación y difusión de los textos en un marco igualmente marginal, en una comunidad de tradición oral donde la autoría individual no reviste la importancia que tiene en la cultura de masas de la era contemporánea, y donde la audiencia, como acuñara J. McDowell, está *informada*, porque la función de estas composiciones no es proporcionar información en el sentido periodístico sino *conmemorar* determinados hechos y figuras que representan los valores específicos de la comunidad. Frente a este modelo, se desarrolla en paralelo el corrido *de hoja suelta*, que tiene en principio por fin dar noticia de sucesos impactantes, como si de un *periódico musical* se tratara, fin al que subyace una intención aleccionadora y ejemplar enunciada por autores letrados –sin perjuicio de su recepción y adaptación en las comunidades de tradición oral, como sucede con el romance vulgar– desde los centros de cultura y poder y dirigida a una audiencia masiva indistinta, lo cual repercute visiblemente en el modelo expresivo primigenio, que pierde especificidad.

La mayor prominencia y persistencia de este primer modelo se constata en su asunción durante el periodo revolucionario –en sentido lato, hasta 1940–, adoptándose para conmemorar hazañas bélicas y gloriar personalidades políticas de significación y alcance nacionales en piezas donde se observa empero el canon tradicional hasta cierto punto, por su utilidad para la difusión propagandística ideológica por medio de un molde poético acreditado. Más aún, en el mismo campo de la literatura sensacionalista de masas hace mella el paradigma fundacional, en la medida en que muchos sucesos corrientes se refieren también en clave, si no épica, sí al menos del llamado *corrido de valientes*, en el que los valores de hombría y defensa del derecho propio se trasladan del conflicto social al pleito de cantina. El proceso permite confirmar la hipótesis de P. Bogatyrev y R. Jakobson de que la función es determinante en la literatura folclórica o de tradición primordialmente oral, “extinguiéndose” toda forma que pierda la funcionalidad que propició su nacimiento en primera

instancia; en efecto, mientras que el corrido conmemorativo del insurgente y valiente heroico encaja en la circunstancia revolucionaria, el tremendista de hoja suelta, aunque persiste de manera residual hasta hoy a título de vestigio nostálgico, se ve rebasado en su función noticiera y ejemplar por los medios modernos de comunicación, pasando a relatarse las tragedias y crímenes de esta índole primero en la literatura impresa masiva, luego en la radio y, sobre todo, en el cine, y al fin en la televisión.

Por estos mismos motivos, el modelo poético seminal experimentará un notable debilitamiento una vez que los conflictos del tiempo de la Revolución y las posteriores luchas intestinas por el nuevo poder constitucional menguan o desaparecen casi por completo a partir de los años cuarenta del siglo XX, forjándose entonces corridos facticios asimismo nostálgicos del tipo heroico del valiente o el forajido-rebelde, como por ejemplo los célebres “Gabino Barrera” o “Juan Charrasqueado” de Víctor Cordero, o los que versan sobre “bandidos terribles”, en términos de E. Hobsbawm, igualmente inventados y desprovistos de su función originaria, como *“El Ojo de Vidrio”*, del mismo Cordero. Sin embargo, es preciso recordar que, a lo largo de todo el siglo, se siguen creando y difundiendo a escala local incontables corridos que abordan asuntos de interés para la comunidad, tanto en la variedad épica clásica como en la sensacionalista de inspiración letrada poco menos antigua, e incluso en la epigramática heredera de la décima, que han sido denostados por la crítica convencional del medio siglo pero que preservan en mayor medida las coordenadas del contexto semiótico original, y así unos rasgos expresivos más enraizados en la tradición. Pero debe recordarse también que, precisamente para mejor verificar el vigor persistente del paradigma tradicional, se ha examinado su pervivencia en las muestras más populares y difundidas, insertas en la cultura de masas y su industria del espectáculo, habiéndose así relegado el escrutinio de estos textos merecedores de mayor atención por parte de los investigadores del hecho literario, por lo demás de difícil sistematización para su conocimiento profundo merced a su alcance local y naturaleza heterogénea y a menudo perecedera por su contingencia y falta de prestigio y valor comercial.

Centrados entonces en los productos corrideros de mayor difusión, y llegados al periodo contemporáneo del género, se ha constatado una relativa reproducción de las condiciones contextuales, tanto semióticas y productivas como sociopolíticas, en que vive y pervive la variedad genérica de arraigo más tradicional. Como es bien sabido, estas últimas han despertado el mayor interés en los medios académicos y periodísticos, pudiendo resumirse en la evidente transposición de la añeja figura del forajido-rebelde decimonónico y su heredero el insurgente revolucionario a la del narcotraficante de nuestros días, en el cual se subsumen en efecto ambas vertientes del tipo heroico, la del bandido o caudillo que representa a las comunidades locales renuentes a la homogeneización de sus tradiciones específicas operada por el estado centralizado moderno y, de otra parte, la del héroe nacional, portador de las esencias mexicanas, por cuanto el éxito de los contrabandistas de drogas ilegalizadas simboliza el de los emigrantes a los Estados Unidos, donde se han sentido siempre explotados y marginados, percepción que comparten sus familiares y allegados en México con respecto a su propio gobierno.

La dimensión contextual semiótica y productiva, menos explorada en los estudios recientes sobre el género, es sin embargo tanto o más relevante en el rescate –actualizado– de la poética tradicional, y se cifra principalmente en la naturaleza de la difusión mediatizada fonográfica, que, desde el punto de vista del emisor, entraña una cierta democratización del hecho comunicativo, por cuanto, a diferencia de en el contexto de transmisión oral mixta, en el que los autores o bien son letrados o bien asumen el canon literario convencional dominante ajeno al específico del primer corrido, los compositores pueden ser, y de hecho lo son según se constataba en las entrevistas realizadas, de extracción genuinamente popular, brindándoles el medio difusor fonográfico la posibilidad de desarrollar su obra en un marco donde la cultura letrada no ejerce apenas influencia, pues todo el proceso creativo y productivo discurre en el terreno de la estricta oralidad, de manera que propicia la recuperación de un patrón estilístico concebido para la comunicación poética oral. Dicha democratización se palpa igualmente en la producción y difusión en sí, que en la *Edad de Oro* de la radio y el cine mexicanos, donde el papel de la música era esencial, estaban como la hoja suelta reservadas a los miembros de las clases privilegiadas con escasas excepciones a pesar de la retórica

populista desplegada por los publicistas de la industria, mientras que el gran abaratamiento de los costes productivos ha permitido a autores e intérpretes registrar fonográficamente su música en modestas compañías, fenómeno que, según se ha ilustrado largamente, tiene ante todo lugar en EE.UU., a lo largo del siglo XX primero en Texas y en sus últimos decenios en California, muy en particular en Los Ángeles, donde convergen la primera industria del entretenimiento del mundo y el mayor número de emigrantes mexicanos, y de cualquier otro país en cualquier otro lugar sobre la tierra. Y otro tanto cabe decir, claro está, del elemento del receptor, ya que el coste decreciente de los soportes fonográficos y los aparatos de reproducción, que han pasado de la casa al automóvil y de éste a la propia persona, y hoy son ya gratuitos en la gran plaza pública de Internet, y muy baratos en los pequeños pero ubicuos puestos de venta ambulante que distribuyen copias piratas, han favorecido el acceso de una audiencia masiva a estos productos que no surgen sólo ni en primer lugar de la lógica interna del mercado.

La confluencia de ambas vertientes semióticas supone en definitiva que el corrido contemporáneo estudiado es patrimonio de autores verdaderamente populares, de escasa o nula formación letrada, procedentes sin excepción de las clases trabajadoras, la mayor parte rurales aunque hayan pasado pronto al medio urbano, que comparten los valores de sus comunidades marginales y se dirigen a una audiencia ora informada y específica ora general masiva, pero a la que en todo caso pertenecen en términos socioculturales, de modo que se produce una recreación, bien que mediatizada, de la comunicación folclórica oral, que por la función contestataria del corrido y el entorno social conflictivo en el que se desenvuelve propician el recurso a su molde literario tradicional, como se desprende del análisis del *corpus* textual llevado a cabo, cuyos resultados expongo a continuación, para todos sus planos descritos, de manera por fuerza esquemática y con ejemplificación mínima.

Comenzando por el *ámbito contextual* de análisis menos sistemático, y en su seno por el *plano funcional* identificado como resorte de las mutaciones habidas en el género y sus tipos, y de sus pervivencias al mismo tiempo, las propiedades semióticas indicadas del corrido se reflejan en el predominio de la función *propagandística*, noción amplia que incluye todo posicionamiento o

valoración de carácter ideológico de ocurrencia consistente en los textos, ya sea en forma de panegírico de un personaje, de relato de hechos épicos en el que la causa del héroe se ensalza e identifica con la comunidad receptora, de relación de sucesos tremebundos que sirven de ejemplo y de la que se extrae pues una conclusión moral, cuando se defienden los valores vulnerados, y de apología directa expresada mediante un discurso expositivo, que es empero lo menos frecuente. Esta función está presente en 114 de las 150 muestras examinadas, y a su haber podrían sumarse los 25 textos en los que se ha detectado la función menos frecuente entre las contempladas, la *reprobatoria*, que es al fin una propaganda de signo negativo; aunque las funciones son susceptibles de combinación, y de hecho, se dan las más de las veces combinadas, la necesaria brevedad de los textos y la común imbricación de pasajes valorativos y narrativos dificulta la presencia denotada simultánea de ambos fines semióticos, de modo que el propósito de transmisión ideológica trasluce en más del 80% de las muestras, y aun en las que no trasluce puede inferirse casi siempre, siendo raros los casos de relato objetivo de los hechos, y más aún los de retrato desapasionado de un personaje. Eso sí, la pasión puede condensarse en la función más constante tras la propagandística, la denominada *espectacular*, que se manifiesta en 102 muestras y se combina con frecuencia o está al servicio del proselitismo de una causa, circunstancia prácticamente consustancial a la literatura folclórica y popular de toda clase, donde se abraza el principio de *enseñar deleitando* o, en el caso del bravío y sensacional corrido, impresionando, lo que es por supuesto distintivo de los poemas épicos narrativos de hazañas inauditas, así como de los cantares de ciego que inciden en lo terrible morboso, generando el impacto por otra vía. En fin, la función *noticiera* es la menos relevante de las tres principales consideradas en nuestro método analítico, haciendo acto de presencia en poco más de la mitad de los textos del *corpus*, 78, lo cual permite reiterar que la insistencia de autores y músicos en el carácter verídico e informativo de los contenidos del género constituye un mero apelar al prestigio social del corrido con el objeto de sustraerse a las críticas de ser propagandistas del *narco*, cuando de hecho toman las noticias de los medios o los rumores circulantes, que a menudo son la misma cosa, para glosarlas conforme a los valores de las comunidades marginales que admiran o ven con buenos ojos a los

traficantes y otros insurgentes por razones de identificación socioeconómica o cultural. Así, los “hechos reales de nuestro pueblo” que anuncian Los Tigres del Norte como marca distintiva del género son unas veces puras invenciones que funcionan simbólicamente, y otras realidades cuyo interés para el público no reside en los pormenores informativos, sino en la lectura igualmente simbólica, conmemorativa, y por lo tanto propagandística, que hacen los corrideros de ellas.

El universo *ideológico* del corrido se ha escrutado en los análisis partiendo de dos elementos, los *motivos* o unidades nucleares de significación, y los *temas subyacentes* que entrañan la sustancia del contenido transmitido por medio de una anécdota o retrato concretos. En cuanto a los primeros, el más recurrente es la *muerte*, detectado en 84 muestras y reflejo del entorno de violencia y conflicto físico donde medra el género, desenlace acostumbrado y esperable de los corridos narrativos de choques entre policías y traficantes, o de estos entre sí, o de enfrentamientos por motivos personales de celos y honra, o de pura exhibición de valor, resorte de las elegías y recurrente en los títulos desde el periodo revolucionario. Al margen de la naturaleza fáctica del motivo, huelga subrayar su importancia conceptual en tanto que rasero de la fundamental valentía, medida por la actitud ante la muerte en forma de desprecio, y su capacidad de arrastre de múltiples motivos que se incorporan y desarrollan en los textos en función de ella, como los de *indefensión* y de *traición*, ya que el héroe sólo puede ser muerto dadas estas circunstancias, el de *venganza* enunciado tras el crimen alevoso por la propia víctima en los parlamentos de ultratumba, y con frecuencia por el mismo narrador de modo explícito, y, en esta lógica semántica, el de *cobardía*, tacha común de los rivales que asesinan formulariamente “en una forma cobarde”.

El segundo motivo por ocurrencia es, cómo no, la *valentía*, denotado en 73 textos y connotado en al menos 14 más, por cuanto se ha identificado en 84 ocasiones en calidad de asunto subyacente, las mismas que se denota el hecho de la muerte. Con ser la cifra estimable, no representa la abrumadora primacía de la que gozaba en etapas precedentes del género, debido al leve repunte de los textos de carácter expositivo, donde se reivindica la justicia social sin apelarse a la pugna violenta, y, sobre todo, al realce en el arquetipo

del narcotraficante de virtudes menos agresivas, como la *templanza* y la *astucia*, si bien estos motivos se hallan sólo en un quinto de las muestras, 29 y 28 respectivamente. Por lo demás, no hay entre las núcleos significativos identificados ninguno expresado con tanta constancia formularia, desde el sintagma lexicalizado “ser gallo” o directamente “ser hombre valiente”, o el epíteto épico “decidido”, hasta las extensas fórmulas de notable apertura, trabajadas singularmente por *Chalino* Sánchez y la *escuela sinaloense*, como “cuando lo llaman a pleito,/ nunca se pone amarillo” y otras similares; ni que implique a más motivos e ideas en el plano semántico, salvo acaso el de la muerte, con el que forma el esencial binomio existencial del corrido, en el que tampoco es preciso insistir si no es por boca de los mismos corrideros que lo enuncian con insistencia arrebatada, p. e. Julián Garza en su canto elegíaco a los “Pistoleros famosos”: “Así se están acabando/todos los más decididos;/ desde aquí se les recuerda/cantándoles sus corridos:/murieron porque eran hombres,/no porque fueran bandidos”.

El tercer motivo por orden de presencia en el *corpus* (67 muestras) es el de *pertrechos* del personaje, del héroe, que incluye, como se recordará, cuatro subtipos, *arma(s)*, *vehículo*, *atuendo* y *tecnologías*, los dos últimos de ocurrencia modesta aunque ilustrativa de la tendencia nueva a la descripción de rasgos personales del héroe o, precisamente, de instrumentos ajenos al orbe rural y violento que conforma el sustrato vital de los personajes cantados en el género. No obstante, tal sustrato reina y se plasma en los apéndices por excelencia del héroe, los cuales, naturalmente, han evolucionado, sobre todo el vehículo, que no es ya el inseparable caballo salvo en piezas de homenaje al mundo rural, sino el automóvil, que, eso sí, viene descrito con la misma riqueza y variedad que antaño el caballo, indicándose el tipo o modelo y el color, a menudo mediante la clásica fórmula narrativa evolucionada (“en una Ram colorada”, “en su Suburban dorada”), o bien a título más genérico con la distintiva de la etapa actual, donde el adjetivo es “del año”, indicativo del poder adquisitivo (“en puros carros del año”, “en su *trocona* del año”). Las armas, claro está, han evolucionado también, pasando de la pistola, que persiste empero en muchos textos con mención de su calibre o modelo y de manera formularia (“con una Super del once”, “con una Escuadra fajada”), al ubicuo *cuerno de chivo* o fusil AK-47 y ametralladoras como la AR-15 o la



AR-60, de fabricación estadounidense, con las que el vecino del norte ha ido inundando México a medida que se convertían en excedentes de sus guerras planetarias. Aparte de su presencia formularia, es frecuente en algunos autores estudiados dedicar toda una estrofa (sextilla, además) a describir el arma del héroe de todas las maneras posibles, destacando en este punto, como en tantos otros, *Chalino* Sánchez, en cuyo estudio se clasificaron las diversas expresiones del motivo, que van de lo existencial a la descripción suntuaria, y que son al tiempo tradición e innovación; recordando el ejemplo más paradigmático, mientras que en el primer corrido a un contrabandista encontrábamos “decía Mariano Reséndez/con aquella voz divina:/no me queda más amparo/que Dios y mi carabina”, *Chalino* nos dice de uno de sus héroes que “carga una 45/ sea de noche o sea de día;/aparte de en Dios eterno,/nomás en ella confía”.

El siguiente motivo en términos de ocurrencia, presente en 61 muestras, es el de *respetabilidad-grandeza*, que comprende los subtipos de *poder*, *fama* y *riqueza*, atributos complementarios del moderno héroe traficante adquiridos en virtud de su medular valentía, entre los que destaca el poder, constante en la obra de Mario Quintero, si bien el concepto general de lo respetable es el más denotado, incluido a menudo en el epíteto doble “respetado y decidido”, o “respetado y conocido”, que remite a la imagen del capo mafioso honorable, y cuya vertiente más peliculera de grandeza alcanza incluso varios títulos, p. e. “Dinastía de grandes” o “Los grandes del contrabando”. Precisamente, el motivo de *narcotráfico* se da 57 veces, en sus múltiples subtipos combinados, primando los de *personaje* y *conflicto*, como corresponde al panegírico y al relato épico respectivamente, seguidos de los de *tráfico* en sí y *crítica*, común ésta en las piezas expositivas, o en las de narración alusiva de tenor proselitista, y al fin de los de *producción* y *consumo*, el primero en textos de ambiente rural que buscan situar al héroe a su entorno primigenio en el género, el segundo abundante en los narcocorridos provocadores a lo rapero pero infrecuente en los textos de los autores capitales y relevantes, salvo en el caso de los burlones tocayos Mario y Francisco Quintero, en especial en la obra de este último, que tiene títulos como “*El Nariz de a Gramo*”, en clara alusión al clásico de Teodoro Bello “*Pacas de a kilo*”.

Con presencias que superan el tercio de los textos analizados se observan aún ciertos motivos cuya sustancia oscila entre lo factual y lo descriptivo del héroe; entre los primeros está el de *huída-persecución* (56 apariciones), situación a menudo experimentada por los personajes que tiene categoría de tema subyacente en 24 muestras, algunas de las más populares de nuestro tiempo, como “Se les peló Baltazar”, y que resulta en ocasiones ontológico antes que narrativo, subrayándose la condición de prófugo del protagonista, incluso formulariamente en el verso “dicen que me andan buscando”, sin que se narre una huída en sí. Más puramente fácticos son el de *éxito* o *victoria* (53), reverso favorable de los frecuentes desenlaces de captura o muerte, así como el de *agresión* (50); en cambio, el siempre inserto en pasajes miméticos de *desafío-amenaza* (56), en rigor de contenido narrativo en sentido lato, es obviamente caracterizador del héroe, cuyas bravatas y provocaciones al rival constituyen una de las conductas más clásicas, de las que huelga ya aducir ejemplos, aunque importa subrayar que, en los autorretratos de héroe narco y otros textos modernos de corte expositivo a menudo limítrofes del género, constituye uno de los signos cruciales para afirmar su pertenencia al mismo, tal es su potencial paradigmático. De otra parte están los motivos netamente caracterizadores que redondean el retrato heroico, los de *bondad-amistad* (51 muestras), *rectitud-lealtad* (50) y *experiencia-destreza* (50), confluyendo los dos primeros en el asunto subyacente de *amistad-lealtad* identificado en 19 piezas del *corpus*, unas veces a modo de virtud convencional y otras con el matiz de conducta reglada dentro de la familia mafiosa, de respeto al código de honor (“la lealtad del pistolero/se le aplaude y se le admira,/porque son hombres derechos,/nunca van con la mentira”), a los que se suma el motivo *lugares* del personaje (52), en sus dos facetas de *procedencia* y *territorio*, enunciadas ambas con fijeza formularia, la primera en expresiones como “cien por ciento” –sinaloense, mexicano...–, indicativa de la *identidad*, por cierto tercer tema subyacente en importancia (30 textos), y la segunda por lo común expresiva del oficio *narco* y el poder y valía del personaje, que suele denotarse con una fórmula de mayor apertura por su extensión, p. e. en la estrofa de “El Centenario”, de Mario Quintero, “en un Corvette se pasea tranquilo/por Tijuana y por Guadalajara,/por Los Ángeles y San Francisco,/y también por Las Vegas, Nevada”.

En la medida en que la definición de los motivos se ha llevado a cabo con arreglo a su contenido denotado, salvo excepciones metafóricas en las que el primer o único significado posible se deduce por connotación, en esta lista de los más recurrentes se echarán en falta algunos de esperable relevancia, que a veces se conjugan en un tema subyacente, señaladamente en el de *vileza-traición* (48 apariciones), que se nutre de los motivos *cobardía* (14), *maldad* (17) y *traición-delación* (34), todos de enunciado formulario habitual, como el apuntado “en una forma cobarde”, “lo mataron a mala” o “porque le pusieron dedo”. En todo caso, de los 43 motivos que integran el inventario, fijado con cierto conocimiento o sondeo previo de los textos, pocos se han observado en menos de 10 muestras; de menor a mayor presencia, hallamos *emigración y competición lúdica* (3), precisamente a un tiempo *temas patentes*, que, a la vista está, se han incluido para aliviar al género de su estigma *narco* pero son opciones temáticas raras; *nocividad de las drogas* (4), también de presencia exculpatoria y excepcional; *tortura* (5), que no es empero tan escaso en la discografía general; *última voluntad* (6), residuo del tema clásico del *hijo desobediente* que aparece sólo en alguna intervención *post mortem*; y *vida prestada o carpe diem* (9). En cuanto a los *asuntos latentes* indicadores de la ideología exhibida en los contenidos genéricos, restan sólo por mencionar la *venganza* (20 muestras), que aparece como subtipo del motivo en el que se aúnan la *reivindicación de justicia* (7) y la justicia por mano propia que es la *venganza* (23), de firme arraigo en el corrido desde sus orígenes y connotado con frecuencia en las amenazas finales de buen número de corridos, sobre todo en respuesta a un asesinato, y el escaso pero relevante de la *mujer valiente* (7), presente ya en el fundacional “Contrabando y traición” de Ángel González, celebrado desde que Francisco Quintero compusiera su famoso “También las mujeres pueden”, y cuya escasez, más allá de los alardes de corrección política, refleja fielmente el papel de la mujer en las bandas de traficantes, al menos como fuerza de choque armado.

Los *temas patentes*, descritos con los subyacentes en el *plano temático*, no remiten tanto a la sustancia ideológica como a su manifestación concreta en ciertos argumentos, diferenciándose por ello de sus pares temáticos y de los motivos en su condición evolucionada, i. e., en que, si tales elementos

muestran las escasas variaciones habidas en el género en el terreno de las ideas y valores fundamentales, que se inscriben en una tradición secular casi inalterada, los asuntos patentes o *visibles* ilustran en cambio la importancia del vector de sentido contrario, fruto de la necesaria actualización del folclor o la literatura popular, actualización que, según se ha insistido, reviste tanta importancia como la adhesión tradicional, poniendo de relieve la vigencia presente del corrido para su audiencia o comunidad, por cuanto sus artífices no abandonan nunca el sustrato ideológico inveterado pero sí lo plasman en contenidos temáticos de interés inmediato.

Otra diferencia respecto de los temas subyacentes es que los patentes se prestan en menor grado a la combinación, de manera que su jerarquía resulta más nítida, y, a tenor de las muestras analizadas, más monolítica: el tema del *narcotráfico*, en sus distintos matices apuntados a propósito del motivo, cuyos subtipos se corresponden con los contemplados para el tema homónimo y exhiben una clasificación por ocurrencia muy similar, se da en 87 muestras del *corpus*. Merced a dicha similitud, la subclase de *narcopersonaje* es con mucho la de mayor recurrencia, habiéndose observado hasta en 68 corridos examinados, si bien debe tenerse presente que, en el interior de cada clase temática, la combinación es la norma; aún así, en la coexistencia de subtipos el del personaje goza asimismo de una clara primacía, y, como se indicaba a propósito de las preferencias funcionales, el énfasis en un *conflicto*, segunda variedad en importancia del tema capital, no mengua la de los actores que lo protagonizan, pues emergen casi siempre tras la anécdota concreta relatada encarnando los valores constantes, y así el mensaje último o nuclear de los textos. Además, tanto al tema general del narcotráfico como a su variedad primera de personaje bien pueden sumarse las 21 muestras del tema llamado precisamente *de personaje*, asignado, recuérdese, cuando no se explicita el oficio del héroe, es decir, su *rol* social, lo cual equivale la mayoría de las veces a la ocultación del oficio de narcotraficante u otro delictivo análogo, y también algunas atribuidas al tema de *sucesos* (33), segundo en relevancia, donde se narra un crimen sin especificarse los motivos ni la ocupación de la víctima, por eso mismo más evidente que incierta en el contexto actual. Con todo, la permanente atención al asunto omnímodo propicia su tratamiento argumental en todas las variedades posibles, encontrándose en el *corpus* y

en las muchas piezas contrastadas de la discografía, junto a los panegíricos de la figura del narco y los relatos de sus hazañas, a toda escala aunque con obvia preferencia por los capos y personalidades más poderosas y notorias, como revela la indicada prominencia del motivo de respetabilidad-grandeza, abundantes corridos donde prevalece la *crítica*, sobre todo a la política de los Estados Unidos para con México, juzgada hipócrita por ser el país vecino el principal generador de demanda y capitalizar los beneficios del negocio, pero también orientada a las autoridades y fuerzas del orden mexicanas, a las que se acusa de connivencia con los traficantes, lo que revierte al fin a la misma noción de hipocresía y, por supuesto, a la de corrupción. Los subtipos de *consumo* y *producción*, menos frecuentes pero tampoco exentos de riqueza de matices y entusiasta aplicación imaginativa, responden en cambio a un fin proselitista antes que crítico, de muy diversa manera, en tanto que los textos correspondientes al primero expresan la provocación juvenil y urbana surgida en los guetos de las grandes ciudades estadounidenses, mientras que los asignados a la subclase de producción apelan a las esencias rurales de los protagonistas del fenómeno; si bien es cierto que a ambas opciones subyace la reivindicación de la identidad, no lo es menos que la representada por el consumo es de carácter nacionalista general, como no podía ser de otro manera tratándose de minorías en tierra —administrativamente— extranjera, mientras que el subtema de la producción apela a la especificidad marginal de las comunidades locales o regionales.

Por lo demás, salvo los *crímenes pasionales* o las pendencias y sucesos incluidos en el subtipo de *delito común*, que persisten con cierta lozanía en el género aunque a título nostálgico y con resultados pocas veces genuinos, pues dejan traslucir una falta de actualización que no puede competir con el asunto apremiante de nuestro tiempo, la presencia de los temas restantes, *político* (8 muestras), *lúdico* (3), *migratorio* (2) o de *personaje inanimado* (2), es muy residual en el *corpus*, y de hecho debida a la inclusión de algunos corridos en el bloque final de varios autores con el ánimo de ejemplificar ciertos temas por su incidencia en el estilo, y para redondear una panorámica integral, que aún así no puede ocultar la absoluta concentración en el tema estelar, vehículo expresivo de los valores promocionados en el género, y de la realidad que envuelve a buena parte de sus creadores y consumidores. A

este respecto, huelga insistir en que las canciones de asunto migratorio que se juzgan corridos por doquier salvo en el caso de los estudiosos literarios no pueden pertenecer a nuestro género justamente por su alejamiento de dichos valores, pues las penas y alegrías y reflexiones del emigrante no se adecuan ni al tenor épico distintivo ni a la predilección casi excluyente por el conflicto y la violencia: a diferencia del sufriente *mojado*, el héroe corridero podrá vencer o morir en la lucha, mas no agachar la cabeza, ya que el principal rasgo de su carácter estriba en que “no se deja de nadie”; en consecuencia, los textos creados desde la óptica del emigrante no se acomodan a la poética propia del género, constituyendo por tanto una forma expresiva distinta, debiéndose las pocas concomitancias observables a la voluntad de acomodo al estilo del corrido en razón de su prestigio, acomodo no sólo malogrado la mayoría de las veces sino casi por definición imposible.

En el *plano tipológico* que integra con el temático el *ámbito metatextual*, los signos de modernidad o actualización son en principio más débiles, si se atiende a lo cuantitativo estricto, pero más notables cualitativamente. Esta contradicción refleja la del mismo plano según viene concebido, que depara no obstante fructíferas paradojas. En efecto, recuérdese que, por un lado, la asignación a una especie genérica u otra es, como por lo demás en todo nivel analítico, una cuestión de grado, puesto que se resuelve, a grandes rasgos, proyectando la proporción de pasajes subjetivos o narrativos en sentido lato que se dan en el discurso textual, aplicándose luego criterios adicionales de diferenciación; sin embargo, la mayor imbricación de los tipos topa con el hecho de que su determinación sea excluyente en el interior de las parejas establecidas, a saber, la *crónica* y el *cuento*, de combinación imposible por el criterio distintivo de las relaciones con la realidad; el *elogio* y la *elegía*, pues el personaje ensalzado sólo puede estar vivo o muerto mas no ambas cosas a la vez; y la *apología* y la *invectiva*, que podrían convivir de no ser porque la brevedad de los textos no deja espacio a la práctica significativa y simultánea de ambas variedades expositivas. No obstante, de los análisis se desprende que las conclusiones no sólo se obtienen del cotejo de unos binomios con otros, sino también de los tipos que integran cada uno.

Así, los corridos-crónica son 54 en el *corpus* analizado, y los corridos-cuento 38, dándose adicionalmente 8 casos en los que se ha ofrecido una alternativa entre ambas especies ante la imposibilidad de determinar si se narran hechos reales o ficticios; aunque, como es sabido, la mayoría de las ficciones parten vagamente de un suceso en efecto acaecido, y las crónicas son a su vez mera base para una práctica conmemorativa en la que poco importa el apego a la realidad, la dificultad para identificar a los personajes y hechos presentes en un corrido suele ser sinónimo de ficción narrativa, en la que se introducen fórmulas de carácter noticioso y datos de apariencia cierta por el prestigio informativo del género y la constante tendencia a lo verosímil. Por lo tanto, sin necesidad de ser radicales, asignando p. e. 5 textos al cuento y 3 a la crónica de los dudosos, resulta que la proporción resultante de 57 frente a 43 indica un alejamiento de la tradición primigenia, y aún de la subsiguiente del tiempo revolucionario, en las que los textos narrativos, salvo algunos de sucesos y estilo vulgar, referían siempre gestas verdaderas de auténticos héroes, apareciendo sólo su invención en la etapa posterior, de la que el corrido actual se revelaría así continuador.

Análogamente, si en el *corpus* se observan 23 elogios y 26 elegías, siendo éstas más tradicionales, no sólo la diferencia es mínima, sino que en el haber de los primeros deben computarse además los 17 *autorretratos*, tipo del todo novedoso y así menos canónico en la expresión, que es al fin y al cabo un elogio subjetivo, amén de ficticio, no existiendo, claro está, autorretratos de personajes reales. Pero la reconsideración cuantitativa tampoco dilucida la significación de este plano crucial, porque, si tanto los elogios distintivos de *Chalino* Sánchez, inspirados en los precedentes y ocasionales de *Pepe* Cabrera y practicados por toda la *escuela sinaloense*, como los autorretratos puestos en circulación originalmente por Mario Quintero, en particular el fundacional “Clave privada” y más tarde “Mis tres animales”, y llevados luego a la cima de la celebridad corridera por Teodoro Bello y su interpretación por Los Tigres del Norte, como es el caso de los singularmente populares “Pacas de a kilo” y “Jefe de jefes”, encarnan tipológicamente una modernización, constituyendo de hecho el signo de renovación más destacado e interesante del género a pesar de su modestia cuantitativa en el *corpus* y la producción corridera general, cada tipo representa, dentro de la innovación, el apego y el

alejamiento respectivos del paradigma poético original, siendo los elogios testimonio indiscutible de la pervivencia de tal paradigma, y los autorretratos prueba de su desarrollo.

Si se contrasta ahora el binomio narrativo crónica-cuento con el descriptivo panegírico elogio-elegía, convertido en *troika* con la irrupción del autorretrato, se llega a conclusiones paradójicas análogas, pues la suma de las muestras pertenecientes al primero asciende al centenar redondo, mientras que la del trinomio alcanza los 62 textos, a la que debe sumarse la presencia de las especies minoritarias de la *apología* y la *invektiva* en 7 muestras cada una. Recordando que el cómputo total excede el de las 150 piezas del *corpus* por la posibilidad combinatoria de tipos, nótese que en autorretratos y elogios no puede prevalecer la narración, que de hecho sólo está presente en calidad descriptiva de una cotidianeidad, mientras que en la imbricación de crónica y elegía, la más frecuente, y la de los tipos minoritarios con la primera, ésta aparece subordinada en 15 casos, de manera que los corridos de predominio narrativo, supuestamente más tradicionales, no llegan a los dos tercios de los analizados. Si además consideramos, anticipándonos a la síntesis descriptiva del plano semántico-estructural, el dato de que 61 piezas narrativas albergan una *secuencia* íntegra, de las cuales más de la mitad se hallan en cuentos, debe concluirse que únicamente en la quinta parte de las muestras prevalece la crónica estricta depositaria de la tradición, tradición que, conforme a la sorprendente vuelta de tuerca apuntada, se reconoce empero ante todo en los elogios carentes de narratividad pura, mientras que la innovación, igualmente necesaria en los géneros de raíz folclórica y popular genuina, se cifra aquí en la especie nueva del autorretrato, pudiendo entonces concluirse que tanto los signos de pervivencia como de desarrollo del género en la variedad contemporánea estudiada hay que buscarlos, y se encuentran, en el dominio del panegírico, que da la espalda a la narración cronística donde hasta fecha reciente tenía lugar la dialéctica de innovación y conservación que configuraba la personalidad del corrido.

En el *plano semántico-estructural*, o de la estructura del contenido, ya en el *ámbito textual*, se verifican asimismo las raíces y las alas de la tradición recibida, en la medida en que persisten algunos de los rasgos distintivos del



género, mas sin la constancia y fijeza que exhibían en la etapa decimonónica fundacional, y aún con libre desarrollo de los recursos preceptivos. Por lo que respecta a los *bloques* estructurales de apertura y cierre con los que se suele enmarcar la *trama*, se aprecia la agudización de la tendencia de raigambre antigua a no introducir los textos mediante las *fórmulas metanarrativas* –o *estructurales*– al uso en una *presentación*, observada con todo en 66 de las muestras, aunque más de un tercio (25) son de realización heterodoxa. Sin embargo, mientras que en el estadio tradicional del género la ausencia del bloque comportaba las más de las veces un *inicio in media res*, en la actualidad muchos corridos no comienzan ni con una ni con otro, sino con el planteamiento estático de una situación inicial que difiere del canónico que entrañaba el movimiento del protagonista, su partida o el anuncio de su misión o propósito, o bien con amagos de presentación en los que, p. e., la aparente fórmula de *resumen argumental* no sintetiza la historia narrada sino determinado antecedente o los primeros compases del relato, y la *datación-ubicación* puede remitir al nacimiento y origen del héroe, o a un detalle del segmento narrativo en lugar de al suceso central que se compendia en dicha fórmula. Con todo, estas tendencias no revelan sino la condición implícita de la poética seminal del género, de la que los compositores contemporáneos se valen con laxitud y criterio propio, sin sentirse obligados por un corsé fijo pero en el que se reconocen al tiempo a su manera. De hecho, estas realizaciones libres se hallan en ocasiones en piezas de manifiesta impronta y calidad populares, dándose en cambio la circunstancia contraria de que en algunas otras, cuya estructura y estilo se revelan por completo ajenos al molde convencional, se incrustan sin mucho criterio fórmulas o marcas estructurales con el fin de asimilarse al reconocido patrón corridero, mas sin reparar en que no basta con reproducir un par de elementos convencionales, porque, en la tradición, todo elemento introducido tiene una función precisa que lo dota de coherencia tanto sintagmática como paradigmática, como se comprueba también en que la misma omisión del elemento que nos ocupa esté reglada, supliéndose en el canon tradicional por un inicio *in media res* de un carácter bien determinado, de movimiento o partida, del que por cierto se dan 22 casos en el corpus, 10 de ellos un tanto heterodoxos.

La *coda*, por el contrario, y conforme al modelo poético seminal, aparece en hasta 109 muestras, por más que casi un tercio de ellas sean asimismo *sui generis*, imbricándose en la trama o constituyendo un gesto conclusivo difuso sin las preceptivas marcas estructurales formularias, lo cual no impide reconocer la voluntad del compositor de diferenciar los versos o la estrofa finales del desarrollo narrativo –o expositivo– previo; ahora bien, si dicha voluntad no se materializa en el recurso a los elementos que caracterizan la poética del corrido, se trata simplemente de una opción de remate textual presente en toda suerte de composiciones, literarias o no, cuya función conclusiva no puede asimilarse a la tradicional del género. Con todo, en este punto topamos con cierta duda de descripción analítica, debida a la inclusión en el inventario de las fórmulas metanarrativas de la llamada de *mensaje-moraleja*, cuya marcada función conclusiva –aunque se encuentra alguna vez excepcionalmente ubicada en la trama– y simultánea apertura expresiva, la mayor de todas las fórmulas de cualquier clase contempladas en nuestro método, obliga por coherencia a atribuirle los versos o pasajes finales, cualquiera que sea su expresión, lo cual desvirtúa un tanto la propia noción de *fórmula*, aún cuando las estructurales, al menos algunas de ellas, estén sujetas a un mayor grado de apertura merced a que su definición se funda primeramente en criterios funcionales. Como tal vez se recuerde, este escollo analítico se ha sorteado asignando los versos de estas características a un *motivo*, sobre todo al de *desafío-amenaza*, pues en el corrido estudiado es frecuente que el narrador tome la palabra por el héroe en las elegías y crónicas en las que éste muere asesinado, por supuesto vil y cobardemente, o también al de *venganza* asociado al anterior, y en menor medida el de *religiosidad*, por ejemplo. No obstante, la consignación de estos motivos en la descripción técnica debe ir precedida de la de la fórmula de moraleja, con la indicación simbólica de que ésta incluye los motivos subsiguientes (FRM11:), so pena de desconocer la naturaleza funcional, de distribución del contenido, que distingue a las fórmulas estructurales en nuestra concepción del método.

Pasando ya a considerarlas en sí, he contabilizado un total de 414, lo que supone un promedio de cerca de 3 por texto, si bien 34 de los analizados adolecen por completo de ellas, cifra próxima a la de los carentes de *coda*, nótese. A propósito de las ausencias, nótese también que *Chalino* Sánchez,

el gran corridero formulario y tradicional del tiempo y el corrido estudiados, es el único de los autores capitales –los únicos respecto a los cuales cabe hacer afirmaciones sustentadas en un *corpus* suficientemente representativo– que utiliza al menos una vez todas las fórmulas –metanarrativas– inventariadas. La más empleada es la de *nominación-caracterización*, que se halla en 60 muestras (*Chalino* Sánchez la emplea en 18 de sus 20 corridos analizados), y que plantea dificultades definitorias análogas a las que suscita la de mensaje-moraleja, por cuanto, naturalmente, toda pieza literaria de índole narrativa, o sencillamente realista o no abstracta, incluye el nombre de sus protagonistas y un mínimo apunte caracterizador, de manera que la fórmula se ha juzgado presente sólo si se ubica en el bloque de presentación, o, en su defecto, en la estrofa o estrofas iniciales, siempre que exhiban una mínima diferenciación introductoria con respecto a la trama, lo cual es en rigor aún insuficiente para considerarla una fórmula, que ha de exhibir cierta fijeza recurrente, si bien, ya se ve, este parámetro se ha aplicado con cierta laxitud en el caso de las metanarrativas en atención a su doble función semántica y estructural; por lo demás, es de notar que la vertiente nominativa está presente en 56 de las 60 ocurrencias, pues cabe la posibilidad de que no se mencione el nombre en el bloque inicial pero sí se caracterice el personaje, llamado “hombre” o “amigo” en ese punto, aunque más adelante se incluya el nombre, que ya aparece además en el título a menudo, lo que hace tal vez innecesario reiterarlo en la primera estrofa; la caracterización, menos constante, se ha observado en 38 muestras. La segunda fórmula por número de ocurrencias es la de *resumen-argumental* (47), semejante a la anterior y a la de moraleja en su notable apertura y consiguiente flaqueza formularia, sobre todo cuando aparece en la presentación, no tanto por la variedad de contenidos susceptibles de síntesis, que suelen limitarse a la muerte, la fuga o la captura en las piezas narrativas clásicas –las que se prestan al resumen, lógicamente–, sino por la indicada primacía que ostenta la función estructural frente a la expresiva en ciertos casos; pero el resumen puede también situarse en la coda, ubicación de hecho tan frecuente como la del bloque inicial, en cuyo caso –desde los inicios del género– suele por un lado imbricarse con la trama, en la estrofa final o en las precedentes con mayor frecuencia, pero, de otro, expresarse con mayor fijeza formularia, en un verso o versos encabezados por “ya...”,

razón por la cual Paulino Vargas tiene un corrido titulado “Ya mataron a Manuel”, siendo el título también un resumen del argumento. En tercer lugar encontramos, en 40 muestras cada una, las fórmulas de mensaje-moraleja y *despedida*, esta última, a diferencia de las anteriores, expresada con fijeza canónica en sus dos variedades, la del narrador y la del personaje, aunque, de una parte, en el corrido estudiado es relativamente frecuente que el narrador usurpe la del personaje pronunciando él el “adiós” —o una serie de ellos—, y, de otra, ésta segunda, salvo justamente la voz “adiós” que permite identificarla, está sujeta a muy amplia apertura, si bien el contenido de la despedida es relativamente constante dentro de dos o tres opciones, dirigirse a amigos y familiares, constituir una reflexión que hace las veces de moraleja, o enunciar una amenaza a sus asesinos —recuérdese que el parlamento del personaje es en estos casos de ultratumba—, variante por la que opta Paulino Vargas, fusionada con la primera, en su clásica estrofa final de despedida en “Clave 7”: “Adiós, todos mis amigos/del valle de Culiacán,/ninguna ley del Gobierno/mi nombre podrá cambiar:/me llamo Pedro Avilés,/no se les vaya a olvidar”. En un peldaño cuantitativo inferior se agrupan las fórmulas *incoativa* (32), que *Chalino* emplea asimismo en 18 de sus 20 piezas descritas y, huelga decir, se da sólo en la presentación; de *datación/ubicación* (32), en la que prima la indicación de la fecha cuando no se incluyen ambas partes del binomio, y que, como se apuntaba, experimenta a menudo una translación funcional, pasando a datar y situar no el hecho que se narra sino alguno puntual dentro de la historia o, más comúnmente, el nacimiento del héroe; de *veracidad* (31), frecuentada por los corrideros que buscan descargarse de la culpa de abordar temas de narcotráfico antes que por adhesión al modelo del corrido vulgar, cuyo contenido suele remitir a los medios de comunicación que tratan el mismo asunto (“así lo dijo la prensa”, “lo vi en la televisión”, canta p. e. Teodoro Bello); y la de *memorabilidad* (28), donde prevalece la subclase de *trágico recuerdo* frente a la expresión general de lo memorable (expresada con fijeza en el verso “ni me quisiera acordar”), aunque no tanto como cabría esperar de unos contenidos que conmemoran asiduamente la muerte, porque ésta, si es heroica, no es tanto motivo de tristeza como de recuerdo legendario. En un siguiente escalón se agrupan las fórmulas de *anticipación del desenlace* (18), corriente en los corridos de sucesos, de

función estructural plenamente narrativa y la única que, por razones obvias, se inserta sólo en la trama; la de *incertidumbre* (18), en principio también pertinente a la trama pero en ocasiones inserta en la presentación, asimismo de cierta fijeza en el verso “no se saben los motivos”; y de *referencia genérica* (15), de notable ocurrencia si se compara con su escasez en las etapas anteriores, indicativa del aumento de la subjetividad en el género, claro está. En fin, en 11 corridos del *corpus* se observa el antaño recurrente *apóstrofe*, hoy poco utilizado y siempre en la coda; en 8 la *conclusiva*, de presencia fagocitada por la predilección por las despedidas, las moralejas, o los finales *fragmentarios*, sin coda; en 5 la de *llamada de atención*, acaso demasiado juglaresca para los compositores de nuestro tiempo, que ya acuden poco a la presentación en general y, cuando lo hacen, se decantan por la incoativa o por combinaciones heterodoxas; y en sólo 4 la de *autoría*, que, según se indicó, no es tan moderna como pudiera pensarse, aunque siempre rara en todo caso, ayer como hoy.

Al margen de los bloques y fórmulas, en este plano semántico-estructural correspondería atender a otros aspectos narratológicos relacionados con la distribución de los contenidos, que, sin embargo, no resultan particularmente distintivos de la poética primigenia del corrido, como se ha subrayado desde el ya remoto inicio del presente trabajo, razón por la cual, recuérdese, no se ha contemplado para el análisis el desdoblamiento de intriga y fábula que tan pertinente resulta en el estudio de textos literarios de estructura compleja, y en el de las obras de auténtica tradición oral examinadas mediante el cotejo de sus múltiples versiones. Baste pues reiterar el dato ofrecido páginas atrás de que en el *corpus* se han observado 61 muestras que incluyen al menos una secuencia narrativa completa (4 albergan 2 secuencias, y 1 incluso 3, en un alarde de filigrana narrativa, dada la brevedad del corrido fonográfico), lo cual no quiere por fuerza decir que todas ellas sean de predominio narrativo clásico, pues en cierto número de elegías, y crónicas de débil narratividad, se despliega la secuencia en dos o tres estrofas de tramas que pueden constar de entre cuatro y seis, insertándose en las restantes pasajes alusivos o bien intervenciones del narrador, lo que viene a confirmar el decaimiento relativo del carácter narrativo estricto en el género.

En fin, los *personajes*, su definición y la de sus relaciones con las unidades semánticas elementales en la trama, pertenecen naturalmente a este plano, pero tampoco presentan aspectos determinantes para caracterizar el género, más allá de la obvia contraposición de protagonista y antagonista o héroe y rival en torno a la cual se articulan y desarrollan narrativamente unos textos que expresan con constancia un conflicto en términos sencillos y maniqueos de contraposición entre el bien y el mal, o el bueno y el malo, mejor dicho, de tal suerte que no cabe compendiar aquí resultados generales de un elemento tan particularizado en cada corrido, y al mismo tiempo de significación tan esquemática que no precisa de mayor detenimiento.

Por último, también en el *plano estilístico*, o del *discurso*, se observa la distintiva coexistencia de rasgos conservadores e innovadores que se viene desgranando en estas páginas terminales y se ha constatado a lo largo de los análisis de los textos. En la *prosodia*, se constata una leve prevalencia del arraigo tradicional, por cuanto el verso *octosílabo*, en torno al cual orbita además la sintaxis canónica, se emplea nada menos que en 140 muestras, combinándose en 2 más con el decasílabo, que es por su parte el metro único en 6, mientras que en 1 se utiliza el barroco tridecasílabo y en otro una combinación de versos dodecasílabos y hexasílabos, por cierto el único texto del *corpus* distribuido en quintillas; no es casual que estos dos últimos casos excepcionales, y la mayoría de los de uso del decasílabo, correspondan a los corridos limítrofes incluidos en el bloque mixto de autores conforme a criterios temáticos y de variedad general, pudiendo afirmarse que este pilar de la poética tradicional del género, procedente del romance y la lírica medievales, se mantiene incólume bien entrado el siglo XXI. En cuanto a la *rima*, la tradicional *asonante* en los *versos pares* prima con holgura técnicamente, predominando en 96 de las muestras –son raras las que no presentan una alternancia de tipos– y en 12 más estando en igualdad numérica las estrofas de rima asonante y *consonante*, que prevalece por su parte en 25 textos, mientras que en 15 riman tanto los versos pares como los impares (ABABAB), con predominio consonante en 7, asonante en 6 y en 2 con igualdad entre ambos tipos, en 1 –la muestra distribuida en quintillas– el patrón es ABAAB, y en 1 más no se aprecia una rima constante; sin embargo, en la lectura de los

textos se habrá apreciado que, con mucha frecuencia, la asignación a la rima asonante se debe a leves imperfecciones de una indudable inclinación por la consonancia –variando p. e. una sola consonante en los tres versos pares rimados–, tal vez debida a que, en un ámbito de sencilla aplicación de un rigor formal, los corrideros, que se saben populares, se afanan en demostrar su pericia técnica; con todo, su popularidad trasluce en el hecho de que no lleven el propósito riguroso al extremo de forzar el ritmo natural que imprimen el octosílabo y la rima en versos pares, abusando por ejemplo del hipérbaton que se observa en las piezas más culteranas, lo cual supone al fin que su intuición de la poética tradicional acaba siendo más fuerte que el influjo de la cultura letrada. En el terreno estrófico se comprueba en cambio un completo abandono de la añeja *cuarteta*, opción distributiva de 10 muestras tan sólo, a las que deben sumarse 8 donde se combina con la hoy imperiosa *sextilla* (en 6 de las 8 prima la cuarteta), observada en 130 textos, y 1 donde la pieza distribuida en cuartetos se remata con una octavilla, rareza menor comparada con la sola quintilla presente; sea como fuere, dada la importancia pareja del patrón trimembre respecto del bimembre en la literatura folclórica y popular, y habida cuenta de que la medida par de la sextilla admite el ajuste sintáctico al doble octosílabo, la predilección por esta estrofa no constituye un escándalo de heterodoxia prosódica, siendo pues razonable afirmar que la variedad de corrido contemporáneo estudiado, en virtud de la constancia octosilábica y de la rima asonante en los versos pares, la prosodia representa un reconocible bastión de la poética tradicional. De otra parte, a propósito de las estrofas y los versos, cabe indicar aquí que la media de todas las muestras es de 39 versos, cantidad correspondiente a seis sextillas y media, o a poco menos de diez cuartetos, brevedad suma que explica en buena medida las escasas florituras de estructura narrativa en las que incurren los corridistas, así como la modesta ocurrencia del bloque de presentación, y que es preciso computar en el haber de los rasgos evolucionados, pues nunca antes fue el corrido tan sumario.

En el campo *sintáctico*, 124 muestras exhiben un predominio del *ajuste* de la *unidad* básica de sentido a *dos versos*, rasgo llamado sintéticamente *ajuste al doble octosílabo* por la presencia residual de otros metros, si bien incluso en los textos de verso decasílabo se tiende a tal adecuación, aunque resulta

minoritaria en la mayoría, salvo en un caso de igualdad; donde no rige ya la medición del parámetro es en la pieza donde se usa el tridecasílabo y en la que se combinan versos dodecasílabos con hexasílabos, la única dispuesta en quintillas, cuya naturaleza impar desbarata esta característica disposición binaria del discurso, estrechamente ligada al octosílabo y así pilar del estilo de reminiscencias folclóricas orales que se ha mantenido considerablemente hasta nuestros días; prueba de ello es también que, entre las 17 muestras donde el ajuste al doble octosílabo resulta minoritario (en 7 se da igualdad), y muchas en las que prevalece sólo ligeramente, el desajuste obedece a la coincidencia de la unidad de sentido mínima con la extensión de un verso antes que a la prolongación encabalgada de las frases. El otro elemento sintáctico cuantificado, el gramatical puro, es la proporción presencial de las frases yuxtapuestas, coordinadas y subordinadas en los textos, asumiéndose que la mayoría de las dos primeras combinadas responde al patrón originario, mientras que la subordinación revela una sofisticación ajena no tanto a la competencia discursiva del poeta popular como al ritmo de oralidad que lo distingue; la combinación de las conexiones yuxtapuestas y coordinadas se impone a la subordinación en los 150 corridos analizados, si bien las frases subordinadas representan más del 25% de los vínculos sintácticos en casi dos tercios y se imponen a las coordinadas en el 80% de ellos, lo cual no impide la prevalencia absoluta de la yuxtaposición ni, por cierto, significa por fuerza que toda subordinación comporte un encabalgamiento, pues el ajuste al doble octosílabo se materializa muchas veces en la inclusión de la frase subordinada en un verso y la principal en otro.

Vinculados a los ámbitos de la prosodia y la sintaxis están los tradicionales recursos de la *repetición*, que abunda en todas sus formas posibles, desde la anáfora a la replicación de versos enteros pasando por la repetición de una o varias palabras en una estrofa, a veces con variación, y el *paralelismo*, rico y variado asimismo, que no han sido cuantificados pero habrán sido a buen seguro observados en los textos, y que contribuyen igualmente a reforzar el vector tradicional del estilo en el corrido contemporáneo, por más que, como los recursos prosódicos y sintácticos, no sean exclusivos de nuestro género.



La voz en 3ª persona rige la perspectiva narrativa en 122 muestras, tratándose de otro elemento de pervivencia de la poética tradicional, tan sólo perturbado por los 17 casos en los que se opta por la especie genérica del autorretrato, que ha ido empero aumentando su presencia en el género con el tiempo por su brillo novedoso y consiguiente influjo en la inspiración de los autores, y otros 11 de tipo narrativo donde el protagonista-narrador refiere una experiencia propia o de la cual es testigo, variante esta última presente desde los mismos inicios del género (recuérdese que los dos primeros textos de la antología de la primera parte presentan esta perspectiva), pero que no corresponde a la de las muestras cuantificadas, todas sin excepción corridos-cuento en las que la 1ª persona constituye un recurso discursivo artificioso y subjetivo, en todo caso muy minoritario.

La distribución textual de los *modos de representación* presenta resultados ambivalentes a efectos de ponderación de la tradicionalidad. A simple vista, el *corpus* analizado es reflejo de la evolución natural del género, por cuanto el promedio de versos *diegéticos* o narrativos estrictos es del 62% en números redondos, holgada mayoría consustancial al corrido en todas sus épocas, so pena de desfiguración, mientras que el aumento de la subjetividad propicia que el porcentaje medio de *intervenciones del narrador* (24,5%) supere, y doble casi, al de los versos *miméticos* (13,5%). Pero si esta merma del estilo directo no parece excesiva, aunque es desde luego notable, atendiendo al detalle, i. e., a la contribución de cada compositor capital a esa proporción, nos encontramos con que Francisco Quintero, quien, como se recordará, se ha aplicado a construir corridos por completo dialogados a excepción de una estrofa introductoria del escenario de la conversación, que podrían constituir incluso una especie novedosa como el autorretrato de no ser por su reducido número y su escasa recepción en otros autores, salvo algún ejercicio de estilo ocasional, ostenta una media de versos miméticos del 30,5%, elevando así el global; de hecho, los demás autores, salvo Julián Garza que ostenta un 18% y Paulino Vargas que no pasa del 5%, rondan el 8% en sus medias, cifra sin duda pobre que resta tradicionalidad a los textos contemporáneos. Aparte de por el incremento de la subjetividad en forma de intervención del narrador, la debilidad mimética puede disculparse por la extensión mínima de las piezas actuales de registro fonográfico, donde, así como se aligeran o se

suprimen directamente los bloques, se orilla la mimesis; podría incluso aducirse que el tipo novedoso del autorretrato, y la tendencia sugerida por Francisco Quintero pero todavía no cuajada en especie genérica, suponen la entronización del discurso directo; pero lo cierto es que estos casos de diálogo o monólogo total no pueden representar, mucho menos enmendar, el discurso tradicional del género en este ámbito, consistente en la combinación equilibrada de diégesis y mimesis, siempre con predominio de la primera pero con presencia suficiente de la segunda, sobre todo porque en ella reside, como mostrara A. Paredes, la *médula emotiva* del corrido, el resorte sentimental y emocional que sólo cobra su máxima fuerza cuando irrumpe puntualmente en el curso de un relato diegético. Tal vez por ello, de nuevo en descargo de nuestros corideros de hoy, las despedidas del héroe abundan en los textos, el cual, privado de voz durante la trama, puede al menos rematar su propia historia, profiriendo los acostumbrados desafíos, cuando no amenazas, despidiéndose de los suyos o lanzando una reflexión existencial, para llegar siempre a la médula.

En fin, es de justicia culminar este compendio de la presente investigación en el terreno léxico, en tanto que las fórmulas que constituyen el vocabulario poético del corrido son su rasgo distintivo por excelencia, pues, si todos los recién expuestos contribuyen sin duda a su personalidad literaria, no resultan exclusivos de ésta, tal vez a excepción de la recién abordada combinación de lo diegético y lo mimético, al menos entre los géneros poéticos populares en lengua española. Por supuesto, la construcción formularia del discurso, que nos viene cuando menos de Homero, no es en modo alguno patrimonio de nuestro género, pero el proceso compositivo sí es, por una parte, indicativo del enraizamiento del corrido en la tradición poética oral, y, por otra, conduce a la apropiación de un lenguaje que, sin ser original, configura un acervo léxico reservado, y así plenamente definitorio.

La sistematización del léxico formulario de la variedad de corrido estudiada resulta harto compleja, pues el carácter laxo del proceso de lexicalización y la sólo relativa importancia de la originalidad propician una enorme apertura de los sintagmas fijados, y su permanente evolución, de modo que sería preciso consultar y procesar digitalmente una cantidad de muestras muy superior a la aquí manejada para certificar la recurrencia y la fijeza suficientes de las

fórmulas detectadas, tarea que no se ha acometido en este trabajo y que, aún así, no permitiría sustraerse del todo a la subjetividad definitoria. De hecho, la inclusión en el apartado analítico de las fórmulas de clichés y refranes, si orientada en principio a contrastar el recurso a un vocabulario propio con la utilización de estereotipos léxicos generales, ha servido al fin para poner de manifiesto el vaivén entre ambas categorías (dejando aparte los refranes), y así el hecho de que no se trata de definir un acervo cerrado y exclusivo, sino de escrutar el singular proceso mediante el cual los corrideros recuperan frases hechas y sintagmas distintivos de la tradición del género, pero también del habla popular general, o de la culta, incorporándolos a su propia convención actualizada y contribuyendo así a apuntalar un modelo expresivo distintivo.

La abundancia de las fórmulas y su amplia apertura en forma de múltiples variantes mínimas pero significativas y constantes intercambios con otros elementos lexicalizados hacen que resulte imposible exponer aquí un mínimo elenco representativo y al tiempo sintético, remitiéndose pues al lector al inventario general incluido en la primera parte y a los esbozados en los estudios de los autores más prolijos en este terreno; baste pues recordar que la constitución y aumento del acervo formulario se sustenta en tres pilares, la preservación exacta o en grado considerable de las fórmulas más clásicas, su adaptación con cierta permuta al contexto actual donde se crea el corrido y la lexicalización *ex novo* de sintagmas que pueden proceder del cliché, del giro común con diverso grado de sofisticación o de la inspiración del propio compositor, todo lo cual confirma la actualidad de la tradición poética que se viene señalando reiteradamente, así como que en esa tradición, que se inscribe en la de la poesía oral toda, cada elemento expresivo tiene significación paradigmática, o al menos potencial, porque así se concibe la construcción poética.

Con todo, sí cabe aquí revisar los datos que arrojan los análisis, no sin antes reiterar que la definición de las fórmulas es sólo provisional y debe estar sujeta a revisión permanente. En el *corpus* se han identificado 240 fórmulas narrativas o de discurso, lo que supone un promedio de 1,6 por texto, si bien, como sucede con todos los datos generales aportados, hay muestras con una elevada concentración formularia, mientras que 43 de las

150 son estériles al respecto, contraste que se da también entre unos autores y otros, huelga decir. A esta cifra debe empero sumarse la de las fórmulas metanarrativas, cuya mayor funcionalidad estructural, salvo en el caso de la moraleja, no impide su expresión fija recurrente en muchos casos, ni, por supuesto, su amalgama con las narrativas, insertas p. e., recuérdese, en los complejos formularios de despedida y apóstrofe, macrofórmulas estructurales que se componen de otras narrativas; la suma de ambos tipos formularios asciende a 654, siendo el promedio por muestra de 4,3, cifra que refleja ya más fielmente el constante esfuerzo de raigambre tradicional que hacen los corridistas para dotar a su expresión de la mayor significación paradigmática posible, el cual puede alcanzar en circunstancias cambiantes y todavía por sistematizar a cierto número de los 434 clichés observados (hay además 26 refranes), cuya media de 3 aproximados por pieza analizada es ya inferior a la de ambos tipos de fórmulas, y que puede menguar si son absorbidos en el inventario del léxico poético del corrido.

En suma, el corrido mexicano contemporáneo de difusión discográfica comercial estudiado en el curso de esta investigación preserva en grado muy considerable el paradigma poético original del género que se ha buscado en sus manifestaciones más populares y comerciales, por supuesto con diversos ajustes al tiempo presente, lo cual es también característico de la tradición oral folclórica o popular, que se adapta a la evolución de sus contextos sociohistórico y semiótico. Ahora bien, esta dinámica natural de preservación y actualización puede arrojar resultados muy diversos, siendo el caso del corrido a mi juicio excepcional, por cuanto las pervivencias de larga tradición en su molde expresivo contemporáneo son singularmente intensas, más aún si consideramos que su referente tradicional se remonta a su vez a un patrón poético folclórico oral de orígenes medievales, y también su adaptación a la hora presente lo distinguen de la experimentada por otros géneros antiguos, en tanto que el desarrollo y pleno vigor de su poética no tiene lugar en circuitos de índole museística nostálgicos de la tradición, sino que se inserta en primera línea del mercado musical y la cultura de masas, mostrando la fortaleza de su paradigma y el ascendiente del que goza hoy día en términos estéticos, ideológicos y semióticos.

## **BIBLIOGRAFÍAS**

A continuación se proporcionan dos bibliografías. En la primera, general, constan las referencias que no versan sobre el corrido, de las que sólo se han incluido las citadas o mencionadas, salvo en el caso de algunos autores particularmente relevantes, de los que he incluido algún título adicional vinculado con la cuestión por la que se le cita.

La bibliografía del corrido incluye todas las referencias que he podido encontrar acerca del género, hayan sido o no citadas o mencionadas, e incluso consultadas para este trabajo, con el fin de facilitar a los lectores interesados la bibliografía más exhaustiva posible sobre el género, si bien debe tenerse presente que no se incluyen los centenares de artículos periodísticos sobre el género, la mayoría relativos a intérpretes famosos o a cuestiones de censura.

En ambos elencos he empleado ciertas abreviaturas con la intención de aligerarlos, que se indican en primer lugar. A continuación, se incluyen las que aparecen ya tal cual en las referencias recogidas, si bien la lista no es exhaustiva, comprendiendo sólo las que aparecen más de una vez.

**ColFrontNor:** El Colegio de la Frontera Norte

**Colmex:** El Colegio de México

**JAF:** *Journal of American Folklore*

**SYF:** *Scandinavian Yearbook of Folklore*

**U.:** Universidad

**UA:** Universidad Autónoma

**UP:** University Press

---

**CONACULTA:** Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

**CNCA:** Centro Nacional para la Cultura y las Artes

**CSIC:** Centro Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

**FCE:** Fondo de Cultura Económica

**IASPM:** International Association for the Study of Popular Music

**IIE:** Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)

**INAH:** Instituto Nacional de Antropología e Historia

**INEHRM:** Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana

**ITM:** Instituto Tecnológico de Monterrey

**MIT:** Massachusetts Institute of Technology

**PTFS:** Publications of The Texas Folklore Society

**SEP:** Secretaría de Educación Pública

**UAM:** Universidad Autónoma de México

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AARNE, Antti A. [1910]: *Verzeichnis der Märchentypen*. Folklore Fellows Communications, Helsinki, 3.

ADORNO, Theodor W. (con G. Simpson) [1941]: "On popular music" [[http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On\\_popular\\_music\\_1.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml)].

-- y HORKHEIMER, Max [1944]: "Kulturindustrie. *Aufklärung als Massenbetrug*" ("La industria cultural. *Ilustración como engaño de masas*"), *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica de la Ilustración)*, en Adorno: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981, III, 141-91.

AGUILAR CAMÍN, Héctor [1988]: *Después del milagro*. Cal y Arena, México.

-- [2007]: "Narco Historias extraordinarias", *Nexos*, 353 (1-mayo).

AGUILAR PIÑAL, Francisco [1972]: *Romancero popular del siglo XVIII*. CSIC, Madrid.

ALANÍS, Fernando S. [2001]: "Las políticas migratorias de Estados Unidos y los trabajadores mexicanos (1880-1940)", M. Ceballos (ed.), *Encuentro en la frontera: mexicanos y norteamericanos en un espacio común*. Colmex / Colfrontnor / UA de Tamaulipas, México, 409-47.

ALBO, Adolfo, y ORDAZ, Juan L. [2011]: "La migración mexicana hacia EE.UU. Una breve radiografía", BBVA Research, Documento de trabajo 11/05. [[https://www.bbvaresearch.com/KETD/fbin/mult/WP\\_1105\\_Mexico\\_tcm346-246701.pdf](https://www.bbvaresearch.com/KETD/fbin/mult/WP_1105_Mexico_tcm346-246701.pdf)]

ALTAMIRANO, Magdalena A., et al. [1993]: *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*. Colmex, México.

ÁLVAREZ, Milo, et al. [1994]: "Los Angeles Gangsta Rap and the Aesthetics of Violence", Loza (ed.), 149-61.

ANDUEZA, M<sup>a</sup>. [1986]: "Los romances hispanomexicanos de Sor Juana Inés de la Cruz", Criado (ed.) [Bibliografía corrido], 569-87.

ARISTÓTELES: *Poética*. Bosch (Icaria), Barcelona, 1987 (ed./trad.: J. Alsina).

ARMISTEAD, Samuel G. [1979]: "Hispanic Traditional Poetry in Louisiana", Armistead et al. (ed.), 147-58.

-- y CATALÁN, Diego (ed.) [1972]: *El Romancero en la tradición oral moderna (Primer Coloquio Internacional del Romancero)*. Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, UCM, Madrid.

-- et al. (ed.) [1979]: *El Romancero hoy (2º Coloquio Internacional)*. 3 Vols. Seminario Menéndez Pidal / UCM / UC Davis / UCSD / Gredos, Madrid.

ASTORGA, Luis A. [2003]: *Drogas sin fronteras*. Grijalbo, México.

-- [2005]: *El siglo de las drogas*. Espasa-Calpe Mexicana, México.

-- [2007]: *Seguridad, traficantes y militares. El poder y la sombra*. Tusquets, México.

-- [2009]: "Transición democrática, organizaciones de traficantes y lucha por la hegemonía", R. Benítez *et al.* (ed.), *Atlas de la seguridad y la defensa de México*, CASEDE, México, 105-9.

-- y SHIRK, David A. [2010]: "Drug Trafficking Organizations and Counterdrug Strategies in the U.S.-Mexican Context", Olson *et al.* (ed.), 31-61.

ATERO, Virtudes, *et al.* (ed.) [1989]: *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. (Actas del 4º Coloquio Internacional del Romancero)*. Fundación Machado / U. de Cádiz, Cádiz.

Jorge AYALA [1968]: *La aventura del cine mexicano*. Posada, México, 1985.

BAJTIN, Mijail M. [1941]: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, Madrid, 2005 (Traducción de C. Conroy y J. Forcat ).

-- [1982]: *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México, 2005 (Trad.: T. Bubnova).

-- y MEDVEDEV, Pavel N. [1928]: *El método formal en los estudios literarios*. Alianza Universidad, Madrid, 1994 (Traducción de T. Bubnova).

BARRÓN, Pepe, y LEAL, Luis [1982]: "Chicano Literature: An Overview", H. A. Baker (ed.), *Three American Literatures: Essays in Chicano, Native American and Asian-American Literature for Teachers of American Literature*. Modern Language Association, Nueva York, 9-32.

BARTHES, Roland [1964] : "Éléments de sémiologie", *Communications*, 4, 91-135.

-- [1964a] "Littérature et signification", *Tel Quel*, 64, 3-17.

-- [1966]: "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1-27.

-- [1968]: "L'effet de réel", *Communications*, 11, 84-9.

-- [1970]: "La linguistique du discours", Greimas *et al.* (ed.), 580-4.

BARTRA, Roger (ed.) [2002]: *Anatomía del mexicano*. Ramdon House Mondadori, México, 2005.

BASCOM, William R. [1954]: "Four Functions of Folklore", Dundes (ed.) [1965], 279-98.

-- (ed.) [1977]: *Frontiers of Folklore*. American Association for the Advancement of Science, Selected Symposium 5, Boulder (Colorado). (Introducción, 1-16).

BAUMAN, Richard, y PAREDES, Américo (ed.) [1972]: *Toward New Perspectives in Folklore*. Texas UP, Austin (Publications of The American Folklore Society, XXIII).

BAYARD, Samuel P. [1953]: "The Materials of Folklore", *JAF*, LXVI, 259, 1-17.

BECK, Horace P. (ed.) [1962]: *Folklore in Action: Essays for Discussion in Honor of MacEdward Leach*. The American Folklore Society, Filadelfia.

BEN-AMOS, Dan [1971]: "Towards a Definition of Folklore in Context", *JAF*, LXXXIV, 331, 3-15.

BÉNICHOU, Paul [1994]: "A propósito del estilo oral", Catalán *et al.* (ed.), I, 227-32.

BENJAMIN, Walter [1936]: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica). Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963.

BLANCORNELAS, Jesús [2002]: *El Cártel*. Random House Mondadori, México.

BOATRIGHT, Mody C. [1941]: "The Myth of Frontier Individualism", E. Speck (ed.) [1973], *Mody Boatright, Folklorist*, The Texas Folklore Society / Texas UP, Austin – Londres, 13-38.

-- [1958]: "The Family Saga as a Form of Folklore", E. Speck (ed.) [1973], 124-144.

-- *et al.* (ed.) [1961]: *Singers and Storytellers*, Southern Methodist UP, Dallas (PTFS, 30).

BOGATYREV, Petr, y JAKOBSON, Roman [1929]: "El folklore como forma específica de creación", Jakobson, *Ensayos de poética*, FCE, México-Madrid-Buenos Aires, 1977, 7-22 (Traducción -del francés- de J. Almela).

-- [1931]: "Sobre los límites entre la folklórica y los estudios literarios", Volek (ed.) [1992], 273-6.

BOTKIN, Benjamin A. [1962]: "The Folkness of the Folk", Beck (ed.), 44-57.

BREMOND, Claude [1964]: "Le message narratif", *Communications*, 4, 4-32.

-- [1966]: "La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8, 60-76.

BUSTAMANTE, Jorge A. [1980]: *México-Estados Unidos. Bibliografía general sobre estudios fronterizos*. Colmex, México.

-- [1992]: "Frontera México-Estados Unidos. Reflexiones para un marco teórico", Valenzuela (ed.) [1992a], 151-190.

CAMARILLO, Albert, y CASTILLO, Pedro G. [1973]: *Furia y muerte: Los bandidos chicanos*. Aztlán Publications, 4 (UCLA), Los Ángeles.

CAMPA, Arthur L. [1933]: "The Spanish Folksong of the Southwest", *University of New Mexico Bulletin*, IV, 1, 7-66.

CÁRDENAS, Enrique [1996]: *La política económica en México. 1950-1994*. Colmex / FCE (Fideicomiso de Historia de las Américas), México.

CARDOSO, Fernando Henrique *et al.* [2009]: "Drogas y democracia: hacia un cambio de paradigma", Comisión Latinoamericana sobre Drogas y Democracia [[http://www.drogasedemocracia.org/Arquivos/livro\\_espanhol\\_04.pdf](http://www.drogasedemocracia.org/Arquivos/livro_espanhol_04.pdf)].

CARO BAROJA, Julio [1966]: *Romances de ciego*. Taurus, Madrid, 1980.

-- [1967]: *Lo que sabemos del folklore*. Gregorio del Toro, Madrid.

-- [1969]: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Revista de Occidente, Madrid.



CASTILLO, Gustavo del [1992]: "La prueba de lo mexicano. Dimensiones culturales y Tratado de Libre Comercio", Valenzuela (ed.), 139-50.

CASTILLO, Manuel A. *et al.* (ed.) [1998]: *Migración y fronteras*. ColFrontNor / Colmex / Asociación Latinoamericana de Sociología / Plaza y Valdés, México.

CASTILLO, Pedro G., y RÍOS, Antonio [1989]: *México en Los Ángeles*. Alianza Editorial Mexicana / CONACULTA, México.

CATALÁN, Diego [1959]: "El motivo y la variación expresiva en la transmisión tradicional del romancero", Catalán [1997], I, 1-29.

-- [1970-1]: "Memoria e invención en el romancero de tradición oral. Reseña crítica de publicaciones de los años 60", Catalán [1997], I, 31-88.

-- [1971]: "El romance tradicional, un sistema abierto", Catalán [1997], I, 89-110.

-- [1973]: "Poética y mecanismo reproductivo de un romance. Análisis electrónico", Catalán [1997], I, 111-42.

-- [1977]: "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo 'Romancero'", Catalán [1997], I, 143-57.

-- [1978]: "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura", Catalán [1997], I, 159-86.

-- [1983]: "El romancero medieval", Catalán [1997], I, 213-41.

-- [1983a]: "La descodificación de las fábulas romancísticas", Catalán [1997], I, 243-64.

-- [1985]: "El romancero espiritual en la tradición oral", Catalán [1997], I, 265-90.

-- [1997]: *Arte poética del Romancero oral*. Siglo XXI / Fundación Menéndez Pidal, Madrid, 2 Vols.

-- [1997a]: "A modo de prólogo: El romancero tradicional moderno como género con autonomía literaria", Catalán [1997], I, x-xxxii.

-- [1997b]: "Romances trovadorescos incorporados al romancero tradicional moderno", Catalán [1997], I, 291-324.

-- [1997c]: "El romance de ciego y el subgénero 'romancero tradicional vulgar'", Catalán [1997], I, 325-62.

-- [1997d]: "El mito se hace historia. El romance y la herencia baladística", Catalán [1997], II, 109-44 (Ponencia inédita de 1981, corregida y ampliada).

-- [1997e]: "Poética de una poesía colectiva", Catalán [1997], II, 145-94 (Ponencia inédita de 1981, corregida y ampliada).

-- *et al.* (ed.) [1984]: *Catálogo general del Romancero panhispánico*. IA (Teoría general y metodología). Seminario Menéndez Pidal / UCM, Gredos, Madrid.

-- et al. (ed.) [1994]: *De balada y lírica (3º Coloquio Internacional del Romancero)*. Fundación Ramón Menéndez Pidal – Seminario Menéndez Pidal / UCM, Gredos, Madrid, 2 Vols.

CHABAT, Jorge [2005]: "Narcotráfico y Estado: el discreto encanto de la corrupción", *Letras Libres*, VII, 81, 14-17.

*Código Penal Federal* [<http://mexico.justia.com/federales/codigos/codigo-penal-federal/>]

COHEN, Norm, y WELLS, Paul F. [1982]: "Recorded Ethnic Music: A Guide to Resources", VV. AA. [1982], 175-220.

COHN, Vera, et al. [2012]: "Net Migration from Mexico Falls to Zero – and Perhaps Less", Pew Research Hispanic Center, Washington, D.C. [<http://www.pewhispanic.org/files/2012/04/PHC-04-23a-Mexican-Migration.pdf>].

CORSO, Raffaele [1923]: *El folklore*. EUDEBA, Buenos Aires, 1966 (Traducción: J. Fernández Chiti y M. Roquette).

CORTÁZAR, Augusto R. [1954]: *¿Qué es el folklore?* Lajouane, Buenos Aires.

-- [1964]: *Folklore y literatura*. EUDEBA, Buenos Aires.

CRUZ, Francisco [2008]: *El Cártel de Juárez*. Planeta, México.

CRUZ, Juana Inés de la: *Obras completas*. FCE, México, 1976.

DANNEMANN, Manuel [1975]: "Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas", Dannemann (ed.), 13-43.

-- (ed.) [1975]: *Teorías del folklore en América Latina*. CONAC, Caracas.

DEFLEM, Mathew [1993]: "Rap, Rock, and Censorship: Popular Culture and the Technologies of Justice", ponencia, Law and Society Association, Chicago. [<http://deflem.blogspot.com/1993/08/rap-rock-and-censorship-1993.html>]

DÍAZ, Joaquín [1978]: *Cancionero de romances*. (Libreto de disco, 5 Vols.). Movieplay, Madrid.

DÍAZ GONZÁLEZ-VIANA, Luis [1995]: "Concepto de literatura popular y conceptos conexos", *Anthropos*, n.º 166-67, 17-21.

-- [2000] (ed.): *Palabras para el pueblo*. CSIC, Madrid (Vol. I: *Aproximación general a la literatura de cordel*).

DÍAZ del CASTILLO, Bernal [1632]: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Porrúa, México, 1974 (10ª ed; J. Ramírez).

DÍAZ LÓPEZ, Marina [2000]: "La comedia ranchera como género musical", *Cinémas Amérique Latine*, 8, 23-40.

DÍAZ ROIG, Mercedes [1980]: "Algunas relaciones entre el Romancero tradicional y el vulgar", *Anuario de letras*, XXVIII, 269-77.

-- [1986]: *Estudios y notas sobre el Romancero*. Colmex, México.

- [1987]: "El Romancero español en México. Tradición y originalidad en el romance de Delgadina", *Del Romancero hispánico*, Colmex, 2008, 139-46.
- [1989]: "El Romancero tradicional de América. Difusión y características", Atero *et al.* (ed.), 651-66.
- [1990]: *Romancero tradicional de América*. Colmex, México.
- [1994]: "Los romances con dos núcleos de interés", Catalán *et al.* (ed.), I, 233-46.
- y GONZÁLEZ, Aurelio [1986]: *Romancero tradicional de México*. UNAM, México.
- DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. [1991]: "La 'literatura' de conjuros, oraciones, ensalmos", Díez Borque (ed.) [1995], *Culturas en la Edad de Oro*, Ed. Complutense, Madrid, 11-44.
- DIJK, Teun A. van (ed.) [1985]: *Discurso y literatura*. Visor, Madrid, 1999 (Trad.: D. Hernández García) ("Introducción" de van Dijk: 11-20.).
- DORSON, Richard M. [1962]: "Oral Styles of American Folk Narrators", Beck (ed.), 27-51.
- [1963]: "Current Folklore Theories", *Current Anthropology*, IV, 1, 93-112.
- [1971]: "Is There a Folk in the City?", A. Paredes y E. Stekert (ed.), *The Urban Experience and Folk Tradition*. The American Folklore Society / Texas UP, Austin - Londres, 21-52.
- [1972]: *Folklore: Selected Essays*. Indiana UP, Bloomington.
- DUNDES, Alan [1962]: "From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales", *JAF*, LXXV, 296, 206-15.
- [1964]: *The Morphology of North American Indian Folktales*. Folklore Fellows Communications, LXXXI, Helsinki, 195.
- (ed.) [1965]: *The Study of Folklore*. Prentice Hall, Englewood Cliffs (Nueva Jersey).
- [1965]: "The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation", Dundes [1975], 28-34.
- [1969]: "The Devolutionary Premise in Folklore Theory", Dundes [1975], 103-18.
- [1975]: *Analytic Essays in Folklore*. Mouton, La Haya - París.
- [1977]: "Who Are the Folk?", Dundes, *Interpreting Folklore*, Indiana UP, Bloomington, 1980, 1-19.
- (ed.) [1999]: *International Folkloristics: Contributions by the Founders of Folklore*. Rowman & Littlefield, Oxford.
- DURAND, Jorge [1994]: *Más allá de la línea*. CNCA, México.
- [2007]: "El Programa Bracero (1942-1964). Un balance crítico", *Migración y Desarrollo*, 9 (2º semestre), 27-43.

-- et al. [2002]: *Beyond Smoke and Mirrors. Mexican Immigration in an Era of Economic integration*. Russell Sage Foundation, Nueva York.

ECO, Umberto [1964]: *Apocalittici e integrati*. Bompiani, Milán, 1994.

-- [1968]: *La estructura ausente*. Lumen, Barcelona, 1986 (1ª ed: 1974. Trad: F. Serra).

EICHENBAUM, Boris [1927]: "La teoría del método formal", Volek [1992], 69-115.

ERLICH, Victor [1955]: *Russian Formalism*. Mouton / De Gruyter, La Haya, 1980.

ESCOHOTADO, Antonio [1989]: *Historia general de las drogas*. Alianza, Madrid, 1992 (3ª ed. revisada y ampliada), 3 Vols.

ESPINOSA, Aurelio M. [1915]: "Romancero nuevomejicano", *Revue Hispanique*, XXXIII, 83, 446-560.

-- [1925]: "Los romances tradicionales en California", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, I, 299-313.

-- [1953]: *Romancero de Nuevo Méjico*. CSIC / Patronato Menéndez Pelayo / Instituto Miguel de Cervantes (*Revista de Filología Española*, Anejo LVIII), Madrid.

FARAH, Douglas [2010]: "Laundering and Bulk Cash Smuggling: Challenges for the Mérida Initiative", Olson et al. (ed.), 141-66.

FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Jorge [2005]: "Las redes del narco en Estados Unidos. Entre el 'componente étnico' y el poder del dinero", *Letras Libres*, VII, 81 (sept.), 23-6.

FRANCO, T. (ed.) [1989]: *Música en la Frontera Norte. Memorias del Coloquio de Historia de la Música en la Frontera Norte*. CONACULTA, México.

FRENK, Margit [1971]: *Entre folklore y literatura (lírica hispánica antigua)*. Colmex, México, 1984.

-- [1984]: "Romances y villancicos en la Nueva España del siglo XVI", E. Rodríguez (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero* (UCLA), Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, II, 323-32.

-- (ed.) [1975]: *Cancionero Folklórico de México*. Colmex, México, 1989, 5 Vols.

FRITH, Simon [1987]: "Towards an aesthetic of popular music", R. D. Leppert y S. McClary (ed.), *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge UP, Cambridge, 133-49.

-- [1987a]: "The Industrialization of Popular Music", Lull (ed.), 49-74.

-- [1991]: "The Good, the Bad and the Indifferent: Defending Popular Culture from the Populists", J. Munns y G. Rajan (ed.) [1996], *A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice*, Longman, Londres, 352-66.

-- [1996]: *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard UP, Cambridge (Massachusetts).

GARCÍA, Eugene E., et al. (ed.) [1984]: *Chicano Studies: a Multidisciplinary Approach*. Columbia U., Nueva York.

GARCÍA CANCLINI, Néstor [1992]: "Escenas sin territorio: Cultura de los migrantes e identidades en transición", Valenzuela (ed.) [1992a], 191-208.

GARCÍA de ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz (ed.) [1987]: *Romancero Viejo*. Castalia, Madrid ("Introducción", pp. 9-42).

-- [1995]: "De literatura popular", *Anthropos*, 166-67 (*Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas*; edición a su cargo), 8-14.

GENETTE, Gérard [1966]: "Frontières du récit", *Communications*, 8, 152-63.

GOLDBERG, Harriet [2000]: *Motiv-index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*. Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe.

GÓMEZ-QUIÑONES, Juan [1984]: "Mexican Immigration to the United States, 1848-1980: An Overview", García et al. (ed.), 56-78.

-- y MACIEL, David R. [1998]: "Polvos de aquellos lodos. Prácticas políticas y respuesta cultural en la internacionalización del trabajo mexicano (1890-1997)", Herrera-Sobek y Maciel (ed.), 49-96.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo [1965]: *La democracia en México*. Era, México, 2005.

GONZÁLEZ LARA, Mauricio [2010]: "El cártel de Sinaloa (una charla con Diego Osorno)", *Perdido en el siglo (blog)* [<http://perdidoenelsiglo.com/2010/04/11/el-cartel-de-sinaloa-una-charla-con-diego-osorno/>].

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio [1989]: "El motivo como unidad mínima en el Romancero", Atero et al. (ed.), 51-5.

-- [2003]: *El Romancero en América*. Síntesis, Madrid.

GOODMAN, Colby, y MARIZCO, Michel [2010]: "U.S. Firearms Trafficking to Mexico: New Data and Insights Illuminate Key Trends and Challenges", Olson et al. (ed.), 167-203.

GRAMSCI, Antonio [1950]: "Osservazioni sul folklore", en *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Turín. [Versión consultada: Dundes (ed.) [1965], 131-6.]

GREIMAS, Algirdas J. [1965]: "Le conte populaire russe: analyse fonctionnelle", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 9, 152-175.

-- [1966]: *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Larousse, París.

-- [1966a]: "Éléments pour une théorie de l'interprétation de récit mythique", *Communications*, 8, 28-59.

-- [1970]: "Sémantique, Sémiotiques et Sémiologies", Greimas et al. (ed.), 13-27.

-- [1970a]: "La quête de la peur (Réflexions sur une groupe de contes populaires)", P. Maranda y J. Pouillon (ed.), *Échanges et Communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*. Mouton, La Haya - París (2 Vols.), II, 1207-22.

- *et al.* (ed.) [1970]: *Sign-Language-Culture*. Mouton, La Haya - París.
- GRIMM, Jacob [1815]: "Circular Concerning the Collecting of Folk Poetry", Dundes (ed.) [1999], 1-7.
- GUEVARA, Darío [1975]: "En torno a una consideración del concepto científico de folklore", Dannemann *et al.* (ed.), 89-93.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel [1983]: "Estructuras simbólicas del romance de Delgadina en España y América", *Folklore Americano*, 35, 83-115.
- HALIFAX, Joan, y LOMAX, Alan [1971]: "Folk Song Texts as Cultural Indicators", E. Kongäs y P. Maranda (ed.), *Structural Analysis of Oral Tradition*, U. of Pennsylvania, Filadelfia, 235-67.
- HANSEN, Roger [1971]: *La política del desarrollo mexicano*. Siglo XXI, México.
- HARO, Carlos M. y LOZA, Steven [1994]: "The Evolution of Banda Music and the Current Movement in Los Angeles", Loza (ed.), 59-71.
- HENDRICKS, William O. [1970]: "Folklore and the Structural Analysis of Literary Texts", *Language and Style*, III, 2, 83-121.
- [1973]: "Methodology of Narrative Structural Analysis", *Semiotica*, VII, 2, 163-84.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro [1913]: "Romances en América", E. Matos (ed.) [1981], *Pedro Henríquez Ureña y su aportación al folklore latinoamericano*, INAH, México, 59-81.
- y WOLFE, Bertram [1925]: "Romances tradicionales en Méjico", *Ibíd.*, 35-56.
- HERNÁNDEZ, Guillermo [1980]: "On the Theoretical Bases of Chicano Literature", *De Colores*, V, nº 1-2, 5-18.
- [1986a]: "El México de fuera: notas para su historia cultural", *Crítica*, I, 3, 61-80.
- [1991]: *La sátira chicana*. Un estudio de cultura literaria. Siglo XXI, México, 1993 (Traducción del propio autor de la obra original en inglés).
- HERNÁNDEZ PONTÓN, Ana P. [2010]: *La legislación de drogas en México y su impacto en la situación carcelaria y los derechos humanos*. FLACSO, México (tesis de maestría). [[http://www.biblioteca.cij.gob.mx/Archivos/Tesis\\_Digitales/legislacion.pdf](http://www.biblioteca.cij.gob.mx/Archivos/Tesis_Digitales/legislacion.pdf)]
- HERRERA-SOBEK, M.<sup>a</sup> [1984]: "Chicano Literary Folklore", García *et al.* (ed.), 151-70.
- [1986]: "*La Delgadina*: Incest and Patriarchal Structure in a Spanish/Chicano Romance-Corrido", *Studies in Latin American Popular Culture*, V, 90-107.
- y MACIEL, David R. (ed.) [1998]: *Cultura al otro lado de la frontera*. Siglo XXI, México / Madrid, 1999 (Traducción de Ana M<sup>a</sup>. Palos).
- HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia [2000]: *México, breve historia contemporánea*. FCE, México.

HICKERSON, Joseph C. [1982]: "Early Field Recordings of Ethnic Music", VV. AA. [1982], 67-83.

HJELMSLEV, Louis [1943]: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid, 1971 (Traducción de J. L. Díaz de Liaño).

HOBBSBAWM, Eric J. [1969/2000]: *Bandidos* (2000, ed. revisada y ampliada). Crítica, Barcelona, 2001 (Traducción de J. Beltrán, M. D. Folch y J. Sempere).

-- [1983]: "Introduction. Inventing Traditions", E. Hobsbawm y T. Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*. Cambridge UP, Cambridge, 1-14.

HUMAN RIGHTS WATCH [2008]: "Informe mundial (EE.UU.)". [<http://www.hrw.org/world-report-2009/estados-unidos>]

JAKOBSON, Roman O. [1921]: "Sobre el realismo en el arte", Volek (ed.) [1992], 157-67.

-- [1945]: "On Russian fairy-tales", Jakobson [1971], IV, 82-100.

-- [1953]: "Pattern in Linguistics", Jakobson [1971], II, 223-8.

-- [1960]: "Linguistics and Poetics", Jakobson [1971], III, 18-51.

-- [1960a]: "Poetry of grammar and grammar of poetry", Jakobson [1971], III, 87-97.

-- [1961]: "Linguistics and communication theory", Jakobson [1971], II, 570-9.

-- [1965]: "Vers une science de l'art poétique", Todorov (ed.), 7-14.

-- [1971]: *Selected Writings*. Mouton / De Gruyter, La Haya - París, 4 Vols.

-- y TYNIÁNOV, Iuri [1928]: "Los problemas del estudio de la literatura y la lengua", Volek (ed.) [1992], 269-71.

JANSEN, William H. [1959]: "The Esoteric-Exoteric Factor in Folklore", Dundes (ed.) [1965], 43-51.

KONGÄS, Elli-Kaija, y MARANDA, Pierre [1962]: "Structural Models in Folklore", *Midwest Folklore*, XII, 133-92.

KWITNY, Jonathan [1987]: *The Crimes of Patriots: A True Tale of Dope, Dirty Money and the CIA*. Norton, Nueva York.

*La mafia mexicana (blog)* [<http://lamafiamexicana.blogspot.com.es/>].

LEACH, M<sup>a</sup> (ed.) [1949]: *The Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Funk & Wagnalls, Nueva York, 2 Vols.

LEAL, Luis [1983]: "Mexican American Literature: A Historical Perspective", *Revista Chicano-Riqueña*, I, 1, 32-44.

-- [1992]: "The Chicano Literary Heritage: a Fortuitous Rescue", Ramírez y Villarino (ed.), 45-53.

LÉVI-STRAUSS, Claude [1955]: "The structural study of myth", *JAF*, LXVIII, 270, 428-44.

-- [1958]: *Anthropologie structurale*. Plon, París, 1997.

-- [1960]: "La estructura y la forma. Reflexiones sobre una obra de V. J. Propp", *Polémica Lévi-Strauss & V. Propp*, Fundamentos, Madrid, 1982, 47-88 [véase Propp].

-- [1964]: "Postscriptum", *Ibíd.*, 123.

LEVINE, Michael [1993]: *The Big White Lie*. Thunder's Mouth Press, Nueva York.

LIMA, M.<sup>a</sup> de la Luz [2001]: "De la política criminal a la seguridad nacional", S. García y O. Islas (ed.), *La situación actual del sistema penal en México*, UNAM / Instituto Nacional de Ciencias Penales, México, 395-420.

LOMELÍ, Francisco A. [1984]: "An Overview of Chicano Letters: From Origins to Resurgence", García *et al.* (ed.), 103-19.

LÓPEZ, Jaime [1974]: *Diez años de guerrillas en México. 1964-1974*. Posada, México.

LÓPEZ MONTAÑO, Cecilia [2001]: "Certificación descertificada", *blog*: [http://www.ceciliaalopezcree.com/k\\_OldTopics/c\\_Nacional/2001/1\\_Trimestre/d\\_certificacion\\_.htm](http://www.ceciliaalopezcree.com/k_OldTopics/c_Nacional/2001/1_Trimestre/d_certificacion_.htm)

LORD, Alfred B. [1960]: *The Singer of Tales*. Harvard UP, Cambridge (Massachusetts), 2000.

LOTMAN, Iuri M. [1969]: "Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura", Lotman [2000], II, 93-123.

-- [1970]: *Estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid, 1978 (Traducción de V. Imbert).

-- [1973]: "Sobre el contenido y la estructura del concepto de 'literatura artística'", Lotman [2000], I, 162-81.

-- [1981]: "La retórica", *Ibíd.*, I, 118-42.

-- [1981a]: "El texto en el texto", *Ibíd.*, I, 91-109.

-- [2000]: *La semiosfera*. Cátedra, Madrid (Edición/traducción: D. Navarro), 3 Vols.

-- y MINTS, Zara G. [1981]: "Literatura y mitología", Lotman [2000], I, 190-213.

LOZA, Steven [1993]: *Barrio Rhythm. Mexican American Music in Los Angeles*. Illinois UP, Urbana.

-- [1994]: "Identity, Nationalism and Aesthetics among Chicano/Mexicano Musicians in Los Angeles", Loza (ed.), 51-8.

-- (ed.) [1994]: *Musical aesthetics and Multiculturalism in Los Angeles. Selected Reports in Ethnomusicology*. UCLA, Los Ángeles.

LULL, James (ed.) [1987]: *Popular Music and Communication*. Sage, Newbury Park (Los Ángeles) (Introducción propia: 1-32).



LUMPE, Lora [1997]: "The U.S. Arms Both Sides of Mexico's Drug War", *Covert Action Quarterly*, 61, 39-46.

MACDONALD, Dwight [1953]: "A Theory of Mass Culture", Rosenberg y White (ed.) [1957], 59-73.

-- [1960]: "Masscult & Midcult", *Against the American Grain*, Da Capo Press, Nueva York, 1983, 4-75.

MADRID, Miguel de la [1987]: *Las razones y las obras: gobierno de Miguel de la Madrid. Crónica del sexenio 1982-1988. Cuarto año*. FCE, México.

MAGIS, Claudio H. [1969]: *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*. Colmex, México.

MARISCAL HAY, Beatriz [1979]: "The Modern European Ballad and Myth: a Semiotic Approach", Armistead *et al.* (ed.), II, 275-84.

-- [1987]: "The Structure and Changing Functions of Oral Traditions", *Oral Tradition*, II, 2-3, 625-666.

-- [1992]: "Creación y tradición en la literatura oral de México", R. Olea y J. Valender (ed.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, II, Colmex, México, 343-354.

-- [1992a]: "Cultura nacional e identidad cultural en el contexto neoliberal", Valenzuela (ed.) [1992a], 130-8.

-- [1994]: "Hacia una definición de las unidades narrativas en el romancero tradicional", Catalán *et al.* (ed.), I, 247-261.

MARTÍNEZ RÍOS, Jorge [1971]: "El grupo Folk como grupo marginal", Anaya y Gorráez (ed.) [Bibliografía del corrido], 123-30.

McALLISTER, William B. [2000]: *Drug Diplomacy in the Twentieth Century*. Routledge, Londres - Nueva York.

McLUHAN, Marshall [1951]: *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. Beacon, Nueva York, 1967.

-- [1953]: "Culture without Literacy", *Explorations*, 1, 117-27.

-- [1959]: "Myth and Mass Media", H. A. Murray (ed.), *Myth and Mythmaking*, Braziller, Nueva York, 1960, 288-99.

-- [1962]: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto UP, 1997.

-- [1964]: "The Printed Word: Architect of Nationalism", R. Disch (ed.) [1973], *The Future of Literacy*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (N. Jersey), 33-40.

-- [1964a]: "The Medium is the Message", McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1994, 7-21.

MEDVEDEV, Pavel N. [1928]: "El problema del género literario", Volek [1995], 229-37.

MELETINSKI, Eleazar M. [1968]: "Estudio estructural y tipológico del cuento", Propp [1928], 179-221.

-- [1970]: "Problem of the historical morphology of the folktale", P. Maranda (ed.) [1974], *Soviet Structural Folklorists*, Mouton, La Haya - París, 53-9.

MENDIETA y NÚÑEZ, Luis [1949]: "Valor sociológico del folklore", *Valor sociológico del folklore y otros ensayos*, UNAM, México, 7-44.

MENDOZA, Lydia [1982]: "La Alondra de la Frontera", VV. AA. [1982], 105-18.

MENDOZA, Vicente T. [1947]: *La décima en México: Glosas y valonas*. Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires.

-- [1952]: "El romance tradicional de *Delgadina* en México", *Universidad de México*, VI, 69 (septiembre), 8 y 17.

-- [1955]: "Mensajes y mensajeros en la poesía tradicional de México", *Folklore Americano*, III, 3, 71-84.

-- [1956a]: *Panorama de la música tradicional de México*. UNAM (IIE - Estudios y fuentes del arte en México, VII), México.

-- [1957]: *Glosas y décimas de México*. FCE, México.

-- [1962a]: "La música tradicional", *México: cincuenta años de Revolución*, FCE, México, IV (*La cultura*), 479-520.

-- y RODRÍGUEZ RIVERA, Virginia [1946]: *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. UNAM (IIE), México.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón [1906]: "Los romances tradicionales en América", Menéndez Pidal [1939], 13-46.

-- [1916]: "Poesía popular y romancero", *Revista de Filología Española*, III, 234-89.

-- [1922]: "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", Menéndez Pidal [1939], 52-87.

-- [1935]: "Las primeras noticias de romances tradicionales en América", Menéndez Pidal [1939], 46-51.

-- [1938]: *Flor nueva de romances viejos*. Espasa-Calpe, Madrid, 1980.

-- [1939]: *Los romances de América y otros estudios*. Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

-- [1953]: *Romancero hispánico*. Espasa-Calpe, Madrid, 1968, 2 Vols.

MILLS, James [1986]: *The Underground Empire*. Doubleday, Nueva York.

NAVARRO, Fernando [2002]: *Parentescos insólitos del lenguaje*. Del Prado, Madrid.

NORZAGARAY, Miguel D. [2010]: *El narcotráfico en México desde el discurso oficial*. FLACSO, México (tesis de maestría).

OGDEN, Charles K., y RICHARDS, Ivor A. [1923]: *The Meaning of Meaning*. Routledge & Paul, Londres, 1956.

OLRIK, Axel [1909]: "Epic Laws of Folk Narrative", Dundes (ed.) [1965], 129-41.

OLSON, Eric L., et al. (ed.) [2010]: *Shared Responsibility: U.S.-Mexico Policy Options for Confronting Organized Crime*. Woodrow Wilson International Center for Scholars (Mexico Institute) / U. of S. Diego (Transborders Institute), Washington D.C.-San Diego.

OSORNO, Diego [2009]: *El cártel de Sinaloa*. Grijalbo, México.

-- [2009a]: "Miguel Ángel Félix Gallardo, memorias de un capo", *Gatopardo*, 101 [<http://bloggatopardo.wordpress.com/tag/memorias-de-un-capo/>].

PAREDES, Américo [1953]: "The Love Tragedy in Texas-Mexican Balladry", M. Boatright et al. (ed.), *Folk Travellers: Ballads, Tales, and Talk*, Southern Methodist UP, Dallas (PTFS, n°. 25), 110-114.

-- [1959]: "Folklore e Historia: dos cantares de la frontera del norte", Anaya y Gorraéz (ed.) [1971] [Biblio. corrido], 209-21.

-- [1964]: "Some Aspects of Folk Poetry", Paredes [1993], 113-27.

-- [1966]: "The *Décima* on the Texas-Mexican Border: Folksong as an Adjunct to Legend", Paredes [1993], 177-213.

-- [1967]: "Divergencias en el concepto del folklore y el contexto cultural", *Folklore Américas*, 27, 29-38.

-- [1969]: "Concepts about Folklore in Latin America and the United States", *Journal of the Folklore Institute*, VI, 20-38.

-- [1993]: *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*. Texas UP, Austin.

PAZ, Octavio [1950]: *El laberinto de la soledad*. FCE, México, 2000, 9-231.

-- [1969]: *Postdata*. FCE, México, 2000, 235-318.

PENTIKÄINEN, Juha [1997]: "Epic Laws", T. Green (ed.): *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Arts*. I, 225-7. ABC-CLIO, Santa Bárbara (CA).

PEÑA, Manuel H. [1981]: "The Emergence of *Conjunto* Music", R. Abrahams y R. Bauman (ed.), *"And Other Neighbourly Names": Social Process and Cultural Image in Texas Folklore*. Texas UP, Austin, 280-99.

-- [1985]: *The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music*. Texas UP, Austin.

-- [1999]: *The Mexican American Orquesta: Music, Culture and the Dialectic of Conflict*. Texas UP, Austin.

PETERSEN, Suzanne [1972]: "Cambios estructurales en el Romancero tradicional", Armistead y Catalán (ed.), 167-79.

-- (ed.): *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*. Washington U.: <http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/index.html>

POPPA, Terrence A. [1990]: *Drug Lord. The Life & Death of a Mexican Kingpin*. Demand, Seattle, 1998.

PROPP, Vladímir Y. [1928]: *Morfología del cuento*. Fundamentos, Madrid, 2000 (1ª ed.: 1971. Traducción –del francés– de L. Ortiz).

-- [1928a]: “Las transformaciones de los cuentos maravillosos”, Propp [1928], 153-78.

-- [1946]: *Las raíces históricas del cuento*. Fundamentos, Madrid, 2008 (1ª ed.: 1974. Traducción: J. M. Arancibia).

-- [1966]: “Estructura e historia en el estudio de los cuentos”, *Polémica Lévi-Strauss & V. Propp*, Fundamentos, Madrid, 1982 (1ª ed.: 1972), 91-119 (Trad.: J. M. Arancibia; Introducción de Cándido Pérez Gallego).

RAMÍREZ, Ignacio [1988]: “¿Qué buscan? ¿Qué quieren? ¿Qué esperan?”. *Proceso*, 599 (23-abril).

RAMÍREZ, Santiago [1959]: *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*. Random House Mondadori, México, 2004.

RAVELO, Ricardo [2005]: *Los Capos*. Random House Mondadori, México.

-- [2010]: “El violento retador de ‘El Chapo’”, *Proceso*, 1772 (17-Oct.), 6-8.

REDONDO, Agustín [1995]: “Las relaciones de sucesos en prosa (siglos XVI y XVII)”, *Anthropos*, n.º 166-67, 51-9.

RESA, Carlos [2003]: “El valor de las exportaciones mexicanas de drogas ilegales, 1961-2000”, UA de Madrid, Colección de documentos [[http://www.uam.es/personal\\_pdi/economicas/cresa/uam2003.pdf](http://www.uam.es/personal_pdi/economicas/cresa/uam2003.pdf)].

-- [2003a]: “Los Zetas: de narcos a mafiosos”, *El comercio de drogas ilegales en México - Notas de Investigación*, n.º 04/2003, UA de Madrid. [[http://www.uam.es/personal\\_pdi/economicas/cresa/nota0403.pdf](http://www.uam.es/personal_pdi/economicas/cresa/nota0403.pdf)]

-- [2005]: *Narcomex S.A. Economía política y administración de empresas en la industria mexicana de las drogas*. UA de Madrid. [[http://www.uam.es/personal\\_pdi/economicas/cresa/narcomex.html](http://www.uam.es/personal_pdi/economicas/cresa/narcomex.html)]

-- [2005a]: “Nueve mitos del narcotráfico en México (de una lista no exhaustiva)”, *El comercio de drogas ilegales en México - Notas de Investigación*, n.º 03/2005, UA de Madrid [[http://www.uam.es/personal\\_pdi/economicas/cresa/nota0305.pdf](http://www.uam.es/personal_pdi/economicas/cresa/nota0305.pdf)].

ROBE, Stanley L. [1979]: “Charlemagne in America: Formation and Transmission”, Armistead et al. (ed.), I, 181-89.

RODRÍGUEZ CASTAÑEDA, Rafael [2009]: *El México narco. Segunda parte. Proceso*, Ed. especial nº 25.

ROETT, Riordan (ed.) [1988]: *México y Estados Unidos. El manejo de la relación*. Siglo XXI, México, 1989 (trad.).

ROLLES, Steve, *et al.* [2012]: *The Alternative Drug World Report*. Count the Cost Initiative. [<http://countthecosts.org/sites/default/files/AWDR.pdf>]

ROSENBERG, Bernard, y WHITE, David M. (ed.) [1957]: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. Free Press of Glencoe, Nueva York.

RUIZ-CABAÑAS, Miguel [1989]: "Mexico's Changing Illicit Drug Supply Role" + apéndice "Production and Supply of Drugs", G. González y M. Tienda (ed.), *The Drug Connection in U.S.-Mexican Relations*. Center for U.S.-Mexican Studies, UCSD, San Diego, 43-68 y 119-33.

SALAZAR, Flor [1995]: "Una canción recóndita y heredada: el romancero vulgar", *Anthropos*, nº 166-67, 67-71.

-- [1999]: *El romancero vulgar y Nuevo*. Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal / UCM, Madrid.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio [1972]: "Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo", Armistead y Catalán (ed.), 207-31.

SAUSSURE, Ferdinand de [1916]: *Curso de lingüística general*. Losada, Buenos Aires, 1969 (1ª ed.: 1945. Traducción de Amado Alonso).

SCHERER, Julio [2010]: "En la guarida de *El Mayo Zambada*", *Proceso*, 1774 [<http://es.scribd.com/doc/29392932/Proceso-Edicion-Num-1744>].

SEGRE, Cesare [1985]: *Principios de análisis del texto literario*. Crítica, Barcelona (Traducción: Mª. Pardo. Ed. simultánea de texto original y traducción).

SEGURA, Isabel [1984]: *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*. Alta Fulla, Barcelona.

SIMMONS, Merle E. [1963a]: *A Bibliography of the 'Romance' and Related Forms in Spanish America*. Greenwood Press, Westport (Connecticut).

SIMONETT, Helena [1999]: "Strike Up the Tambora: A Social History of Sinaloa Band Music", *Latin American Music Review*, XX, 1, 59-104.

SINHA, Jay [2001]: "The History and Development of the Leading International Drug Control Conventions", Parliament of Canada, Law and Govern Division [<http://www.parl.gc.ca/content/sen/committee/371/ille/library/history-e.htm>].

SPOTTSWOOD, Richard K. [1982]: "Commercial Ethnic Recordings in the United States", VV. AA. [1982], 51-66.

-- [1990]: *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*. Illinois UP, Urbana, 7 Vols.

STEFANO, Giuseppe di (ed.) [1973]: *El Romancero*. Narcea, Madrid.

-- [1977]: "La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIII, 373-406.

SUTHERLAND, Madeline [1991]: *Mass Culture in the Age of Enlightenment: The Blindman's Ballads of Eighteenth-Century Spain*. P. Lang, Nueva York.

SYDOW, Carl W. von [1932]: "Geography and Folk-Tale Oicotypes", Dundes (ed.) [1999], 137-51.

-- [1932a]: "On the Spread of Tradition", von Sydow [1948], 11-43.

-- (1932/45): "Folktales Study and Philology: Some Points of View", Dundes (ed.) [1965], 219-42.

-- [1948]: *Selected Papers on Folklore*. Rosenkilde og Bagger, Copenhagen.

THOMPSON, Stith [1928]: *The types of the Folk-Tale: A Classification and Bibliography*. Folklore Fellows Communications, Helsinki, 74.

THOMS, William J. [1846]: "Folk-Lore", Dundes (ed.) [1965], 5-6.

TODOROV, Tzvetan [1964]: "La description de la signification en littérature", *Communications*, 4, 33-9.

-- (ed. / trad.) [1965]: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Seuil, París.

-- [1966]: "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, 125-51.

-- [1967]: *Littérature et signification*. Larousse, París.

-- [1968]: *Poétique*. Seuil, París, 1973.

-- [1978]: *Los géneros del discurso*. Monte Ávila, Caracas, 1996 (Trad.: J. Romero).

TOMACHEVSKI, Boris [1928]: *Teoría de la literatura*. Akal, Madrid, 1982 (Traducción: M. Suárez).

TYNIÁNOV, Iuri [1924]: "El hecho literario", Volek [1992], 205-25.

UNDOC (United Nations Office on Drugs and Crime) [1997, 2000, 2004-13]: *World Drug Report*. [<http://www.unodc.org/wdr>]

-- [1999-2003]: *Global Illicit Drug Trends*. [<http://www.unodc.org/wdr>]

UNITED STATES SENATE [1988]: "Drugs, Law Enforcement, and Foreign Policy", Subcommittee on Terrorism, Narcotics, and International Operations of the Committee of Foreign Relations, U.S. Government Printing Office, Washington D. C., 1989.

UTLEY, Francis L. [1961]: "Folk Literature: An Operational Definition", Dundes (ed.) [1965], 7-24.

-- [1968]: "A Definition of Folklore", T. Coffin (ed.), *Our Living Traditions. Introduction to American Folklore*. Basic Books, Nueva York. 3-14.

VALENCIANO, Ana [1989]: "Los romances tradicionales: el texto y el informante", *Congreso de literatura (Hacia la literatura vasca)*, Castalia, Madrid, 425-38.

-- [2001]: "El Romancero tradicional", *Antología de la literatura hispanoamericana*, Verbum, Madrid, 117-31.

VALENZUELA, José M. (ed.) [1992]: *Entre la magia y la Historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*. ColFrontNor / Plaza y Valdés, Tijuana - México.

-- (ed.) [1992a]: *Decadencia y auge de las identidades*. ColFrontNor / Plaza y Valdés, Tijuana - México, 2000.

VELASCO, Juan [1992]: "La construcción de la mexicanidad en la narrativa chicana contemporánea: la estética de la/s frontera/s", *Aztlán*, XXI, 1-2, 105-23.

VOLEK, Emil (ed. / trad. / intro.) [1992 / 1995]: *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Fundamentos, Madrid, 2 Vols (I: 1992; II: 1995).

WEBB, Gary [1998]: *Dark Alliance: The CIA, the Contras and the Crack Cocaine Explosion*. Seven Stories Press, Nueva York.

WEINBERG, Liliana [1986]: "La poesía tradicional épiconarrativa en Argentina", *Folklore Americano*, 40, 5-62.

YBARRA-FAUSTO, Tomás [1978]: "The Chicano Movement and the Emergence of a Chicano Poetic Consciousness", R. Paredes y R. Romo (ed.), *New Directions in Chicano Scholarship*, UCSD, La Jolla (San Diego), 81-109.

YOURCHEY, Doug [2005]: "The Marijuana Conspiracy. The Real Reason why Hemp is Illegal". [<http://www.world-mysteries.com/marijuana1.htm>]

ZUMTHOR, Paul [1982]: "Le discours de la poésie orale", *Poétique*, XII, 52, 387-401.

## BIBLIOGRAFÍA del CORRIDO

AGUILERA, Felipe [1979]: *Antología moderna del corrido mexicano*. Libro de Oro, México.

AGUIRRE, Karla [2012]: "Canto al padre. Una aproximación psicoanalítica al personaje del jefe narco a través de los corridos", I. Gárate *et al.* (ed.), *Estremecimientos de lo real. Ensayos psicoanalíticos sobre cuerpo y violencia*, Kanankil, México, 205-25.

AGUSTÍN, José [1967]: "Apogeo y decadencia del corrido", Colín [1972], 488-90.

ALEMÁN, Jesse [1998]: "Chicano novelistic discourse: Dialogizing the *corrido* critical paradigm", *MELUS*, XXIII, 1, 49-65.

ALTAMIRANO, Magdalena A. [1990]: *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*. UNAM, México (Estudios de Folklore, 4). [Tesis de Licenciatura]

-- [2007]: "De la copla al corrido: influencias líricas en el corrido mexicano tradicional", A. González (ed.), *La copla en México*, Colmex, México, 261-71.

-- [2009]: "La configuración del corrido tradicional mexicano: cruce de géneros", Zavala (ed.), 53-64.

-- [2010]: "Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXV, 2, 445-64.

ALVARADO, Ignacio [2003]: "Paulino Vargas, el hombre del narcocorrido", *Contralínea*, 10. [www.contralinea.com.mx/c10/html/sociedad/ ene03\_narco. html]

ALVISO, Jesús R. [2010]: *Musical Aspects of the Corrido, the War on Drugs*. LAP, Saarbrücken.

-- [2011]: "What is a corrido? Musical Analysis and Narrative Function", *Studies in Latin American Popular Culture*, XXIX, U. of Texas Press, Austin.

ANAYA, Fernando y GORRÁEZ, Luz (ed.) [1971]: *Veinticinco estudios de folklore. Homenaje a Vicente Tomás Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera*. UNAM, México.

AQUILA, August J. [1975]: "Paz, Tierra y Libertad. The Corrido Hero Emiliano Zapata", *Revista Chicano-Riqueña*, III, 1, 34-44.

ARIAS, Manuel [1985]: *Voy a cantar un corrido muy mentado*. Crea, México.

ARMISTEAD, Samuel G. [1982]: "Un corrido de la muerte de Madero cantado en Louisiana", *Anuario de Letras*, 20, 379-87.

-- [1988]: "Prólogo", *Serna*, 3-7.

-- [2001]: "El corrido y la balada internacional", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30, 15-35.



ARRIETA, Enrique [1990]: *Corridos revolucionarios*. Editorial del Supremo Tribunal de Justicia del Estado de Durango, Durango (Cuadernos, 14).

ARTEAGA, Alfred [1985]: "The Chicano-Mexican Corrido", *Journal of Ethnic Studies*, XIII, 2, 75-105.

ARWARI, Tracy [2004]: "El narcocorrido: Cantando de la frontera", *Divergencias*, II, 2, 99-108.

ASTORGA, Luis A. [1995]: *Mitología del narcotraficante en México*. Plaza & Valdés, México. [Cap. VII: "Corridos: Ética, estética y mitología", pp. 91-133]

-- [1997]: "Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia", ponencia, Encuentro Anual de la Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril.

-- [2000]: "La cocaína en el corrido", *Revista Mexicana de Sociología*, LXII, 2, 151-73.

-- [2005]: "Notas críticas. Corridos de narcotraficantes y censura", *Región y sociedad*, XVII, 32, 145-65.

AUBAGUE, Laurent [1975]: *El corrido mexicano*. U. de Guadalajara. [Tesis de Maestría]

-- [1976]: "El corrido a partir de los años 40: naturaleza y significación de una crisis", *Controversia*, I, 1, 32-41.

-- [2000]: "Le corrido mexicain. Un analyseur socio-culturel de crises", G. Borrás (ed.), *Actes du Colloque "Musiques et sociétés dans l'Amérique Latine"*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 105-24.

AVITIA, Antonio [1987]: *Canciones y corridos ferrocarrileros*. Ferrocarriles Nacionales de México, México, 1990.

-- [1989]: *Corridos de Durango*. INAH, México.

-- [1990]: "Muros y montes, historiadores cantantes", Ponencia, II Congreso de Historia del Estado de Durango, México.

-- [1993]: "La verdadera historia de Valentín de la Sierra", *Aztlán*, XXII, 1, 1997, 74-89.

-- [1994]: *Corridos históricos de La Laguna*. Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, Durango.

-- [1995]: "El país de las hojas sueltas", VV.AA. [1997], 31-5.

-- [1996]: "Los versos de Ignacio Parra o la escuela de Pancho Villa", ponencia, II Internacional Conference on the Corrido, Austin.

-- [1997]: *Corrido histórico mexicano*. Porrúa, México. 5 Vols.

-- [1998]: "Regiones y corrido", ponencia, III Congreso Internacional del Corrido, UCLA, Los Ángeles.

-- [2000]: *Corridos de la Capital*. CONACULTA, México.

-- [2004]: *Las Bolas Surianas: Históricas, Revolucionarias, Zapatistas y Amorosas*, de Marciano Silva. Ed. del autor, México.

BAL y GAY, Jesús [1940]: "Romance y corrido", *Boletín del Instituto Mexicano de Musicología y Folklore*, 1, 10-20.

BARRERA-VIDAL, Alberto [1988]: "Geschichtliche Realität und Mythos im mexikanischen Corrido der Revolution", I. Holz (ed.), *Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*, Niemeier, Tübingen, 103-20.

BARRETO, Carlos [1984]: *Corridos zapatistas*. Cuadernillo adjunto al Fonograma INAH n° 26, INAH / Pentagrama, México, 2002.

-- [1984a]: *Los Corridos de Marciano Silva*. Gobierno del Estado de Morelos, Cuernavaca.

BAYLEY, Dominique, y SUMMERS, Chris [2004]: "Mexico's Forbidden Songs", *BBC News Online*, 3-oct. [news.bbc.co.uk/2/hi/americas/3552370.stm]

BERRONES, Guillermo [1995]: *Ingratos ojos míos: Miguel Luna y la historia de El Palomo y El Gorrión*. UA de Nuevo León, Monterrey.

-- [1997]: "El subteniente de Linares: Final de un ciclo", *Aztlán*, XXII, 1, 91-101.

-- (ed.) [2006]: *El viejo Paulino. Poética popular de Julián Garza*. Fondo Editorial de Nuevo León – U. de Monterrey, Monterrey.

-- y VIDALES, Ismael [2006]: *El corrido norteño en Nuevo León*. Caeip, Monterrey.

BOATRIGHT, Mody C. et al. (ed.) [1954]: *Texas Folk and Folklore*. PTFS, 26, Southern Methodist UP, Dallas.

BOJÓRQUEZ, Tiosha [2007]: "De narcos y gangstas: similitudes y diferencias discursivas en torno a la figura del narcotraficante en el narcocorrido y el gangsta rap", M. Olmos (ed.), *Antropología de las fronteras: alteridad, historia e identidad más allá de la línea*, ColFrontNor, Tijuana, 123-35.

BRENNER, Anita [1926]: "Baladas mexicanas", *Mexican Folkways*, I, 5, 11-7.

BURGOS, César J. [2011]: "Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los corridos desde la noción del mediador", *Athenea Digital*, 20, 97-110.

-- [2011a]: "Las músicas del narcotráfico a ritmo norteño. Jóvenes compositores de narcocorridos", *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, 4, 1-20.

--[2011b]: "Expresiones musicales del narcotráfico en México: los narcocorridos en la cotidianidad de los jóvenes sinaloenses", ponencia, Vanderbilt U., Center for Latin American Studies. [http://www.vanderbilt.edu/clas/cms/wpcontent/uploads/BurgosC2011Expresionesmusicales.pdf]

-- [2012]: *Mediación musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido*. UA de Barcelona. [Tesis doctoral]

BYRD, Samuel [2007]: "The Narcocorridos and the State", *LLJournal*, II, 1. [ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/byrd]

CAMASTRA, Catarina [2009]: *"Toda esa gente guapa: Caracterización del personaje entre el corrido y la canción lírica en México"*, Zavala (ed.), 65-98.

CAMPA, Arthur L. [1946]: *Spanish Folk-Poetry in New Mexico*. New Mexico UP, Albuquerque.

CAMPOS, Jorge [1966]: "Del corrido al cuento: Mauricio Magdaleno", *Ínsula*, XXI, 230, p. 11.

CAMPOS, Rubén M. [1929]: *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular*. SEP, México [Cap. 15: "Los corridos populares", pp. 233-46].

*Cancionero del Bajío* [1956-67]. Lemus, México (39 números).

CARDOZO-FREEMAN, Inés [1979]: "Creativity in the Folk Process: The Birth of a Mexican Corrido", Armistead *et al.* (ed.), I, 205-14.

CASTAÑEDA, Daniel [1942]: *Gran corrido a la virgen de Guadalupe*. Polis, México.

-- [1943]: *El corrido mexicano: su técnica literaria y musical*. Surco, México.

CASTILLO GARCÍA, Gustavo [1999]: "Tigres del Norte: En varios estados no quieren que toquemos temas fuertes", *La Jornada*, 11-ene. [www.jornada.unam.mx/1999/ene99/990111/esp-tigres.html.]

CASTILLO NÁJERA, Francisco [s.f.]: *Corrido de Durango. Los tres Amigos*. Imprenta Mundial, México.

-- [1934]: *"El gavilán": corrido grande*. Estrella, París.

-- [1945]: *Corridos y canciones del siglo XIX*. Editorial del Supremo Tribunal de Justicia del Estado de Durango, Durango (Cuadernos, nº 8), 1987.

CERVANTES, Dagoberto [1954]: *Lorenzo: Corrido del vengador*. Helio, México.

CHAMORRO, Arturo [1989]: "Tres generaciones del cancionero fronterizo", Franco (ed.) [Biblio. Gral.], 183-92.

CHEW-SÁNCHEZ, Martha I. [2001]: *Cultural Memory and the Mexican Diaspora in the United States: The Role of the Corridos about Immigration and the Shared Aesthetics in their Performance by Conjuntos Norteños*. U. of New Mexico, Albuquerque. [Tesis doctoral]

COLAHAN, Clark [1986] "'El corrido de Gregorio Cortez': el director de cine como juglar", Criado (ed.), 633-35.

COLÍN, Mario [1948]: *Corridos de Texcaltitlán*. Ayto. de Tecaltitlán, Toluca.

-- [1949] *Corridos de Tlatlaya y Amatepec*. Cámara de Diputados, Toluca.

-- [1952]: *Corridos populares del Estado de México*. s.e., México.

-- [1972]: *El corrido popular en el Estado de México*. Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, Toluca.

CONCEPCIÓN, M<sup>a</sup>. [1971]: *Víctor Cordero: compositor folklórico, poeta del pueblo*. Editores Asociados, México.

CONTRERAS, Isabel [1983]: *Aspectos morfológicos y socioculturales del corrido mexicano*. UNAM, México. [Tesis de maestría]

*Corridos mexicanos: colección de hojas sueltas originales*. s.f. / s.e. Biblioteca Daniel Cossío Villegas, Colmex, México.

*Corridos mexicanos* [1950]. Olimpo, México (Colección Adelita, 6).

CRIADO del VAL, Manuel (ed.) [1986]: *La juglaresca. Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*. EDI-6, Madrid.

CRUZ, Víctor de la [1980]: *Corridos del istmo*. Patronato de la Casa de la Cultura del Istmo, Oaxaca.

CRUZ LÓPEZ, Raymundo de la [1978]: *Corridos y voces del pueblo*. Mayrán, Torreón.

CUSTODIO, Álvaro [1975]: *El corrido mexicano*. Júcar, Madrid.

DALEVUELTA, Jacobo [1930]: "Algunos aspectos del corrido mexicano", Colín [1972], 463-9.

DÍAZ LÓPEZ, Marina [2004]: "Los distintos desaires de Rosita: La adaptación cinematográfica del corrido de Rosita Álvarez", *Cine y literatura (Actas del X Encuentro de Mexicanistas en Holanda)*, U. de Groningen, 2006, 39-63.

DÍAZ y de OVANDO, Clementina [1948]: "El valor histórico de los corridos de la Revolución en Zacatecas", *Revista Mexicana de Cultura*, 91 (diciembre).

-- [1953]: "Literatura popular contemporánea", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21, UNAM, México, 31-58.

-- [1958]: "El corrido de la Revolución", *La Palabra y el Hombre*, 6, 49-72.

-- [1971]: "Romance y corrido", Anaya y Gorráez (ed.), 177-93.

-- [1982]: "El valor histórico del corrido", *Revista de Ingeniería* (UNAM) 3, 51-64.

-- [1986]: "Juglaría mexicana: el corrido popular", Criado (ed.), 609-18.

DÍAZ ROIG, Mercedes [1990a]: "Rosita Álvarez: una cala en un corrido mexicano tradicional", *Literatura Mexicana*, I, 1, 97-124.

DICKEY, Dan W. [1978]: *The Kennedy Corridos: A Study of the Ballad of a Mexican American Hero*. Texas UP, Austin.

DOBIE, J. Frank [1954]: "Versos de los bandidos", Boatright *et al.* (ed.), 143-7.

DROMUNDO, Baltasar [1931]: "Los cantos de la Revolución Mexicana", *Universidad de México*, II, 9, 213-22.

DURÁN, Gustavo [1942]: "Romance, corrido y plena", *Boletín de la Unión Panamericana*, 76, 630-39.

-- [1942a]: *14 Traditional Songs from Texas*. Music Division Panamerican Union, Music Series 4, Washington, D. C.

DURÁN, Gwen C. [1996]: *Famosos corridos de narcos*. Selector, México.

DURAND, Jacques [1979]: "Romances y corridos de los *Doce Pares de Francia*", Armistead *et al.* (ed.), I, 159-79.

DUVALIER, Armando [1937]: "Romance y corrido", *Crisol*, XV, 84 (jun.), 35-43.

-- [1937a]: "Romance y corrido. I. Corrido", *Crisol*, XV, 87 (sept.), 8-16.

-- [1937b]: "Romance y corrido. II. Corrido", *Crisol*, XV, 88 (nov.), 35-41.

EDBERG, Mark [2004]: *El Narcotraficante. Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S. - Mexico Border*. Texas UP, Austin.

ELIZALDE, Luis [2010]: "Muere el padrino del corrido", *LaMesera.com*, 22-jul. [<http://www.lamesera.com/action/viewarticle/20/Muere-El-Padrino-del-Corrido/>]

ESPARZA, Cuhautémoc [1949]: "El caballo mojino", *Universidad de México*, VIII, 10, 14-6.

-- [1976]: *El corrido zacatecano*. SEP / INAH, México.

EUGENIO, Damiana L. [1987]: *Awit and corrido: Philippine Metrical Romances*. Philippines UP, Quezon City.

FERNÁNDEZ, Celestino [1983]: "The Mexican Immigration Experience and the Corrido Mexicano", *Studies in Latin American Popular Culture*, 2, 115-30.

-- y GRIFFITH, James S. [1988]: "Mexican Horse Races and Cultural Values: The Case of Los Corridos del Merino", *Western Folklore*, XLVIII, 2, 129-51.

-- y OFFICER, James [1989]: "The Lighter Side of Mexican Immigration: Humor and Satire in the Mexican Corrido", *Journal of the Southwest*, XXXI, 4, 471-96.

FERNÁNDEZ, Juan A. [2011]: *Los sinaloenses: entre gustos musicales, gozos y representaciones. De los corridos sobre narcotráfico y los traficantes al narco-corrido*. U. Autónoma de Sinaloa, Culiacán. [Tesis de maestría]

-- y MUÑOZ, Denisse [2010]: "De soldaderas, contrabandistas mafiosas: La figura femenina a través del corrido mexicano", ponencia, VII Congreso Internacional del Corrido, Morelia.

FIGUEROA, Carolina [1995]: *Señores vengo a contarles... La Revolución Mexicana a través de sus corridos*. INEHRM, México.

FLORES, Richard R. [1992]: "The Corrido and the Emergence of Texas-Mexican Social Identity", *JAF*, CV, 416, 166-82.

FOGELQUIST, Donald F. [1942]: "The figure of Pancho Villa in the Corridos of the Mexican Revolution", R. McNicoll y J. Owre (ed.), *University of Miami Hispanic American Studies*, 3, 9-22.

GARCÍA, Sara S. [1994]: "Origins and Destinies: a May Day Mexican Corrido as Symbolic Personal Legacy", *Journal of Folklore Research*, XXXI, 1-3, 127-47.

GARCÍA FLORES, Raúl [1997]: "El corrido en la tradición de un poblado y una familia. El Peine, Los Ramones, N. L.", VV.AA., 75-80.

GARCÍA TORRES, Guadalupe [1997]: "Los corridos de Inés Chávez García: Lírica de una leyenda moderna", *Aztlán*, XXII, 1, 49-71.

-- [1997a]: "Notas a Inés Chávez García: su revolución y los corridos", VV.AA., 37-54.

GARZA, M<sup>a</sup>. Luisa de la [2005]: "Los corridos, historias sobre el poder", *Versión 16*, UAM-X, México, 43-71.

-- [2007]: "'Si hay libertad de expresión, no prohíban los corridos'. Hipótesis sobre la construcción de una transgresión equívoca", *Liminar*, V, 1, 145-58.

-- [2008]: *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética de los corridos que hablan de narcotráfico y de los narcotraficantes*. Porrúa, México.

-- [2008a]: "Hobbes en Sinaloa, o del corrido como resolución poética a un orden social marcado por la violencia", *Liminar*, VI, 2, 168-76.

GARZA RAMOS (de KONIECKI), M<sup>a</sup>. del Carmen [1968]: "Fisonomía del héroe en el corrido mexicano", *Diálogos*, 24, 12-16.

-- [1969]: "Visión popular de la Revolución en el corrido mexicano", *Mundo Nuevo*, 32, 22-28.

-- [1970]: "La muerte en la poesía popular mexicana", *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, Colmex, México, 403-10.

-- [1977]: *El corrido mexicano como narración literaria*. Colmex, México, 2 Vols. [Tesis doctoral]

-- [1992] "Los corridos de maldición", B. Garza e Y. Jiménez (ed.), 591-640.

-- [1992a]: "El corrido de 'Rosita Alvérez': su estructura narrativa", J. M. Bricall et al. (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, III, 627-36.

-- [1994]: "Aproximación a los personajes del corrido mexicano", Catalán et al. (ed.) [Bibliografía general], I, 461-74.

GARZA CUARÓN, Beatriz, y JIMÉNEZ de BÁEZ, Yvette (ed.) [1992]: *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. Colmex, México.

GIRON, Nicole [1976]: *Heraclio Bernal: ¿bandolero, cacique o precursor de la Revolución?*. INAH (Colección Científica, 40), México.

GOLDBLATT, Jorge L. [1987]: *¡Señores tengan presente...! Primer Concurso Nacional del Corrido*. IMSS, México.

GÓMEZ GUZMÁN, Avelino [2001]: *El narcocorrido y sus claves*. [ed. digital: <http://personales.com/mexico/colima/estafauna>]

GÓMEZ MAGANDA, Alejandro [1970]: *Corridos y cantares de la Revolución mexicana*. Instituto Mexicano de Cultura, México.

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio [1988]: "¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos?", *Caravelle*, 51, 23-30.

-- [1995a]: "Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México", *Caravelle*, 65, 143-57.

-- [1997]: "El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido", Y. Jiménez (ed.), *Varia lingüística y literaria*, Colmex, 149-62.

-- [1999]: "Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos", *Caravelle*, 72, 83-97.

-- [2001]: "El caballo y la pistola: motivos en el corrido", *Revista de Culturas Populares*, I, 1, 94-114.

-- [2001a]: "Descriptividad en el corrido tradicional", *Caravelle*, 76-77, 495-505.

-- [2002]: "Del romance al corrido: Estilo, temas, motivos", Y. Giménez (ed.), *Lenguajes de la tradición popular: Fiesta, canto, música y representación*, Colmex, México, 207-20.

-- [2003a]: "Elementos tradicionales en la caracterización de personajes del corrido actual", H. Pérez y R. E. González (ed.), *El folclor literario en México*, El Colegio de Michoacán / UA de Aguascalientes, Zamora, 135-48.

-- [2011]: "El corrido: expresión popular y tradicional de la balada hispánica", *Olivar*, XII, 15 (enero-junio) [ed. digital].

GOODWYN, Frank [1947]: "A North Mexican Ballad: José Lizorio", *Western Folklore*, VI, 3 (julio), 240-8.

-- [1954]: "El Toro Moro", *Boatright et al.* (ed.), 147-50.

GRIFFITH, James S. [1981]: "Three Commercially Issued 1980 Corridos", *Southwest Folklore*, V, 3, 55-58.

GÜEMES, César [1999]: "Herencia de familia", *La Jornada* (México), 11-jul.

-- [2001]: "Chalino Sánchez, compositor y clásico del corrido mexicano", *La Jornada*, 24-ene.

-- [2001a]: "Los mitológicos seres del corrido", *La Jornada*, 25-ene.

-- [2001b]: "Tres momentos del corrido", *La Jornada*, 26-ene.

-- [2009]: "Características centrales del mundo poético construido por Chalino Sánchez", Zavala (ed.), 165-80.

GUERRERO, Eduardo (ed.) [1924]: *Canciones y corridos populares*. México.

-- (Ed.) [1931]: *Corridos históricos de la Revolución mexicana y otros notables de varias épocas*. México.

-- (Ed.) (s. f.): *Corridos populares. La voz del radio*. México.

GUTIÉRREZ, Carl [1989]: "Legislating Languages: The *Ballad of Gregorio Cortez* and the *English Language Amendment*", *The Americas Review*, XVII, 2, 61-71.

GUTIÉRREZ ÁVILA, Miguel A. [1988]: *Corrido y violencia entre los afromestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. UA de Guerrero, Chilpancingo.

HANSEN, Terrence L. [1959]: "Corridos in Southern California", *Western Folklore*, XVIII, 3, 203-32 y 295-315.

HÉAU, Catherine [1982]: "Para discutir sobre el corrido", *Cuicuilco*, III, 7, 20-8.

-- [1987]: "Corrido, identité, idéologie: chant populaire de tradition orale au Mexique", *Caravelle*, 48, 49-58.

-- [1989] "El corrido y la bola suriana", *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, II, 6, U. de Colima, 99-115.

-- [1991]: *Así cantaban la Revolución*. Grijalbo, México.

-- [2005]: "Poder y corrido. Una reseña histórica", *Versión 16*, UAM-X, México, 17-41.

HEDIGER, Ernest S. [1942]: "Mexico's Corrido Goes to War", *Inter-American Monthly*, I, 6, 28-32.

HENESTROSA, Andrés [1950]: "El corrido mexicano: su carácter popular y su función pública", Colín [1972], 475-80.

-- [1977]: *Espuma y flor de corridos mexicanos*. Porrúa, México.

HERNÁNDEZ, Guillermo [1978]: *Canciones de la Raza / Songs of the Chicano Experience*. El Fuego de Aztlán / UC Berkeley.

-- [1986]: "La Punitiva: el corrido norteño y la tradición oral, impresa y fonográfica", *Heterofonía*, 94, 46-64.

-- [1989]: "El corrido norteño: transmisión oral, impresa y fonográfica", Franco (ed.) [Biblio. Gral.], 219-29.

-- [1992]: "El corrido ayer y hoy: nuevas notas para su estudio", Valenzuela (ed.) [Biblio. Gral.], 319-37.

-- [1996]: *The Mexican Revolution. Corridos*. Cuadernillo adjunto al estuche de CDs homónimo, Arhoolie Records (CD 7041-44, 4 Vols.), El Cerrito, California.

-- [1997]: "Nuevas perspectivas sobre el corrido. Implicaciones de complicaciones y estudios contemporáneos", VV.AA., 85-112.

-- [1997a]: "Introducción", *Aztlán*, XXII, 1, xi-xii (número dedicado al corrido).

-- [1999]: "What is a Corrido? Thematic representation and narrative discourse", *Studies in Latin American Popular Culture*, 18, 69-93.



- [2000]: "El corrido de 'La Martina' o romance de 'Blancaniña': una cadena narrativa milenaria en versiones orales, impresas y electrónicas", L. Díaz (ed.) [Biblio. Gral.], 227-44.
- (Ed.) [2002]: *Corridos sin Fronteras. Cancionero*. Smithsonian Institution, Washington, D. C.
- [2003]: *Diez mil millas de música norteña. Memorias de Julián Garza*. UA de Sinaloa, Culiacán.
- [2005]: "En busca del autor de 'El contrabando de El Paso'", *Aztlán*, XXX, 2, 139-56.
- [2005a]: "On the Paredes-Simmons Exchange and the Origins of the *Corrido*", *Western Folklore*, LXV, 1&2, 55-82.
- [2008]: "Juan Charrasqueado", *Aztlán*, XXXIII, 2 (otoño), 207-13.
- [2008a]: "El estudio del corrido en los albores del siglo XXI", *Ibíd.*, 185-206.
- HERNÁNDEZ IZNAGA, M<sup>a</sup>. del Rosario, y TINAJERO, Ramón [2004]: *El narcocorrido: ¿Tradición o mercado?* UA de Chihuahua, Chihuahua.
- HERRERA, Yuri [2004]: *Trabajos del reino*. CONACULTA, México.
- HERRERA FRIMONT, Celestino [1946]: *Los corridos de la Revolución*. SEP, México (Biblioteca Enciclopédica Popular, 13).
- HERRERA-SOBEK, M<sup>a</sup> [1979]: "Mothers, Lovers and Soldiers: Images of Women in the Mexican Corrido", *Keystone Folklore*, XXIII, 1&2, 53-77.
- [1979a]: "The Theme of Drug Smuggling in the Mexican Corrido", *Revista Chicano-Riqueña*, VII, 4, 49-61.
- [1979b]: "The Treacherous Woman Archetype: A Structuring Agent in the Corrido", *Aztlán*, XIII, 1, 135-48.
- [1982]: "The Acculturation Process of the *Chicana* in the *Corrido*", *De Colores*, VI, 7-16.
- [1987]: "'Heraclio Bernal': The Hero Monomyth Structure in the Mexican Ballad", *SYF*, XLIII, 89-107.
- [1990]: *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Indiana UP, Bloomington.
- [1990a]: "'Rosita Álvarez': El conflicto de género y el ejemplo medieval en el corrido", M. Buxó y T. Calvo (ed.), *Culturas hispanas de los Estados Unidos de América*, ICI (eds. de cultura hispánica), Madrid, 651-7.
- [1991]: "Corridos and Canciones of Mica, Migra and Coyotes: A Commentary on undocumented Immigration", J. Cicala y S. Stern (ed.), *Creative Ethnicity*, Utah State UP, Logan, 87-104.
- [1992]: "Los parricidas: el mito de Edipo y los enfrentamientos padre-hijo en el corrido", B. Garza e Y. Jiménez (ed.), 573-89.

- [1992a]: "Bride Rape in the Corrido", *SYF*, XLVIII, 127-43.
- [1993]: *Northward Bound: The Mexican Immigrant Experience in Ballad and Song*. Indiana UP, Bloomington.
- [1994]: "Gender and Rhetorical Strategies in Mexican Ballads and Songs: Plant and Mineral Metaphors", *Lore & Language*, 12, 97-113.
- [1996]: "Toward the Promised Land: *La Frontera* as Myth and Reality in Ballad and Song", *Aztlán*, XXI, 2, 227-62.
- [1998]: "El corrido como hipertexto. Las películas de indocumentados y la balada chicano/mexicana", Herrera-Sobek y Maciel (ed.), 280-311.
- HUBBELL, Linda J. [1968]: "Historicity Study of Mexican Corridos about Zapata", *The Kroeber Anthropological Society Papers*, 38, 68-81.
- KURI-ALDANA, Mario y MENDOZA MARTÍNEZ, Vicente [1987]: *Cancionero popular mexicano*. CONACULTA / Océano, México, 2 Vols., 2001.
- LAMADRID, Enrique R. [1988]: "Los Corridos de Río Arriba: Two Ballads of the Land Great Movement, New Mexico, 1965-1970", *Aztlán*, XVII, 2, 31-59.
- [1997]: "'El sentimiento trágico de la vida': Notes on Regional Styles in Nuevo Mexicano Ballads", *Aztlán*, XXII, 1, 27-47.
- LARA, Eric F. [2003]: "'Salieron de San Isidro...' El corrido, el narcocorrido y tres de sus categorías de análisis: el hombre, la mujer y el soplón. Un acercamiento etnográfico", *Revista de Humanidades (ITM)*, 15, 209-30.
- [2004]: "Teoría de las representaciones sociales: Sobre la lírica de los narcocorridos", *Nómadas*, 9, 1-14.
- [2005]: "Sonaron siete balazos. Narcocorrido: objetivación y anclaje", *Trayectorias*, VII, 17 (enero-abril), 82-95.
- [2005a]: "El corrido como representación social: esbozo teórico para un abordaje desde la psicología social", *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, VIII, 1, 57-75.
- LEAL, Luis [1955]: "Un corrido cervantino", *Universidad de México*, IX, 12, 21-2.
- [1989]: "México y Aztlán: El Corrido", *Aztlán*, XVIII, 2, 15-25.
- [1995]: "*El Corrido de Joaquín Murrieta*: Origen y difusión", *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, XI, 1, 1-23.
- LEYVA, Raúl [1955]: "El corrido mexicano, voz realista del pueblo", *Revista Mexicana de Cultura*, 414 (6-mar), 23-5.
- LIMÓN, José E. [1986]: *Mexican Ballads, Chicano Epics: History, Social Dramas and Poetic Persuasions*, SCCR Working Paper 14, Stanford U.
- [1986a]: *The Return of the Mexican Ballad: Américo Paredes and His Anthropological Text as Persuasive Political Performances*, SCCR Working Paper 16, Stanford U., Stanford.

-- [1992]: *Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican-American Social Poetry*, UC Press, Berkeley.

LIRA, Miguel N. [1932]: *Corrido de Domingo Arenas*. Alcancía, México.

-- [1946]: *Héroes de corridos*. Fábula, México.

-- [1959]: *Corrido de Catalino Maravillas*. Talleres Gráficos del Estado, Tlaxcala.

-- [s.f.]: "Corrido del marinerito", M. Altolaquirre (ed.) (s.f.), *Presente de la lírica mexicana*, El Ciervo Herido, México, 87-91.

LOBATO, Lucila [2003]: "Chalino Sánchez: corridos de personaje", *Revista de Literaturas Populares*, III, 1, 87-115.

-- [2009]: "Narcocorridos en primera persona: La caracterización del personaje", Zavala (ed.), 131-64.

--[2009a]: "'Me anda buscando la ley': caracterización del personaje en corridos contemporáneos en primera persona", *destiempo.com*, V, 26, 10-29.

LOMAX, John A. [1915]: "Two Songs of Mexican Cowboys from the Río Grande Border", *JAF*, XXVIII, 110, 376-8.

LOMAX HAWES, Bess [1974]: "El Corrido de la Inundación de la Presa de San Francisquito: The True Story of a Local Ballad", *Western Folklore*, XXXIII, 3, 219-30.

LOMBARDO, Marcela (ed.) [1994]: *Corridos a Lombardo Toledano*. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales "Lombardo Toledano", México.

LÓPEZ CASTRO, Gustavo [1989]: "Música y migración. Notas sobre la canción fronteriza nortea", Franco (ed.) [Biblio. Gral.], 199-206.

-- [1995]: *El río Bravo es charco. Cancionero del migrante*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

"Los Corridos" [2004]. The U. of Arizona Poetry Center, Tucson. [A humanities unit for high school... to be used in association with The U. of Arizona Poetry Center: 2004 Bilingual Corrido Contest for High School Students]

*Los corridos de la Revolución*. PRI, México, 1985.

*Los mejores corridos mexicanos*. El Libro Español, México, 1972.

*Los mejores corridos mexicanos*. Gómez Gómez Hnos. Editores, México, 1984.

MACAZAGA, César (ed.) [1985]: *Corridos de la Revolución Mexicana (1910-1930). Colección de 100 corridos publicados por Eduardo Guerrero en 1931*. Innovación, México.

MACHADO, José E. (ed.) [1922]: *Cancionero popular venezolano: cantares y corridos, galerones y glosas*. Puig Ross & Parra Almenar, Caracas.

MANRIQUE, Diego A. [2002]: "Narcocorridos. Las canciones prohibidas", *El País Semanal*, 1340 (2-jun), 38-40.

-- [2002a]: "Guía de la 'narcocultura'", *El País (Babelia)*, 31-ago. [[http://elpais.com/diario/2002/08/31/babelia/1030748774\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/08/31/babelia/1030748774_850215.html)]

MARÍA Y CAMPOS, Armando de [1962]: *La Revolución Mexicana a través de los corridos populares*. INEHRM, Talleres Gráficos de la Nación, México, Vol. I.

MARTÍNEZ, Julieta [2009]: "Vigente investigación a Tucanes por narco", *El Universal*, 19-nov. [<http://www.eluniversal.com.mx/notas/724554.html>]

MARTÍNEZ CÁCERES, Arturo [1972]: "Una nota sobre el corrido popular", Colín, 486-7.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique [1979]: "La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes", Armistead *et al.* (ed.), II, 65-120.

MARTÍNEZ OCARANZA, Ramón [1970]: *Poesía insurgente*. UNAM, México.

MARTRE, Gonzalo [1982]: *Entre tiras, perros y calfanes: tiempo de corridos, sones y boleros*. Editores Mexicanos Asociados, México.

MASSARD, Noemie [2005]: "El narcocorrido mexicano: expresión de una sociedad en crisis", *La Siega*, 2 (ed. digital) [<http://www.lasiega.org>].

MATUS, Macario, y TOLEDO, Francisco (ed.) [1980]: *Corridos del istmo*. Ayuntamiento Popular de Juchitán, Juchitán (Oaxaca).

McDOWELL, John H. [1972]: "The Mexican Corrido: Formula and Theme in a Ballad Tradition", *JAF*, LXXXV, 337, 205-20.

-- [1981]: "The Corrido of Greater Mexico as Discourse, Music and Event", R. D. Abrahams / R. Baumann (ed.), *"And Other Neighbourly Names": Social Process and Cultural Image in Texas Folklore*, Texas UP, Austin, 44-75.

-- [1992]: "Folklore as Commemorative Discourse", *JAF*, CV, 418, 403-23.

-- [2000]: *Poetry and Violence. The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica*. Illinois UP, Urbana.

McGREGOR, Carlos [1955]: *Corrido de Gabriel Leyva. Por siete caminos de sangre*. Talleres Gráficos de la Nación, México.

McKENNA, Teresa [1991]: "On Chicano Poetry and the Political Age: Corridos as Social Drama", H. Calderón y J. Saldívar (ed.), *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Duke UP, Durham, 181-202.

McNEIL, Norman L. "Brownie" [1944]: Corridos de asuntos vulgares *corresponding to the Romances vulgares of the Spanish*. U. of Texas, Austin. [Tesis de Maestría]

-- [1946]: "Corridos of the Mexican Border", M. Boatright (ed.), *Mexican Border Ballads (and other Lore)*, PTFS, 21, Southern Methodist UP, Dallas, 1975, 1-34.

-- [1954]: "Corrido de Kansas", Boatright *et al.* (ed.), 150-2.

-- [1954a]: "El Contrabando de El Paso", Boatright *et al.* (ed.), 152-5.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto [1990]: *Romances y corridos nicaragüenses*. Nueva Nicaragua, Managua.

MENDOZA, Vicente T. [1937]: "El corrido en México", *Universidad*, III, 15, 28-33.

-- [1939]: *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. UNAM, México.

-- [1944]: *Cincuenta corridos mexicanos*. SEP, México.

-- [1954]: *El corrido mexicano*. FCE, México.

-- [1956]: *El corrido de la Revolución Mexicana*. INEHRM, México.

-- [1961]: "Miguel Lira y otros autores contemporáneos de corridos", *Letras Potosinas*, XIX, 139, 3-6.

-- [1962]: "El machismo en México a través de las canciones, corridos y cantares", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 3, 75-86.

-- [1964]: *Lírica narrativa de México: el corrido*. UNAM, México.

MILES, Elton [1985]: "Three Corridos of the Big Bend", F. Abernethy (ed.), *Sonovagum Stew*, PTFS, 46, Southern Methodist UP, Dallas, 37-47.

MOEDANO, Gabriel [1971]: "El dueto Sandoval y el corrido de Vicente T. Mendoza", Anaya y Gorráez (ed.), 171-5.

-- [1988]: "El corrido entre la población afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca", *Jornadas de homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán*, Instituto Veracruzano de Cultura, Jalapa, 119-28.

MOLINA, Mauricio [1985]: *Breve colección de poesía insurgente*. INBA, México.

MONCADA, Cynthia [2011]: "El padre del narcocorrido", *Vanguardia*, 24-1-11. [ed. digital: <http://www.vanguardia.com.mx/elpadredelnarcocorrido-637891.html>].

MONDACA, Anajilda [2004]: *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. U. de Occidente, Culiacán.

-- [2012]: *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Tlaquepaque (Jalisco). [Tesis doctoral]

MONGUIÓ, Luis [1945]: "El corrido mexicano, canto de libertad", *Revista de América*, IV, 11, 85-96.

MONTIEL, Norma [2005]: "Bibliografía comentada sobre el corrido mexicano", Trabajo terminal, Seminario de Investigación III, UAM. [<http://148.206.53.231/UAMI12452.pdf>]

MONTOYA, Luis O. [2008]: "El narcocorrido en Culiacán a través de su historia", *Arenas*, 17, 46-66.

-- [2010]: "Paulino Vargas Jiménez, el padre del corrido moderno", ponencia, VII Congreso Internacional del Corrido, Morelia (octubre). [<http://www.nucleoartey>

cultura.com/documentosnucleo/informaciones/paulino\_vargas\_el\_padre\_del\_corrido\_moderno\_luis\_omar\_montoya.pdf]

-- y FERNÁNDEZ, Juan A. [2009]: "El narcocorrido en México", *Revista Cultura y droga*, XIV, 16, 207-33.

-- *et al.* [2009]: "Arraigo histórico del narcocorrido en Culiacán", *Acta Universitaria*, XIX, 1, 40-50.

MORAL, Fernando del [1997]: "El corrido en el cine mexicano", VV.AA., 81-4.

MORENO, Daniel [1958]: "Revisión del corrido", *Revista Mexicana de Cultura*, 574 (30-3).

-- [1959]: "El corrido, vocero de la justicia", Colín [1972], 481-5.

-- [1978]: *Batallas de la Revolución y sus corridos*. Porrúa, México.

MULL, Dorothy S. [1987]: "Contemporary Mexican Villains in Story and Song: The Popular Representation of Durazo and Caro Quintero", *Proceedings of the Pacific Coast Council on Latin American Studies*, XIV, 2, 61-75.

MÜLLER, Alicia [1957]: "El corrido, claro espejo del alma del pueblo", *Revista Mexicana de Cultura*, 512 (20-enero), 31-4.

MUÑOZ COTA, José [1936]: *Emiliano Zapata: corridos*. Imprenta Mundial, México.

-- [1963]: *Ricardo Flores Magón: corridos*. Castalia, México.

MURILLO, Gerardo (Dr. Atl) [1921]: "Literatura, poesía, estampería", *Las artes populares en México*, Cvltura, México (Facsimilar, 2ª ed., Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, México, 1980, 299-364).

NAVA, Gabriela [2003]: "'Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo'. Los feminicidios en los corridos, ecos de una violencia censora", *Revista de Literaturas Populares*, III, 2, 124-40.

NAVARRETE, Carlos [1963]: "El romance tradicional y el corrido en Guatemala", *Universidad de San Carlos*, LIX, 181-254.

-- [1971]: "Romances y corridos del Soconusco", Anaya y Gorráez (ed.), 195-208.

NICOPOULOS, James [1997]: "The Heroic Corrido: A Premature Obituary", *Aztlán*, XXII, 1, 115-37.

-- [1999]: "Reversing Polarities: *Corridos, Fronteras*, Technology, and Counter-discourses", Y. C. Padilla (ed.), *Reflexions 1998: New Directions in Mexican American Studies*, U. de Texas, Austin, 21-44.

-- [2000]: "The Devil's Swing", en cuadernillo adjunto al CD (ed. C. Strachwitz) *The Devil's Swing. Ballads from the bend country of the Texas-Mexican Border / El columpio del diablo. Corridos y tragedias de la Junta de los Ríos*, Arhoolie Records (CD 480), 2-16.

-- [2004]: Cuadernillo (introducción, transcripción, traducción y notas) adjunto a *The Roots of Narcocorrido*, Arhoolie Records (CD 7053).

Nota Agencia AP [2010]: "Cárcel para productores de *narcocorridos*, pide PAN", *El Universal*, 21-enero. [<http://www.eluniversal.com.mx/notas/653410.html>]

Nota Agencia Efe [2010a]: "Polémica iniciativa para prohibir 'narcocorridos'", *Mundo Hispánico*, 28-ene. [<http://www.mundohispanico.com/nuestratierra/content/nuestratierra/articulos/2010/01/28/polemica-iniciativa-para-prohibir-narcocorridos.html>].

Nota Agencia Efe [2015]: "Cantar 'narcocorridos' dará cárcel en México", *ADN*, 14-marzo. [<http://diarioadn.co/actualidad/mundo/prohibición-a-los-narcocorridos-en-mexico-1.147763>]

Nota Agencia Notimex [2009]: "Piden investigar a Tucanes por narcocorridos", *El Universal*, 21-nov. [[www.eluniversal.com.mx/notas/641457.html](http://www.eluniversal.com.mx/notas/641457.html)]

NOVO, Salvador [1924]: "Los corridos mexicanos", Colín [1972], 470-4.

-- [1929]: "Literatura del pueblo", *Toda la prosa*, Empresas Editoriales, México, 1964, 120-3.

NÚÑEZ, Mario [1992]: "Cine y corrido: hermanos que se retroalimentan (De 'Benjamín Argumedo' a 'Camelia la Tejana')", *El Porvenir* (2-dic.), 1.

OCAMPO, M<sup>a</sup> Luisa [1934]: *El corrido de Juan Saavedra en 6 cuadros*. Imprenta Mundial, México.

OCHOA, Álvaro, y PÉREZ, Herón (ed.) [2000]: *Cancionero michoacano. 1830-1940. Canciones, cantos, coplas y corridos*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

OLIVERA, Alicia [2001]: "Presentación", *Corridos de la rebelión cristera* (cuadernillo adjunto al Fonograma n° 20, INAH / Pentagrama, México, 1976).

OLMOS, Miguel [2002]: "El corrido de narcotráfico y la música popularesca en el noroeste de México", ponencia, IV Congreso IASPM (rama latinoamericana). [[www.colef.mx/investigadores/miguelolmos/narcocorrido/Corrido\\_musica.html](http://www.colef.mx/investigadores/miguelolmos/narcocorrido/Corrido_musica.html)]

-- [2005]: "El corrido de narcotráfico y la música mediática del noroeste de México", *Potlach*, II, 2, 148-57.

ONTAÑÓN, Paciencia [1958]: "La despedida en los corridos y en las canciones de México", *Filosofía y Letras*, XXXII, 66-69, 245-53.

OROZCO, Gloria [1997]: "La memoria en el corrido: los discursos de la Historia", VV.AA., 69-74.

ORTA, Guillermo [1981]: *El Corrido*. Porrúa, México (Col. "¿Qué sé?", 72).

ORTIZ GUERRERO, Armando H. [1992]: *Vida y muerte en la frontera: Cancionero del corrido norestense*. Hensa, Monterrey.

-- [1997]: "Caballos y corridos", VV.AA., 55-60.

ORTIZ de MONTELLANO, Bernardo [1929]: "Épica popular", *Contemporáneos*, III, 10, 271-79.

PAREDES, Américo [1942]: "The Mexico-Texas Corrido", *Southwest Review*, 27, 470-481.

-- [1953]: *Ballads of the Lower Border*. Tesis de maestría. U. of Texas.

-- [1957]: "The Legend of Gregorio Cortez", M. Boatwright *et al.* (ed.), *Mesquite and Willow*, PTFS, 27, Southern Methodist UP, Dallas, 1957, 3-22

-- [1958]: "*With his Pistol in his Hand*", a Border Ballad and its Hero. Texas UP, Austin.

-- [1958a]: "The Mexican Corrido: its Rise and Fall", Paredes [1993], 129-41.

-- [1958b]: "El Corrido de José Mosqueda, an Example of Pattern in the Ballad", *Western Folklore*, XVII, 3, 154-62.

-- [1963]: "The Ancestry of Mexico's *Corridos*: A Matter of Definitions", *JAF*, LXXVI, 301, 231-35.

-- [1967a]: "Estados Unidos, México y el *machismo*", Paredes [1993], 215-34 (versión inglesa de M. Steen).

-- [1972]: "El concepto de *médula emotiva* aplicado al corrido mexicano *Benjamín Argumedo*", *Folklore Americano*, XIX-XX, 17, 139-75. [Versión inglesa majejada, traducida y ampliada por el autor, en Paredes 1993: 143-76].

-- [1974]: "José Mosqueda and the Folklorization of Actual Events", *Folklore Americano*, 20 (1975), 55-82 [1ª ed.: *Aztlán*, IV, 1.]

-- [1976]: *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*. Illinois UP, Chicago.

-- [1983]: "The Corrido: Yesterday and Today", S. L. Ross (Ed.), *Ecology and Development of the Border Region: Proceedings of the Second Symposium of Mexican and US Universities on Border Studies*, ANUIES, México, 293-297.

-- [1993]: *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*. Texas UP, Austin.

PEARCE, Thomas M. [1947]: "Corrido del Presidente Roosevelt", *New Mexico Folklore Record*, I, 7-8.

-- [1950]: "The Bad Son (El Mal Hijo) in Southwestern Spanish Folklore", *Western Folklore*, IX, 4 (octubre), 295-301.

PEÑA, Manuel H. [1982]: "Folksong and Social Change: Two Corridos as Interpretive Sources", *Aztlán*, XIII, 1, 13-42.

-- [1992]: "Música fronteriza / Border Music", *Aztlán*, XXI, 1&2, 191-225.

-- [1999a]: *Música tejana: The Cultural Economy of Artistic Transformation*. Texas A & M U. P., College Station.



PEÑA DORIA, Olga M. [2002]: "La dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado", *Sincronía* (otoño) [ed. digital: [sincronia.cucsh.udg.mx/dramfem.htm](http://sincronia.cucsh.udg.mx/dramfem.htm)].

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana [2004]: "La música popular mexicana en Colombia: Los *corridos prohibidos* y el narcomundo", Ponencia, V Congreso de la IASPM, Río de Janeiro.

PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor [1935]: *Trayectoria del corrido*. s.e., México.

PEZA, M<sup>a</sup>. Carmen de la [2004]: "La dimensión política de la canción épica contemporánea: un breve análisis de algunas expresiones del rock y el narcocorrido", Facultad de Periodismo y Comunicación Social de La Plata, Buenos Aires. [[www.eca.usp.br/alaic/trabalhos2004/gt20/CarmendelaPeza.htm](http://www.eca.usp.br/alaic/trabalhos2004/gt20/CarmendelaPeza.htm)]

PINET, Alejandro [1984]: "Cuentos populares y corridos: el caso de Benito Canales", ponencia al IV Simposio de Religión Popular e Identidad, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

-- [1988]: "Benito Canales: del corrido a las historias", *Relaciones*, IX, 36, 57-82.

*Poemas folklóricos y patrióticos. Corridos de la Revolución*. Libro-Mex, México, 1957.

POPE, Randolph D. [1971]: "El deseo de paz, un tópico del corrido de la Revolución mexicana", *Cuadernos Americanos*, 176, 155-76.

PORTER, Katherine A. [1924]: "Corridos", R. M. Álvarez y T. F. Walsh (ed.), *Uncollected Early Prose of Katherine Anne Porter*, Texas UP, Austin, 194-200. [Trad. al español de G. Martínez en Porter, *Un país familiar. Escritos sobre México*, CONACULTA, México, 1998 (ed. R. M. Álvarez).]

PRIETO, Margarita [1944]: *El corrido mexicano como un derivado del romance español*. UNAM, México.

QUIÑONES, Ben [2004]: "¡Arriba Chalino Sánchez!", *L.A. Weekly*, 17-marzo. [<http://laweekly.com/2004-03-18/news/arriba-chalino-s-nchez/>]

QUIÑONES, Sam [1998]: "Sing Now, Die Later", *L.A. Weekly*, 29-julio. [<http://laweekly.com/1998-08-06/music/sing-now-die-later/>] Reed.: *True Tales from another Mexico*, N. Mexico UP, 2001, Cap. 1 ("The Ballad of Chalino Sánchez"), 11-29.

-- [2004]: "Los chalinillos", *L.A. Weekly*, 18-marzo. [<http://laweekly.com/2004-03-18/news/los-chalinillos>]

RAMÍREZ, Arturo [1990]: "Views of the Corrido Hero: Paradigm and Development", *The Americas Review*, XVIII, 2, 71-79.

RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos [1998]: "Corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido", *Bilingual Review*, XXIII, 2, 145-56.

-- [2007]: "Narcocultura a ritmo norteño: El narcocorrido ante el nuevo milenio", *Latin American Research Review*, XLII, 2, 253-61.

-- [2008]: "El narcocorrido: estrategias y definiciones para su estudio", en su *blog 'Narcocorrido'*, 31-mayo. [<http://narcocorrido.wordpress.com>]

- [2008a]: "Del corrido del narcotráfico al narcocorrido: orígenes y desarrollo del canto a los traficantes", *Ibíd.*, 6-junio.
- [2008b]: "Chuy y Mauricio o el corrido de la Chrysler", *Ibíd.*, 15-jun.
- [2008c]: "El narcocorrido y su validez como tema de estudio", *Ibíd.*, 24-jun.
- [2008d]: "'La mafia muere' y 'Pistoleros famosos'", *Ibíd.*, 27-jun.
- [2008e]: "Narcocorrido y muerte en el ambiente grupero", *Ibíd.*, 7-ago.
- [2008f]: "Un poquito de Chalino", *Ibíd.*, 12-sept.
- [2008g]: "Otro poquito de Chalino (verdad y leyenda sobre el tiroteo de Coachela)", *Ibíd.*, 27-oct.
- [2008h]: "Tres momentos de la narcocultura en México", *Ibíd.*, 16-dic.
- [2009]: "El narcocorrido: orígenes, estrategias y definiciones para su estudio", Zavala (ed.), 113-30.
- [2009a]: "Chuy y Mauricio segunda parte", *blog*, 24-feb.
- [2009b]: "Narcocorridos religiosos", *Ibíd.*, 7-jul.
- [2010]: "En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas", *A Contracorriente*, VII, 3, 82-99.
- [2010a]: "'Chuy y Mauricio'. Tercera parte o el origen del corrido", *blog*, 9-mar.
- [2010b]: "Los corridos de Juan Meneses: dos antecedentes tempranos del corrido en la frontera México-Estados Unidos", *Aztlán*, XXXV, 2, 89-115.
- [2010c]: "Sicarias, buchonas y jefas: perfiles de la mujer en el narcocorrido", *The Colorado Review of Hispanic Studies*, VIII-IX, Otoño, 327-52.
- [2011]: *Cantar a los narcos (Voces y versos del narcocorrido)*. Planeta Mexicana (Col. Temas de hoy), México.
- [2011a]: "El narcocorrido religioso: usos y abusos de un género", *Studies in Latin American Popular Culture*, 29, 184-201.
- [2013]: "De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón", *A Contracorriente*, X, 3 (primavera), 302-334.
- y PIMIENTA, Jorge [2004]: "¿Todavía es el corrido la voz de nuestra gente?: Una entrevista con Enrique Franco", *Studies in Latin American Popular Culture*, XXIII, 43-54.
- y VILLALOBOS, José P. [2004]: "Corridos and la pura verdad: Myths and realities of the Mexican Ballad", *The South Central Review*, XXIII, 3, 129-49.
- RAMÓN y RIVERA, Luis F. [1982]: *Nuestra Historia en el folklore*. Monte Ávila, Caracas ["Introducción" (9-26) y Cap. "Corridos tachirenses" (100-23)].

RAMOS, Mario A. (ed.) [2002]: *Cien corridos. Alma de la canción mexicana*. Océano, México.

RAMOS AGUIRRE, Francisco [1988]: *Corridos tamaulipecos*. UA de Tamaulipas, Ciudad Victoria.

-- [1990]: *Para hablar de Tamaulipas, hay que cantar sus corridos*. Instituto Tamaulipeco de Cultura, Ciudad Victoria (Colección Cultura Popular, 1).

-- [1991]: *Mariano Reséndez, Nieves Hernández y Gregorio Cortez (y sus corridos)*. Ed. del autor, Ciudad Victoria.

-- [1994]: *Historia del corrido en la frontera tamaulipeca (1844-1994)*. FONCA, México.

-- [1996]: *Corridos agraristas de Tamaulipas*. PACMYC / CACREP, México.

-- [1997]: "El corrido en la frontera tamaulipeca", VV.AA., 61-8.

-- [1997a]: *Rosita Alvérez, Agustín Jaime y sus corridos*. s. e., México.

-- [2003]: *Los Alegres de Terán. Vida y canciones*. CONACULTA, México.

RAZO OLIVA, Juan D. [1983]: *Rebeldes populares del Bajío (Hazañas, tragedias y corridos 1910-1927)*. Katún, México.

-- [1983a]: *El corrido histórico del Bajío guanajuatense* (cuadernillo adjunto al disco *Testimonios del viento: corridos históricos del Bajío*), TLALLI, México, 3-15.

-- [1986]: "Cristeros y agraristas (y *ai* les van tres corridos)", *Pretextos*, I, 7, 10-23.

-- [1987]: *Testimonios del viento. Cancionero folklórico salmantino*. Premià / SEP, México.

-- [1992]: "Yo soy Pancho Narciso, el miedo no lo conozco", *Tiempos*, 8, 9-11.

-- [1992a]: "Tomadita Estévez: La Mata Hari salmantina", *Tiempos*, 10, 6-7.

-- [1995]: "Corridos históricos del Bajío guanajuatense", VV.AA. [1997], 11-30.

-- [1997]: "'El corrido panegírico de la viuda resucitada': Lirismo popular entre romance, valona y corrido", *Aztlán*, XXII, 1, 9-25.

-- [2002]: "Las mujeres de mi general: corridos de la Costa Chica y del Bajío", *Revista de Literaturas Populares*, II, 2, 82-108.

-- [2002a]: "Cantares de fiera belleza", Santiago y Vázquez-Valle [1975], 3-12.

-- [2005]: "Una antigua canción salmantina entre antecedentes del himno patrio y del corrido popular", *La Bemba literata*, 3, 6 pp. (revista-folleto).

-- [2006]: "Informantes orales del corridero y cancionero tradicional en el Bajío guanajuatense", ponencia, II Foro Internacional de Música Tradicional y los Procesos de Globalización, México, 14-16 sept. [Publicada en cuadernillo por Ediciones Guananao, Salamanca (Guanajuato), 2007.]

-- [2007]: *Antología de corridos históricos de la tradición del Bajío – Ciclo del movimiento sinarquista, 1937-1959*. [Texto inédito, 52 pp.]

REED, John [1914]: *México insurgente*. Crítica, Barcelona, 2000. [no consta traductor/a].

RETAMALES, Jaime [2004]: "Globalización del narcotráfico, narcocultura y narcocorrido", Castillón et al (ed.), *Estudios Culturales y Cuestiones Globales*, LACASA / U. of Houston, 2. [[www.class.uh.edu/mcl/faculty/zimmerman/lacasa/EstudiosCulturalesArticles/JaimeRetamales](http://www.class.uh.edu/mcl/faculty/zimmerman/lacasa/EstudiosCulturalesArticles/JaimeRetamales)]

REUTER, Jas [1980]: *La música popular de México. Origen e Historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. Panorama, México.

REYES, Judith [1997]: *El corrido: presencia del juglar en la Historia de México*. U. Autónoma de Chapingo, México.

RICO, Tomás [1948]: "El corrido en Michoacán", *Revista Mexicana de Cultura*, 81 (17-10).

RIEDEL, Johannes [1989]: "Nicolás Castillo and the Mexican-American Corrido Tradition", W. B. Moore (ed.), *Circles of Tradition: Folk Arts in Minnesota*, Minnesota Historical Society / U. of Minnesota Art Museum, 71-79.

RIVERA, Octavio [1950]: *Corrido de Domingo Arrieta: historia verdadera de la popular Adelita*. Acento, México.

ROBB, John D. [1951]: "The Sources of a New Mexico Song", *New Mexico Folklore Record*, V, 9-16.

-- [1954]: *Hispanic Folksongs of New Mexico*. New Mexico UP, Albuquerque.

-- [1980]: *Hispanic Folk Music of New Mexico and the Southwest: A Self-portrait of a People*. Oklahoma UP, Norman.

ROMERO FLORES, Jesús [1941]: *Corridos de la Revolución Mexicana*. Costa-Amic, México, 1977.

-- [1944]: "Notas sobre el corrido mexicano", *El Nacional*, 19-nov.

ROSAS, Carlos [2013]: "La SCJN retira prohibición de los corridos sobre el crimen en Sinaloa", *CNNMéxico*, 15-feb. [<http://mexico.cnn.com/nacional/2013/02/15/la-scn-retira-prohibicion-de-los-corridos-sobre-el-crimen-en-sinaloa>]

RUIZ, Reynaldo [1993]: "The Corrido as Medium for Cultural Identification", E. Ryan-Ranson (ed.), *Imaginations, Emblems, and Expressions: Essays on Latin American, Caribbean and Continental Culture and Identity*, Bowling Green State UP, Bowling Green (Ohio), 53-64.

RUIZ SOTO, Alfonso [1988]: "Revolución en letras", *México: 75 años de Revolución*. FCE / INEHRM, México, IV, 2, 479-554.

RUIZ de VELASCO, Marcela [1965]: *Estado actual del corrido en Monterrey, N.L.* U. Iberoamericana, México. [Tesis de licenciatura]

s. a. [2006]: "Entrevista a Los Tigres del Norte", *POV* [www.pbs.org/pov/pov2006/alotrolado/special\_lostigres\_es.html]

s.a. [2009]: "Tigres del Norte Sí, Luis Miguel NO", *Terra*. [http://www.terra.com.mx/entretenimiento/articulo/82007/Tigres+del+Norte+SI+Luis+Miguel+NO.htm]

s. a. [2010]: "Los narcocorridos llegan a San Lázaro", *El Informador*, 28-enero. [http://www.informador.com.mx/mexico/2010/173162/6/los-narcocorridos-llegan-a-sanlazaro.htm]

SABIO, Ricardo [1963]: *Corridos y coplas: Canto a los llanos orientales de Colombia*. Editorial Salesiana, Cali.

SAKAKI, Eddie [2001]: "Los Tucanes de Tijuana", *Perrona*, I, 2, 12.

SALDÍVAR, Gabriel [1934]: *Historia de la música en México*. SEP, México (Cap. "El corrido", 229-44).

SALDÍVAR, Ramón [1984]: "Rolando Hinojosas's *Korean Love Songs* and the *Kleil City Feath Trip*: A Border Ballad and Its Heroes", *Revista Chicano-Riqueña*, XII, 3-4, 143-57.

-- [1987]: "Américo Paredes, the Border Corrido and Socially Symbolic Chicano Narrative", *Critical Exchange*, 22, 11-22.

-- [1990]: "The Folk Base of Chicano Narrative: Américo Paredes' *With His Pistol in His Hand* and the *Corrido* Tradition", Saldívar, *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*, Wisconsin UP, Madison. 26-46.

SALGADO HERRERA, Antonio [1985]: *Corridos mexicanos*. Anaya, México.

-- [1986]: *Los máximos corridos mexicanos*. Anaya, México.

SALGADO ROMERO, Carlos A. [2006]: "La estructura estilística de los corridos: análisis semántico de los corridos a partir de la transparencia de sus tropos", ponencia, II Foro Internacional de Música Tradicional y los Procesos de Globalización, México, 14-16 sept.

SÁNCHEZ, Enrique W. (ed.) [1978]: *Corridos de Pancho Villa*. Editorial del Magisterio Benito Juárez, México.

SÁNCHEZ AGUIRRE, Mario [2003]: *Una mirada histórica al narcocorrido en Sinaloa: Apología, censura y tragedia social*. UA de Sinaloa, Culiacán [Tesis de Licenciatura].

SANTIAGO, José de y VÁZQUEZ VALLE, Irene (ed.) [1975]: *Corridos de la revolución*, I. (Cuadernillo adjunto al fonograma INAH n° 16, INAH / Pentagrama, México, 2002.

SEITZ, Barbara [1978]: "The Mexican Corrido", C. Card *et al.* (ed.), *Discourse in Ethnomusicology*. Indiana U., Bloomington, 251-66.

SERNA, Manuel A. [1988]: *En Sonora así se cuenta. El corrido en Sonora y Sonora en el corrido*. Gobierno del Estado de Sonora, Hermosillo.

SERRANO, Fabián [2002]: "Me ha costado mucho ser lo que soy", *Radionotas.com*, 30-enero. [www.radionotas.com]

SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio [1951]: *El coyote. Corrido de la Revolución*. Ediciones Municipales, Acapulco, 1977.

-- [1952]: "El mestizo, elemento creador del corrido mexicano", Colín [1952], 69-77.

-- [1952a]: "La bola suriana", Colín [1952], 78-80.

-- [1952b]: "Nota preliminar", Colín [1952], 4-12.

-- [1963]: *El corrido mexicano no deriva del romance español*. Centro Cultural Guerrerense, México.

-- [1989]: *La bola suriana. Un espécimen del corrido mexicano*. Secretaría de Desarrollo Social, Gobierno del Estado de Guerrero, Chilpancingo.

SHOTWELL, Clayton M. Jr. [1988]: *The Chicano Popular corrido in Texas (1955-1985): A Musical Study of Commercially Produced Corrido Tunes*. U. of Minnesota, Twin Cities.

SIFUENTES, Roberto [1982]: "Aproximaciones al 'Corrido de los Hermanos Hernández, ejecutados en la cámara de gas de la Penitenciaría de Florence, Arizona, el día 6 de julio de 1934'", *Aztlán*, XIII, 1, 95-109.

SIMMONS, Merle E. [1953]: "Attitudes Toward the U.S. Revealed in Mexican Corridos", *Hispania*, XXXVI, 1, 34-42.

-- [1956]: "Porfirio Díaz in Mexico's Historical Ballads", *New Mexico Historical Review*, XXXI, 1, 1-23.

-- [1957]: *The Mexican Corrido as a source for Interpretative Study of Modern Mexico (1820-1950)*. Indiana UP, Bloomington.

-- [1963]: "The Ancestry of Mexico's Corridos", *JAF*, LXXVI, 299, 1-15.

-- [1975]: "Corridos and Mexican History", *Revista Chicano-Riqueña*, III, 2, 39-54.

SIMONETT, Helena [1998]: "He Lived Singing the Corrido, the Corrido Was His Death: Chalino Sánchez's Lasting Legacy", ponencia, The 3rd International Conference on the Corrido, UCLA, Los Ángeles.

-- [2001]: "Narcocorridos: an Emerging Micromusic of Nuevo L.A.", *Ethnomusicology*, XLV, 2, 315-38.

-- [2001a]: *Banda: Mexican Musical Life across Borders*. Wesleyan UP, Middletown (Connecticut).

-- [2004]: "Subcultura musical: el narcocorrido comercial y por encargo", *Caravelle*, 82, 179-93.

-- [2008]: "El fenómeno transnacional del narcocorrido", *En el lugar de la música*. Cuadernillo adjunto al Fonograma n.º 50 de *Testimonio musical de México (1964-2009)*, INAH / CONACULTA, México, 214-21.

-- [2011]: "La cultura popular y la narcocultura: los nuevos patrones de una música regional mexicana", *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la IASPM*, 1-13. [<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Simonett.pdf>]

SOLÍS, Víctor [2009]: "Nuevos grupos desvirtúan narcocorridos" [entrevista a T. Bello], *El Universal*, 29-ene. [<http://www.eluniversal.com.mx/notas/572823.html>]

Somos (revista) [2003]: *Número especial dedicado a Los Tigres del Norte*. 13.228 (feb.)

SONNICHSEN, Phillip [1975]: Cuadernillo adjunto a *Texas-Mexican Border Music. Corridos* (ed. C. Strachwitz), Arhoolie Records (LP 9004-5, 2 Vols.) ("An introduction"; "Corridos Part I"; "Corridos Part II").

-- [1994]: "Corridos y tragedias de la frontera: The First Historic Recordings of Mexican-American Ballads", en cuadernillo adjunto a *Corridos y Tragedias de la Frontera* (ed. C. Strachwitz), Arhoolie Records (CD 7019-20, 2 Vols.), 23-163.

SORELL, Victor A. [1985]: "Ethnomusicology, Folklore and History in the Filmmaker's Art: *The Ballad of Gregorio Cortez*", G. Keller (ed.), *Chicano Cinema*, Bilingual Press, Binghamton (N.Y.), 153-8.

STANFORD, Thomas E. [1974]: *El villancico y el corrido mexicano*. INAH, México.

STRACHWITZ, Chris [1975]: "The 'Golden Age' of the Recorded Corrido", en cuadernillo adjunto a *Texas-Mexican Border Music*, Arhoolie, Vol. 2, 29-30.

-- [1994]: "An Introduction", en cuadernillo adjunto a *Corridos y Tragedias de la Frontera* (ed. C. Strachwitz), Arhoolie Records, 3-22.

-- [1996]: "A History of Commercial Recordings of Corridos", en cuadernillo adjunto a *The Mexican Revolution. Corridos* (ed. G. Hernández), Arhoolie Records (CD 7041-44, 4 Vols.), 11-17.

SUTHERLAND, Madeline [2001]: "Romances, corridos y pliegos sueltos mexicanos", L. Díaz (ed.) [Bibliografía General], 145-66.

TAYLOR, Paul S. [1935]: "Songs of the Mexican Migration", J. F. Dobie (ed.), *Puro Mexicano*, PTFS, 12, Southern Methodist UP, Dallas, 221-245.

-- [1954]: "Deportados", Boatright *et al.* (ed.), 155-7.

-- [1954a]: "Corrido de Texas", Boatright *et al.* . (ed.), 157-8.

TINKER, Edward L. [1976]: *Corridos & Calaveras*. Texas UP, Austin.

TOOR, Frances (ed.) [1931]: *Cancionero Mexicano*. Toor, México.

-- (ed.) [1947]: *A Treasury of Mexican Folkways*. Mexico Press, México.

TRÉGUER, Annik [1986]: "Corridos modernos y elaboración de una crónica del pueblo chicano: Parentescos con el teatro chicano", R. von Bardeleben *et al.* (ed.), *Missions in Conflict: Essays on the U.S.-Mexican Relations and Chicano Culture*, G. Narr, Tübingen, 101-11.

TRIGOS, Georgina [1989]: *Los corridos agraristas veracruzanos*. U. Veracruzana, Jalapa.

TSOUNIS, Elea [2001]: "El As de la Sierra", *Perrona*, I, 4, 59.

URIARTE, Rosario [1999]: *De romances y corrido*. Ágata, Guadalajara.

URIBE, Víctor M. [1994]: "Narcotráfico y cultura: los narcocorridos", *Revista de la Universidad (UNAM)*, XLIX, 520, 27-30.

VALBUENA, Carlos [2004]: "Narcocorridos y Plan Colombia", *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, X, 3, 13-37.

-- [2006]: *El cártel de los corridos prohibidos*. Printer Colombiana, Bogotá.

-- [2007]: "Del romance español al narcocorrido colombiano: una literatura re-emergente", *Revista Iberoamericana*, LXXII, 217, 989-1006.

VALDÉS, José S. [s.f.]: *Corrido de la alfabetización*. SEP, México.

VALENZUELA, José M. [2002]: *Jefe de Jefes: corridos y narcocultura en México*. Plaza & Janés, Barcelona / México.

-- [2002a]: "Recreación del melodrama en el narcocorrido y la canción ranchera", H. Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio, Stgo. de Chile.

VÁZQUEZ ESQUIVEL, Meynardo [1992]: "Mariano Reséndez: entre la historia y la leyenda", Valenzuela (ed.), 293-318.

-- [1995]: *1887, contrabando y traición: el corrido de Mariano Reséndez*. Archivo General del Estado, Monterrey.

VÁZQUEZ SANTANA, Higinio [1925]: *Canciones, cantares y corridos mexicanos*. M. León Sánchez, México, 3 Vols. (1925-31).

VÉLEZ, Gilberto [1983]: *Corridos mexicanos*. Eds. Mexicanos Unidos, México.

VÉRTIZ, Colomba [2007]: "Los Tucanes de Tijuana y sus narcocorridos", *Proceso.com*, 10-sept.

VILLARINO, José [1992]: "La Masacre en San Ysidro: Text and Context", A. Ramírez y J. Villarino (ed.), *Chicano Border Culture and Folklore*, Marin, San Diego, 236-42.

-- [1992a]: "Notes About the Vicious Cycle the Undocumented by Way of the Ballad 'Los Mandados' (The Errands)", *Ibíd.*, 222-27.

VV. AA. [1997]: *Más allá del corrido. Compilación de ponencias del I Congreso Internacional del Corrido*. U. Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

WALD, Elijah [2001]: *Narcocorrido*. Harper Collins, Nueva York.

-- [2002]: "Narcocorridos: A New Ballad Tradition", *Sing Out!*, VII, 1, 72-4.



-- [s. f. – 1]: “Entrevista a Jorge Hernández” (Los Tigres del Norte) [<http://www.elijahwald.com/corridospan.html>]

-- [s. f. – 2]: “Entrevista a Nacho Hernández”, *Ibíd.*

WEISS, Daniel [1992]: “The Ballad and its Role in the Formation of National Identity: The Mexican Border Corrido, a Case Study”, *SYF*, XLVIII, 145-51.

WELLINGA, Klaas [2002]: “Cantando a los traficantes”, *Foro Hispánico*, 22, 137-54.

-- [2006]: “Cárteles y corridos”, ponencia, Congreso “México en movimiento”, XII Día de Mexicanistas, U. de Groningen (Países Bajos), 10-nov.

WOLFE, Bertram D. [1931]: *El Corrido Mexicano*. U. of Columbia, Nueva York. [Tesis doctoral]

WOOLSEY, Andrew W. [1945]: “A Contemporary Texas Tragedy Related in Two Mexican Corridos”, *Hispania*, 28, 505-7.

ZAMORA, Berenice [1992]: “The Space Chicanos Inhabit in the Corrido”, *SYF*, XLVIII, 154-163.

-- [1994]: “A Characteristic Fragility: The Native American in Chicano Corridos”, *Lore & Language*, XII, 1/2, 277-86.

ZAVALA, Mercedes [2006]: *La tradición oral en el nordeste de México: tres formas poético-narrativas*. Colmex, México. [Tesis doctoral]

-- (ed.) [2009]: *Formas narrativas de la literatura de tradición oral en México: Romance, corrido, leyenda y cuento*. El Colegio de San Luis, San Luis Potosí.

## DISCOGRAFÍA

NOTA: La discografía completa incluye discos de intérpretes más antiguos o centrados en tiempos pretéritos, que han servido de referencia en la primera parte de la investigación; éstos aparecen sin numerar, con el fin de distinguirlos de los títulos empleados para fijar el *corpus*. Por otra parte, la frecuente imposibilidad de conocer la fecha de edición original hace que el año consignado sea el que consta en el ejemplar del álbum adquirido, que puede pues diferir del de la primera edición. No obstante, cuando sí he logrado conocer la fecha, la he consignado entre paréntesis.

Antonio AGUILAR: *15 Éxitos con tambora*. Musart, CEM 027, 1991.

Los ALEGRES de TERÁN: *20 Éxitos*. Discos Cometa, s.n. /s.f.

1. Los (auténticos) ALEGRES del VALLE: *Pobreza del sur*. Cintas Acuario, CD CAN-297, 1995.

2. ALMA de APATZINGÁN: *“¡Arriba tierra caliente!”*. Arhoolie, CD 426 (Music of Mexico, Vol. 2: Michoacán), 1992.

3. Los AMABLES del NORTE de Nacho HERNÁNDEZ: *Tu nuevo cariñito*. Once Ríos, ONRI-082, 2003.

4. -- *Amargura en el corazón*. Once Ríos, ONRI-084, 2003.

5. -- *Dinastía de grandes*. Once Ríos, ONRI-83, 2003.

6. -- *15 Corridos de la raza pa' la raza*. Once Ríos, OR 103, 2003.

7. -- *La captura del Zar*. Once Ríos, ONRI-104, 2004.

8. -- *“La pareja de la expedición”*. Once Ríos, ONRI-106, 2004.

9. -- [Nacho Hernández y sus Amables] *“Tierra Negra / “Filiberto Valenzuela”*. Re Fuego Music, RFM-1, s. f.

10. -- [Nacho Hernández y sus Amables] s.t. (con Banda Sinaloense y Acordeón). Playa Records, CD PR-009, s.f.

11. ÁNGELES (La Ley Norteña): *12 corridos con mucha ley*. Geo Records, GR-CD-72014, 2001.

12. El AS de la SIERRA: (con Los Temibles del Norte): *El Helicóptero Negro y Mis Corridos*. Titan Records, TNCD-9910, 1996.

13. -- (con Los Mensajeros del Norte): *Corridos, Canciones y Mis Lindas Güeritas*. Titan Records, TNC-9911, 1996.

14. -- *Valientes y sus Corridos*. Titan Records, TNCD 9913, 1997.

15. -- (con Banda Sinaloense AHOME) *Corridos*. Titan Records, TNC 9914, 1997.

16. -- (con Banda El Valle): *“Luto en la mafia” (En vivo. Vol. II)*. TNC9918, 1998.

17. -- (con Banda Titanes Sinaloenses) *Corridos Chacalosos*. Titan Records, TNCD-9917, 1998.
18. -- *Corridos Pa' Mis Compas*. Titan Records, TNC-9902, 1999.
19. -- *El heredero del cartel*. Titan Records, TNC-9900, 1999.
20. -- (con norteño): *"Que viva la polvadera". (En vivo - Vol. III)*. Titan Records, TNC-9904, 2000.
21. -- (con norteño): *Corrieron los gallos finos*. Titan Records, TNC, 9905, 2001.
22. -- (con Banda Sinaloense y Norteño): *Corridos en vivo*. Titan Records, TNCD-9915, 2002.
23. -- *"Brindemos por el chaka"*. Discos Costalegre, CACD-1701, 2004.
24. -- El AS de la SIERRA / El HALCÓN de la SIERRA: *20 corridos chingones.com*. Titan Records, TNC-2217, 2002.
25. Julio ÁVILA y sus CÓNSULES de SAN DIEGO: *Corrido para un Amigo*. Cintas Acuario, CAN-364, 1996.
26. Antonio AVITIA: *Música original de las películas de Juan Antonio de la Riva*. Cadisa Records, 2001.
27. Ramón AYALA: *20 Grandes Éxitos*. Discos Continental, RAKCD-20153 MD, 2003.
- *Continúa la leyenda... 18 Éxitos, Vol. II (Recordando a las mujeres infieles con)*. Audio Futura, s.f.
28. -- (Los BRAVOS del NORTE de) R. AYALA: *Corridos (Vol. II)*. Emi Music México / dlv, 724383377428, 1996.
29. -- y Los BRAVOS del NORTE: *Dinastía de la muerte (BSO)*. EMI/dlv, 724383371129/177, 1997.
30. -- (y sus BRAVOS del NORTE): *20 Corridos Bravísimos*. Freddie Records, JMCD-1800, 2000.
31. Teodoro BELLO, *Me regalo contigo*. Prime Time Records, PTR 035, 2007.
32. Los BRACEROS de TEXAS: *La Cobra de Sinaloa*. Cintas Acuario, CAN-305, 1995.
33. Los BRONCOS de REYNOSA: s.t. (con banda). Peerless, PEE-USA-5006, 1999.
34. -- *14 corridos. Éxitos de paulino Vargas*. Peerless MCM, BLP- 4363, 2001.
35. -- *México y su música. Los Broncos de Reynosa*. Warner Music México/Peerless, 7467422, 2004. [x3 CD]
36. -- *La música maravillosa de México. Los Broncos de Reynosa*. Warner, 1418129, 2006. [x2 CD]
37. Rafael BUENDÍA: *Corridos del Pueblo*. Cosmos Records, COS-C-1152, 2000.

38. Pepe CABRERA (con Los Intocables del Norte y La Rebelión Norteña): *Ha muerto Chalino Sánchez*. Discos Linda/AA&O Enterprises, DL-014 0, 1991.
39. -- (con la Banda Sinaloense Santa Cruz): *"El asesino del aire"*. Elena Records, ELENA CD-001, 1994.
40. -- (con la Banda Sinaloense Santa Cruz): *13 corridos de película*. Discos Linda, DL-396, 1997.
41. -- (con Banda Los Guamuchileños): s.f. Discos Linda, DL-210, s.f.
42. -- *Corridos L. y M.* Ed. del autor, 2005.
43. Los CACHORROS de Juan VILLARREAL: *Mis corridos inéditos*. Discos y Cintas Serca, STCD-2608, 2004.
44. Los CADETES de LINARES: *Corridos famosos con...* Ramones Musical, RACD-1150, 1994.
45. -- *20 Grandes Éxitos*. Discos Continental, RACK-20051 MD, 2003.
46. CAPITANES del NORTE: *Lo Mejor en Corridos*. Bugarvillas Records, BRC-1001, 1997.
47. Los CARDENALES de NUEVO LEÓN: *Con la Fuerza del Corrido*. Disa, CD-DISA-G-380, 1994.
48. Juan CERRILLO "El NORTEÑO": *El Rey de la Frontera*. AJR Discos, AJRCD-256, 1999.
49. La CHACALA de SINALOA (Lupita VÁZQUEZ): *Homenaje a Chalino Sánchez (Vol. 1)*. Discos Barajas, DB C-057, 2000.
50. -- *12 Corridazos!* Discos Barajas, DB C-059, 2000.
51. Los CICLONES del NORTE: *12 Corridos de jalón (Vol. 2)*. Cintas Acuario, CAN-388, 1996.
52. CLAVE NORTEÑA: *Corridos Explosivos*. Luna Music/Sony Discos, LUT-83850, 2000.
53. El CONSENTIDO de SINALOA: *"Un alacrán y un gallo" "Con Sinaloa no se juega" "Me piden"*. Kimo's Music, KM 2743, 2001.
54. Banda CONTINENTAL: *Puros corridos con banda*. GC Musical, GCTRICD 1033, 2005. [x3 CD]
55. Los CUERVOS: *Corridos de a kilo. 20 éxitos*. Compañía Fonográfica Internacional, SUPER-2200, 2001.
56. DINASTÍA INTOCABLE: *Sucursal del Infierno*. Cintas Acuario, CAN-386, 1996.
57. Dueto Los DOS AMIGOS: *Corridos Pesados*. Discos MM, CMM-488, s.f.

58. Lalo "EL GALLO" ELIZADE (con la Banda Los Tamazulas de Culiacán): s. t. Ely Music, EM-9302, 1999.
59. Los FAJADORES de SINALOA: *Puros Corridos*. Cintas Acuario, CAN-590, 1999.
60. Enrique FRANCO: *14 Super Éxitos con Banda y Norteño*. Cintas Acuario, CAN-203, s. f.
61. FUEGO NORTEÑO: *14 Corridos/Fogonazos*. Ego Records, ERC-4011-4, s.f.
62. Julián GARZA: *El viejo Paulino y su gente*. Disa, 014720344-2, 2003.
63. GRUPO EXTERMINADOR: *Éxitos para siempre*. Fonovisa/Univision, 050-6200, 2004.
64. Los HALCONES de SALITRILLO: *Corridos, canciones y tragedias con los...* América Records/Discos DLB, KCE-325, 2002.
65. Los HALCONES de SONORA: *El Santo de los Narcos*. Cintas Acuario, CAN-574, 1999.
66. Los HERMANOS CORIA de MICHOACÁN: *Lo mejor de los Hnos. Coria de Michoacán*. Cosmos Records, COS-036, s.f.
67. Los HERMANOS QUINTANA. *Corridos Prohibidos* (Vol. 1). Wop Music, KWG-3059, s.f.
68. HERMANOS VALENZUELA: *El poder del corrido*. Discos del Balsas, CASS DB-157, 1997.
69. Los HURACANES del NORTE: *26 Lingotes de Oro (Los mejores éxitos norteños)*. s.e., s.f.
70. IMPERIO NORTEÑO: *Contrabandistas sin miedo* (Vol. 2). Cintas Acuario, CAN-523, 1998.
71. Los JARDINEROS de Chuy CHÁVEZ Jr.: *"Mi amigo, mi padre"*. EMI Latin, H4 7243 5 27563 4 6, 2001.
72. -- [de Jesús CHÁVEZ Jr.]: *Corridos pa' la Raza*. Fuerza Records, FR-7728, s.f.
73. El LOBO NEGRO (J. Roselino Narcia) (con Hnos. Delgadillo): *"La Masacre de Chiapas" / "Mataron al Cardenal"*. Discos Compactos Vicky, 101, 1994.
74. LUIS y JULIÁN: *Diez corridos bragados*. Mar Internacional Records, MICD-265, 1996.
75. -- *Soy más ca... que mi padre*. Disa, CD D'Disa 1053, 2000.
76. -- *Corridos Matones*. Disa, CD D'DISA 1197, 2003.
77. -- s. t. Disa, CD MDO-028, 2004.
78. -- *La Colección*. CG Musical, KGC-307, 2005.

79. -- *Luis y Julián*. Vol. 2. Fony, CD-F-179, s. f.
80. La MAFIA del NORTE: *Corridos Prohibidos* (Vol. 2). Wop Music, KWG-3058, s.f.
81. Rogelio MARTÍNEZ (con la banda Los Guamuchileños): s.f. Anaya Musical, AM-004, 1996.
82. (Francisco RUIZ) El MONARCA de SINALOA: *12 Éxitos. Banda y Norteño*. BM Record, BM-027, 1994.
83. Jesús B. MORENO (El Lobito de Sinaloa): *Grandes corridos a la manera de...* BM Records International, BMC-031, 1996.
84. NORTEÑOS de OJINAGA: *Corridos pa' mi Pueblo*. Fonovisa, FPC-9633, 1997.
85. -- *Corridos pa' mi Pueblo* (Vol. II). Fonovisa, FPC-9775, 1999.
86. *Con sabor a Norte*. Fonovisa, FPC-9508, 1996.
87. Los PAJARITOS del SUR: *Siguen los éxitos...* ODISA, KCTT 172, 1990.
88. PAJUELAZO NORTEÑO: *Más y más corridos malandrines*. AJR Discos, AJRC-259, 2000.
89. El PELAVACAS (con Los Cordiales del Norte): *Corridos macizos para los macizos*. Pelotero Records, PR-007, 2000.
- Severiano PEÑALOZA: *Por el bien de todos*. AMLO. PRD, AMLOCD-2, 2006.
- (Eulalio GONZÁLEZ) El PIPORRO: *Lo mejor de El Piporro*. Musart, CDN-034, 1987.
- s.f. Orfeon Videovox, CDL-16373, 2003.
90. PROFESIÓN NORTEÑA: *Amigos de parranda*. Lin, LINCD-005, 2004.
91. El PUMA de SINALOA (Freddy Bojórquez): *Corridos con banda*. Z Records, KCT-301, s. f.
92. (Norberto) Beto QUINTANILLA: *El Mero León del Corrido*. Wea Latina / Peerless, CRH-6183, 2002.
93. -- *Pa' La Raza*. Pimienta Records/CF Entertainment, 245 360 545-2, 2002.
94. -- *Mi Historia Musical. 20 Corridos*. Univision, 050-6192, 2004.
95. -- *2 en 1*. Univision, 0883 10838 2, 2006. [x2 CD]
96. -- *27 Tucanazos de oro*. Producciones V, 2007.
97. -- *Corridos. "Narcos encañonados"*. RN Discos, 1119, s.f.
98. -- *"Patrulla de blanco y negro"*. RN Discos, 1358. s.f.
99. -- s.f. RN Discos, 1142, s.f.

**100.** Francisco QUINTERO (y sus Gallos de Durango): *Del Campo a La Ciudad*. Sony, RMK-87521, 2002.

**101.** RAZA OBRERA: *Corridazos Prohibidos*. Univision/Ego Records, 808831 0015 4 4, 2001.

**102.** -- *Corridazos Prohibidos* (Vol. II). Univision/Ego Records, 0883 100164, 2001.

**103.** La REBELIÓN NORTEÑA de Esteban SAGASTE: *Más Corridos Para Malandrines*. Cintas Acuario/Sony Discos, ACT-83666, 1999.

Banda Sinaloense El RECODO de Don Cruz LIZÁRRAGA: *20 Éxitos*. Discos Continental, RACK-22033, s.f.

**104.** El REY de la SIERRA: *Mis primeros corridos*. Disa/EMI Latin, H4 7243 5 25377 4 7, 2000.

**105.** Los REYES del CORRIDO: *16 Éxitos. Para toda la Raza pesada*. Solano Records, SR-046, 1998.

**106.** (Héctor Luis Luna y) Los REYES del NORTE: *12 corridos. "Zona caliente"*. Geo Records, GR-CD- 72015, 2001.

Cornelio REYNA: *Historia musical. 20 Éxitos*. Mundo Digital, s.f.

**107.** Gustavo RIVERA: *"Homenaje A Luis Donaldo Colosio"*. Kimo's Music, KM-019, 1994.

**108.** -- *"El billete" "La balanza"*. Cintas Acuario Internacional, CANI-657, 2000.

**109.** Jenni RIVERA (con La Rebelión Norteña): *Adiós... a Selena*. Anaya Musical, AM-118, 1995.

**110.** Juan RIVERA (y su Locura Norteña): *Corridos de Poca Madre*. Cintas Acuario, CAN-419, 1996.

**111.** -- (y su Locura Norteña): *Corridos de la Escuela Vieja*. Cintas Acuario, CAN-531, 1998.

**112.** -- *Y los corridos más broncados*. Cintas Acuario/Sony Discos, ACT-83495, 1999.

**113.** -- (con Los Cordiales del Norte): *"Los dos compas"*. Kimo's Music, KM-2722, 2000.

**114.** -- (El Pelotero Mayor): *Puros corridos. "Los cuates colgando"*. Cintas Acuario/Sony Discos, ACT-83816, 2000.

**115.** -- *17 rafagazos norteños*. Cintas Acuario, CANI-681, 2001.

**116.** -- ("El Grande"): *Entre la vida y la muerte de...* Pelotero Records, PR-013, s.f.

**117.** (Guadalupe) LUPILLO RIVERA: *El moreño*. Cintas Acuario/Sony Discos, ACK-83439, 1999.

118. -- *El toro del corrido*. Cintas Acuario/Sony Discos, CTEC 475179, 2000.
119. -- y Mario "El CACHORRO" DELGADO: *"Asesinato presidencial" / "Una mujer hermosa"*. Kimo's Music, KM-018, 1994.
120. Pedro RIVERA (y la Banda Culiacán): *"El beeper" "La Guerra de Iraq"*. Cintas Acuario, CAN-018, 1990.
121. -- (y Los Rojos de Durango): *La Derrota de Noriega*. Cintas Acuario, CAN-071, 1990.
122. -- (y Los Chiveros): s.f. Cintas Acuario, CAN-080, 1990.
123. -- (y la Banda Culiacán de Los Ángeles de Raúl López): *Canta Pedro Rivera*. Cintas Acuario, CAN-100, 1990.
124. -- (y la Banda Culiacán de Los Ángeles de Raúl López): *"Corrido de Iraq"*. Cintas Acuario, CAN-103, 1990.
125. -- *Corridos con Banda Sinaloense ("José Quezada")*. Cintas Acuario, CAN-004, 1992.
126. -- (con la Banda Santa Cruz): *"El Rey de la Coca"*. Cintas Acuario, CAN 232, 1993.
127. -- (con la Banda Santa Cruz): *"La muerte de Colosio"*. Cintas Acuario, CAN-241, 1994.
128. -- *Canciones y Corridos*. Cintas Acuario, CAN-255, 1994.
129. -- (con la Banda Santa Cruz): *Homenaje a Selenia*. Cintas Acuario, CAN-286, 1995.
130. -- (con la Banda Santa Cruz): *"El delegado de Amaculi"*. Cintas Acuario, CAN-286, 1995.
131. -- (con la Banda Santa Cruz): *"Emilio Quintero"*. Cintas Acuario, CAN-318, 1995.
132. -- *17 Éxitos con Banda*. Cintas Acuario, CAN-347, 1995.
133. -- (con Tambora Sinaloense): *¡Corridos para Sinaloa!* Cintas Acuario, CAN-412, 1996.
134. -- *El Señor de los Cielos*. Cintas Acuario, CAN-470, 1997.
135. -- *Corridos con Banda Sinaloense ("El narco y el federal")*. Cintas Acuario, CAN-518, 1998.
136. -- *Corridos de Hierba*. Cintas Acuario, CAN-588, 1999.
137. -- (con la Banda Sinaloense Alcoysín): *"Empaquetando Mota"*. Cintas Acuario, CAN-612, 1999.
138. -- (con el Mariachi Juvenil de México): *"Me voy de alambre"*. Cintas Acuario, CAN-627, 2000.



- 139.** -- (con la Banda Azul): *"Me voy de alambre"/"Las Chivas de Guadalajara"*. Cintas Acuario, CAN-797, 2002.
- 140.** -- *Violencia en Los Ángeles*. Cintas Acuario, CAN-162, s.f.
- 141.** -- (con la Banda Sta. Cruz de Ireneo Pérez 'El Chichi'): *Buenos Corridos*. Cintas Acuario, CAN-183, s. f.
- 142.** Los ROJOS de DURANGO: s.t. Cintas Acuario, CAN-033, 1989.
- 143.** -- *"Corrido de Noriega"*. Cintas Acuario, CAN-072, 1990.
- 144.** [Rosalino] CHALINO SÁNCHEZ (con Los Amables del Norte): s.t. Cintas Acuario, CAN-094, 1994.
- 145.** -- *Desilusión*. Cintas Acuario, CAN-273, 1994.
- 146.** -- *Al Estilo Norteño*. Cintas Acuario, CAN-134, 1995.
- 147.** -- (con la Banda Santa Cruz): s.t. Kimo's Music, KMCD-200, 1997.
- 148.** -- *Corridos Villistas*. Kimo's Music, KM-210, 1998.
- 149.** -- *Corridos de los Félix y los Quintero*. Discos Musart, CDG-2743, 2002.
- 150.** -- *Colección de oro*. Discos Musart, 3MCD-2922, 2003. [x3 CD]
- 151.** -- [CHALINO "El Indio"] y LUPILLO: *"Cuerno de Chivo"*. Anaya Musical, AM 094, 1994.
- 152.** -- y Francisco RUIZ: s.t. (*Las últimas grabaciones de Chalino con norteño*). Cintas Acuario, CAN-177, 1994.
- 153.** Roberto TAPIA: *"100% Mexicano"*. s.e., 2005.
- 154.** Los TEXANOS del VALLE: *Recordando a mi Durango*. Cintas Acuario, CAN-113, 1995.
- 155.** Los TIGRES del NORTE: *Corridos prohibidos*. (1989) Fonovisa, 050-5214, 2003.
- 156.** -- *Jefe de Jefes*. (1997) Fonovisa, 085 5195, 2003. (x2 CD]
- 157.** -- *Contrabando, traición y robo*. Fonovisa, 0883 50131, 2000.
- 158.** -- *De paisano a paisano*. Fonovisa,
- 159.** -- *Uniendo Fronteras*. Fonovisa, 350484, 2001.
- 160.** -- *30 grandes éxitos*. Gran Vía Musical de Ediciones/Frequency Records (licencia de Fonovisa), 8431588803325, 2002. (x2 CD]
- 161.** -- *La Reina del Sur*. Fonovisa/Horus, 8420920321672, 2002.
- 162.** -- *Pacto de sangre*. Fonovisa, , 2004.

- 163.** -- *20 Corridos Inolvidables*. Fonovisa, 070 6018, 2004.
- 164.** La TRADICIÓN del NORTE: *Corridos Para Los Buenos, Los Malos y Los Feos*. BMG, 74321-52122-4, 1997.
- 165.** -- *Serie 2000*. BMG/RCA, 74321-69681-4, 2000.
- 166.** Los TRAILEROS del NORTE, *15 Corridos al estilo diferente*. Disa, 014720319-2, 2003.
- 167.** Los TUCANES de TIJUANA: *Corridos Pesados*. Cadena Musical, CCM-5326, 1995.
- 168.** -- *Los Más Buscados*. EMI, 7243 4 96599 4 0, 1998.
- 169.** -- *Misión Especial*. EMI Latin/Cadena Musical, H4 7243 527390 4 2, 2000.
- 170.** -- *Los poderosos*. Harmony, 2-475435 (Sony/Cadena musical), 2002.
- 171.** -- *Imperio*. XX, 2003.
- 172.** -- *26 super-éxitos*. Nuevo Siglo, CDJ-874-26-05, 2003.
- 173.** -- s.t. (3 Vols.). Discos DLB, CDE-1536 / CDLD-1059 / CDLD-1061, 2005.
- Chayito VALDEZ: *Arriba el norte*. 2003
- 174.** VALOR NORTEÑO: *El Corrido de los Tigres*, 1999, Cintas Acuario, CAN-571.
- 175.** El VAMPIRO (Francisco QUINTERO) y sus FANTASMAS: *"Los Dos Plebes"*. Pueblos Unidos Records, PUR-003, 1993.
- 176.** -- *Los Dos Jefes*. Fonovisa, FPC-9507, 1996.
- 177.** -- *El Agente Borrego*. Fonovisa, MPD-5534, 1998.
- 178.** -- *Por las calles de Durango*. Fonovisa, MPCCD-5806, 2000.
- Paulino VARGAS: *¡Nomás!* Peerless, CDE-777-2, 2001.
- 179.** Chuy VEGA y Los Nuevos Cadetes: *Puros corridos* (Vol. 2). Z Records, ZR-387, s.f.
- 180.** Poncho VILLAGÓMEZ (y sus COYOTES del RÍO BRAVO): *Puros Corridos ("Ezequiel Coronado")*. Cintas Acuario, CAN-667, 2000.
- 181.** Los VILLANOS del NORTE: *Corridos de grueso calibre ("En la Ciudad de la Muerte")*. Cintas Acuario, CAN-381, 1996.
- 182.** VV.II.: *Arriba Durango. 100% Puros Corridos*. Disa/Libra, CD Libra 150, 2005.
- VV.II.: *Canciones de Malverde*. s. e., s. f.
- VV.II.: *Canciones y Corridos de Malverde* (Vol. 3). s. e., s. f.
- VV.II.: *Corridos de la Rebelión Cristera*. INAH, [CD] 20, 1976 (4ª ed.: 2002).
- VV.II.: *Corridos de la Revolución* (Vol. 1). INAH, [CD] 16, 1975 (7ª ed.: 2002).

VV.II.: *Corridos de la Revolución. Corridos zapatistas*. (Vol. 2). INAH, [CD] 26, 1984 (3ª ed.: 2002).

**183.** VV.II.: *Corridos de Mexicanos Perrones*. Fonovisa, FPVCD-10587, 2002.

**184.** VV.II.: *Corridos de Mujeres Bravas*. Fonovisa, LFC-7086, 1998.

**185.** VV.II.: *Corridos de Valientes* (Vol. 3). Disa, CD DISA GEMA-194, 2000.

**186.** VV.II.: *Corridos Navideños*. Cintas Acuario, CAN-540, 1998.

**187.** VV.II.: *Corridos Perrones*. Discos Continental, RAKCD-20182 MD, 2003.

**188.** VV.II.: *Corridos XXXLarge*. Disa/Universal, 014720259-2, 2001.

VV.II.: *Corridos y tragedias de la frontera*. Arhoolie, CD 7019/20, 1994.

**189.** VV.II.: [20 Exitazos con la] DINASTÍA RIVERA. Cintas Acuario / Sony Discos, SMT-084457, 2001.

**190.** VV.II.: *Grandes Corridos Mexicanos*, [CD adjunto a Mario Arturo Ramos: *Cien Corridos. Alma de la canción mexicana*. Océano, 2002]

**191.** VV.II.: *Homenaje a Chalino Sánchez*. Kimo's Music, [CD] KM-2717, 2000.

VV.II.: *Los mejores corridos y rancheras de la Revolución*. Mayofon, CDDM-4001 S1P2, 1999. [x2 CD]

**192.** VV.II.: *Los Reyes (Corridos Para El Gusto De La Raza)*. Solano Records, SR 052, 1998.

**193.** VV.II.: *Los Reyes del Corrido (Los corridos más chingones con...)*. Pelotero Records, PR-010, 2001.

**194.** VV.II.: *Los 5 mejores intérpretes de corridos y tragedias* (Vol. 2). Discos Linda, DL-279, 1995.

**195.** VV.II.: *Puro Corrido Fregón (Vol. 4. Más chingones que nunca)*. Pelotero Records, PR-004, 1999.

**196.** VV.II.: *Puro Corrido Fregón (Vol. 5. Rolando mota somos chacalosos)*. Pelotero Records, PR-006, 2000.

**197.** VV.II.: *Puro Corrido Fregón (Vol. 6. Seguimos el desmadre)*. Pelotero Records, PR-009, 2001.

**198.** VV.II.: *Puros Corridos Malandrines (Vol. 1)*. AJR Discos Línea de Oro, AJRC-245, 1999.

**199.** VV.II.: *Puros Corridos Malandrines (Vol. 2. "Negociando con los feos")*. AJR Discos Línea de Oro, AJRC-260, 2000.

**200.** VV.II.: *Puros Corridos Malandrines (Vol. 3. ¡Somos Malandrines y Qué!)*. AJR Discos Línea de Oro, AJRC-285, 2001.

VV.II.: *Rancheras y corridos mexicanos*. OK Records, CD 0390-4, 2009 [5 CD].

VV.II.: *The Mexican Revolution*. Arhoolie, Folklyric 7041-7044, 1996 [4 CD]

**201.** VV.II.: *The Roots of Narcocorrido*. Arhoolie, CD 7053, 2004.

**202.** VV. II.: *Todos los corridos del 1991. Los mejores artistas norteros* (Vol. 1). Discos JOEY Internacional, JGS-9024, 1991.

**203.** VV.II.: *14 Corridos con... la Plebada Pa' la Plebada*. Kimo's CD's, KM-2703, 1999.

**204.** VV.II.: *18 Corridos con... la Plebada Pa' la Plebada* (Vol. 5). Kimo's CD's, KM - 2741, 2001.

**205.** VV.II.: *50 Años de historias en los corridos* (Vol. V). Orfeón Musivox, CDN- 13824, 2000.

---

**TOTAL TÍTULOS: 228**

## GLOSARIO

(no) **Acabársela**: no encontrar alivio o tregua; usado a menudo en la amenaza “no se la va(n) a acabar”, i. e., *se va(n) a enterar, le(s) van a caer/llover...*

**Agüitarse**: asustarse, amilanarse; sentirse abatido.

**Alburear**: Aunque **albur** significa en México, de acuerdo con el *DRAE*, “juego de palabras de doble sentido”, el término ha evolucionado hacia la noción de *chiste* o *broma*; en consecuencia, el verbo **alburear** no significa tanto “decir albures”, según recoge consecuentemente el *DRAE*, como *gastar una broma* o, sobre todo, *tomarle el pelo* a alguien.

**Alivianar(se)**: El *DRAE* contempla en su 1ª acepción *aliviar*, indicando que se trata de un vocablo en desuso empleado en América. En México se usa con frecuencia en el sentido de *ayudar*, casi siempre con matiz económico, de donde se deriva el adjetivo verbal **alivianado**, que Valenzuela [2002] define como “buena situación económica, mejorado”, y el sustantivo **aliviane**, “superación económica”. Además, el verbo ha pasado a significar recientemente, en uso reflexivo, *consumo de droga*, en particular de cocaína, tratándose del sentido más usual en los corridos; el desplazamiento semántico alcanza al sustantivo, que equivale a “consumir una dosis”, y por tanto también a *pase*, y se encuentra a veces en aumentativo (**alivianón**).

**Aprevenido (aprevenirse)**: Vulgarismo derivado de *prevenir*, con prótesis vocálica, cuyo uso admite la RAE en calidad de americanismo, circunscrito, según su Diccionario, a la región andina, Colombia y Guatemala.

**(A)R-15**: Fusil-ametralladora diseñado en los años 50 y empleado por el ejército de EE.UU. en la guerra del Vietnam. Una de las armas mencionadas con mayor frecuencia en los textos, de uso común entre traficantes y fuerzas del orden. Suele omitirse la “A” inicial de la denominación del modelo en el habla popular.

**(A)R-18**: Rifle de asalto fabricado por la compañía Armalite de California. Menos frecuente en los textos que el AR-15; se suele suprimir asimismo la “A” inicial del nombre del modelo.

**Arriscarse**: Vulgarismo de *rascarse* con permutación medial y adición inicial vocálicas, que nada tiene que ver con el verbo de idéntica grafía cuyo significado es *despeñarse*.

**Atarragar(se)**: Según el *DRAE*, atracar, atiborrar de comida (en México, Colombia y Venezuela).

**Atorar**: Obstruir, bloquear y, por extensión, detener el tránsito de algo, sobre todo, cargamentos de droga en la frontera o en retenes.

**Aventar(se)**: verbo muy polisémico, usado en México en la acepción de *lanzar, arrojar*, y a menudo con el matiz de *echarle encima algo a alguien*, p. e., las fuerzas o los hombres para agredirlo, como en *echar los perros*. Su empleo reflexivo lo recoge el *DRAE* como específico de varios países americanos para “ir violentamente contra alguien o algo”; en México se usa además con el significado de *lanzarse, atreverse*, y también *marcarse*, en el sentido coloquial de hacer algo con éxito (“aventarse un carrerón”, p. e.), o bien *meterse*, por *consumir* (“aventarse un periquito”, *meterse una raya de cocaína*). De este eje semántico se deriva el adjetivo verbal **aventado**, que la

RAE equipara en su segunda acepción a “arrojado, audaz, atrevido”, atribuyendo el uso de nuevo a varios países de América, entre ellos México.

**Bajar:** Verbo con dos acepciones particulares en México; de un lado, *robar* (bajarle algo a alguien), o *incautar*; de otro, *abatir*, en el sentido equivalente al también coloquial *tumbar*; se emplea asimismo el adjetivo sustantivado **bajador** por *sicario*, *pistolero*, o por experto en organizar el aterrizaje clandestino de avionetas con droga, y el sustantivo **bajada** para referirse a un robo o *incautación* policial, y también a un *asesinato* o *ejecución*.

**Baqueado:** Término del *spanglish* derivado del adjetivo verbal *backed (up)*, literalmente *respaldado*, *asegurado*; referido a un vehículo –como se usa *baqueado*–, significa *blindado* o con elementos especiales de seguridad.

**Beeper:** Nombre inglés del aparato antecesor del teléfono móvil, que permitía sólo recibir una señal de aviso (un pitido, *beep* en inglés), llamado en España comúnmente *busca*.

**Blanca:** Como adjetivo, *de cocaína*, como en *carga blanca*; sustantivada, con artículo antepuesto, *cocaína* (“cien kilos de *la blanca*”).

**Bola:** voz harto polisémica que, de forma coloquial, se emplea en el sentido de “gran cantidad de algo”, según el *DEUM* (p. 179) y, específicamente, en el de “gran cantidad de gente en tumulto o desorden”; de este matiz deriva *armarse la bola*, “comenzar un tumulto o algún desorden”, a partir del cual el propio sustantivo **bola** pasa a connotar *tumulto*, *refriega*, o simplemente *situación*, como en “se va a poner fea la bola”.

**Boludo:** Helicóptero.

**Bombillo:** Bombilla eléctrica.

**Bronco:** Modelo de todoterreno de la marca Ford, uno de los preferidos en el entorno rural mexicano; *bronco* es en México un caballo salvaje.

**Burrero (burro):** traficante de cantidades modestas de droga, bien a través de la frontera, bien como distribuidor a los minoristas de porciones de los grandes cargamentos ya transportados al *otro lado*, i. e., a EE.UU.

**Cajuela:** maletero (de vehículo).

(la) **Calaca:** muerte, y a menudo la calavera que la simboliza.

**Calentada:** Eufemismo para *paliza* o *tortura*; suele emplearse cuando la intención del agresor no es dar muerte a la víctima, sino aterrorizarla u obligarla a confesar.

**Camuco:** engaño.

**Capote:** Tipo de gallo de pelea.

**Carrillera:** No se trata de la *quijada* ni de “cada una de las correas [...] que forman el barboquejo del casco”, que son las definiciones proporcionadas por el *DRAE*, sino de una trasposición ortográfica y semántica de *cartuchera*.

**Cateo (catear):** aunque el *DRAE* recoge en la 2ª acepción de *cateo*, en calidad de americanismo, “allanamiento de morada”, en México se emplea hoy día con el sentido

casi contrario, el de *registro domiciliario policial* (se supone que por orden judicial), habiéndose además extendido hasta denotar cualquier registro, también de vehículos o personas.

**Cenzontle:** Pájaro nativo de Norteamérica capaz de reproducir una enorme cantidad de sonidos de otros animales.

**Chaka:** Capo, jefe mafioso (narco).

**Chamba:** Término coloquial para *trabajo*, análogo al *curro* en España, del que se ha derivado asimismo el verbo *chambear*.

**Charal:** Pequeño pez vernáculo de las lagunas del estado de Michoacán.

**Charola:** además de la acepción común de *bandeja*, significa *placa*, en el sentido de identificación oficial, usualmente de un policía.

**Chiva:** Opio, heroína.

**Chorreada:** Amante, querida, enamorada.

**Chueco:** adjetivo de amplio uso en América que en México ha adquirido todos los matices de lo negativo, desde el original *ladeado* o *torcido* hasta *defectuoso*, *malo*, *ilegal*, etc.

**Clavado:** Zambullida vertical de cabeza en el agua. Los célebres expertos en este tipo de saltos, sobre todo en Acapulco, son llamados *clavadistas*.

**Clavo:** alijo de droga escondido para su transporte, usualmente en el vehículo; por extensión, *clavar* equivale a *esconder*, *ocultar* (la carga).

**Cola/ita de borrego:** Expresión coloquial, empleada originariamente en el estado de Michoacán, para referirse al cogollo de la planta de la mariguana, que implica además que ésta es de primera calidad.

**Cora:** Grupo étnico indígena que habita desde tiempos prehispánicos la Sierra del Nayar, enclavada en la Sierra Madre Occidental, al norte del estado de Nayarit, colindante con Sinaloa.

**Cristal:** droga sintética llamada *éxtasis* (MDMA), consumida bien en forma de pastillas, bien de polvo cristalino, de donde deriva la denominación coloquial y metonímica. En los últimos años, ha inundado el mercado una sustancia de igual nombre y base química pero composición distinta, mucho más nociva (algo así como lo sucedido con la cocaína en polvo y su derivado en forma de pasta, el *crack*), que es a la que aluden los corridos, pues es la producida en las sierras occidentales de México, en especial en Michoacán.

**Cuatro:** trampa (*poner, tender, formar* a alguien un *cuatro*).

**Cuerno de chivo:** Sobrenombre popular del famoso fusil de asalto AK-47, o Kalashnikov; más exactamente, alude al modelo moderno AK-74, fabricado en múltiples países, entre los que destaca China. Se trata del arma más mentada en los textos contemporáneos y en el contexto de violencia y armas reinante en México. La denominación coloquial se inspira en la empuñadura curvada y prominente, semejante a un cuerno de macho cabrío.

**Cuero(s) de rana:** dólar(es), billetes.

**Culebra:** Traidor o persona poco fiable, cobarde.

**Cuña:** En la 5ª acepción del *DRAE* figura como sinónimo de “palanca”, cuya 4ª acepción, a su vez, es “valimiento, intercesión poderosa o influencia que se emplea para lograr algún fin”; por su parte, en *Wordreference*, la 5ª acepción es la del coloquialismo americano “enchufe o recomendación”. Así, en el contexto del corrido “El Dorado”, donde se usa únicamente, significaría *apaño*, trato poco ético.

**DEA:** *Drug Enforcement Administration*, agencia antidrogas de EE.UU.

(la) **Defensa** (rural): Tras la disolución de la Policía Rural [véase *rurales*] en 1914, se crearon cuerpos de Defensa Rural, grupos armados de autodefensa que integraban voluntarios organizados por las administraciones municipales, sometidos al control del ejército mexicano regular desde 1926 y del todo dependientes del mismo en calidad de milicias a partir de 1947.

(poner) **Dedo:** *delatar*, *denunciar*; en ocasiones, el sustantivo se emplea para designar, mediante personificación metonímica, al *delator*.

**Dormírsele el gallo** (a alguien): despistarse, relajarse, dormirse alguien en los laureles.

**Dosalbo:** “Dicho de una caballería: que tiene blancos dos pies”. (*DRAE*)

**Emigrante:** Véase *inmigrante*.

**Entrar:** Tiene dos acepciones, relacionadas; de un lado, *iniciar* una *actividad*, con el matiz de *lanzarse*, de hacerlo con arrojo; de otro, *enfrentarse* a alguien, asumir el riesgo de la confrontación.

**Entrón:** sustantivo derivado del verbo anterior: *resuelto*, *decidido*, *animoso*.

**Enyerbar:** Aunque la 2ª acepción del *DRAE*, que circunscribe su uso a México, indica que es “darle a alguien un bebedizo venenoso”, en el argot moderno se emplea en reflexivo, y sobre todo el adjetivo verbal, significando “estar bajo los efectos de la marihuana” (Valenzuela, 2002), y en ocasiones *drogado* con cualquier tipo de sustancia.

**[38] Escuadra:** Denominación coloquial del modelo de pistola Colt **Super** (véase) del calibre 38 o similares, como el de Luger, debida a su forma, con el cañón y la empuñadura ensamblados en perpendicular.

**Escuincle:** niño pequeño, *renacuajo*.

**Gabacho:** estadounidense; úsase también como toponímico (p. e., “irse al gabacho”, en el sentido de emigrar a EE.UU.).

**Gacho:** malo, penoso; malvado, ruin. Úsase también como adverbio (“¡qué gacho” – “¡qué mal!”).

**Gallo:** además de metáfora ubicua de *valiente*, significa también *marihuana*.



**Gas:** calco semántico del inglés (EE.UU.), en el que “acelerador” se dice *gas pedal*, omitiéndose casi siempre el segundo término; así, en lugar de “pisar el acelerador”, la población chicana acostumbra a decir “pisar el gas”.

**Gatillero:** sicario, pistolero, asesino a sueldo.

**Giro:** tipo –“sangre”– de gallo de pelea.

**Goma:** pasta de opio hecha con el látex o savia que se extrae del fruto de la amapola blanca; **gomero** es el cultivador de la amapola, y por extensión el traficante de opio o heroína.

**Guacho(s):** Voz coloquial para soldado(s), empleado usualmente en plural, “los guachos”, con matiz despectivo.

**Guarura:** Guardaespaldas, vigilante de seguridad; en el contexto del narco-tráfico, también matón o sicario encargado de proteger al capo.

**Güero:** Rubio, de cabello y piel claros, y, por extensión, estadounidense.

**Huapango:** género musical y baile mexicano.

**Inmigrante:** En el *spanglish* fronterizo se usa en referencia a los *immigration officers*, policías de EE. UU. especializados en combatir la inmigración ilegal en el país. En modo alguno se refiere al emigrante mexicano visto desde la perspectiva de los estadounidenses o residentes. (véase **emigrante**).

**Insortar:** “Citar a alguien ante autoridad o denunciarlo”, según el *Diccionario de guanacastequismos* [[guanacastequidad.com/Documentos/DICCIONARIO.doc](http://guanacastequidad.com/Documentos/DICCIONARIO.doc)] (Guanacaste es una provincia costarricense). Sólo en este diccionario de los consultados se recoge el vocablo; si se introduce el participio *insortado* en un buscador de Internet, aparece sólo en las letras de dos corridos de Paulino Vargas; por tanto, no es de uso común en México.

**Jalar:** Además de la común acepción en buena parte de América de *tirar* de algo hacia sí, en México es voz sumamente polisémica que puede significar *molestar*, *robar*, o, en uso reflexivo, *emborracharse* (véase el *DEUM*, p. 527); entre los sentidos modernos más coloquiales que aparecen en los corridos se encuentra *esnifar*, de lo que se deriva el empleo del sustantivo **jalón** (*tirón*) para denotar el acto.<sup>1</sup> De otro lado, se encuentra la expresión coloquial **jalar parejo**, que, según el *DEUM*, significa “compartir, de manera equitativa, el esfuerzo, la dedicación, los gastos, o algo similar”.

**Junior:** Hijo de papá, *niñato*, *pijo*.

**Lana:** Dinero, *pasta*.

**Lampareado:** adjetivo coloquial que significa *deslumbrado* por el efecto de un foco; en el corrido se usa siempre con “venado” en calidad de atributo, y connota que el personaje aludido es un prófugo o sufre persecución.

---

<sup>1</sup> En el *DRAE*, la 1ª acepción es precisamente *halar* –tirar de un cabo–, y la 2ª *tirar*, señalada como americanismo, si bien no se incluye a México entre los países donde se usa. Algo semejante sucede con la acepción (6ª) de *esnifar*, circunscrita al Perú según el diccionario.

**Latir:** En uso reflexivo significa *tener la sensación o la corazonada*, aunque el registro es más coloquial, semejante a *me da [en la nariz], me huelo*. Una lotería muy popular en México se llama *Melate*. Por otra parte, “latirle algo a alguien” es *llegar(le) al corazón, seducir*; p. e., en una conversación entre un extranjero y un mexicano: “Me encanta México”. “Ah, ya *te latió*”.

**Macizo:** Al igual que **pesado** (véase), significa *prominente*, con poder y fortaleza, o bien *temible*.

**Madrina** [ser, hacerla de]: Traidor, maquinar la traición.

**Malilla:** Según define Valenzuela en su *narcoglosario* [2002: 338], “cruda, resaca de la droga, síndrome de abstinencia”; se usa también como adjetivo (“Juan está malilla”).

**Maloso:** Según el *DRAE*, que circunscribe el uso de la acepción a Honduras, “dicho de una persona, que actúa con maldad”.

**Mañoso:** Pícaro, astuto, y por extensión, maleante, delincuente.

**Marquis:** Vehículo marca Ford, modelo “Grand Marquis”; es uno de los predilectos de los narcos, tal vez porque es usado también por la policía estadounidense, lo cual denota poder en el ambiente mafioso.

**Mata:** Planta o plantación de cultivo ilegal, casi siempre marihuana.

**Migra:** Policía fronteriza de EE.UU. (*Immigration*). Puede referirse al cuerpo policial (la *migra*, los de la *migra*), o al agente (los *migras*).

**Milpa:** sembradío de maíz, maizal.

**Mocharse:** implicarse o *enrollarse*, ser generoso, dar dinero o invitar a algo.

**Mojado:** emigrante ilegal a EE.UU. que procede de la expresión original en inglés “*wet back*”, “espalda mojada”, por cruzar el río Bravo/Grande a nado.

(la) **Mica:** originalmente tarjeta-visado de estancia corta (72 h) y movilidad restringida (45 km al norte de la frontera) concedido por los consulados de EE.UU. a nacionales mexicanos, seguramente una compresión de *migration card*, que hoy día se emplea como sinónimo del permiso de residencia y trabajo, la famosa *green card*.

**Mitote:** Originalmente nombre de un baile azteca, significa en la actualidad – en México- *bullá, alboroto*, y también *pendencia*.

**Morra:** Coloquial para muchacha, chica.

**M-16:** Denominación oficial del ejército de EE.UU. del fusil (A)R-15 (véase).

**M-60:** Clase de ametralladora de fabricación estadounidense desarrollada en 1955, a la que han seguido numerosos modelos de la misma familia; ha sido muy empleada por el ejército de EE.UU., desde la guerra del Vietnam hasta las del Golfo y Afganistán.

(la) **Neta:** la pura verdad; la expresión se usa con omisión del sustantivo; p. e., “¿te digo *la neta*?”

(la) **Negra**: opio, heroína.

(hacer un/el) **Paro**: ayudar,  *echar un cable*.

**Pa' los toros de El Jaral, los caballos de allá mismo**. Según el DBM: "(El Jaral fue una hacienda del estado de Guanajuato, cuyos caballos y toros eran famosos). Tal para cual; para un listo, otro listo; para ciertos fines es mejor alguien del mismo oficio o de la misma familia". [En el único corrido donde se usa, "Trágica muerte de Crispín Aguilar", "el jaral" aparece en minúscula y se omite la preposición "de" del segundo verso].

**Pase**: Acto de esnifar una dosis o *raya* de cocaína (= **jalón**, **aliviane**).

**Pelado**, **pelao**: Voz coloquial que en un principio se aplicaba al campesino desarraigado que emigra y malvive en la ciudad, habiendo cobrado el sentido más general de *mindundi*, *don nadie*, *pringao*.

**Perico** (también **periquito**): Cocaína.

**Perla Tapatía**: Sobrenombre de la ciudad de Guadalajara, Jalisco; *tapatío/a* es el gentilicio de la ciudad, siendo la expresión pleonástica, algo así como llamar a Sevilla la *perla hispalense*.

**Perrón**: Adjetivo coloquial de amplio espectro semántico, que puede equivaler a *cojonudo*, *cañero*, *potente*, *bestial*, y se emplea a menudo para calificar los narcocorridos explícitos y provocadores, o para elogiar a alguien (p. e., "perrones del contrabando", por *ases*, (*putos*) *amos*).

**Pesado**: Poderoso, temible, referido casi siempre a narcotraficantes, si bien, por extensión, se emplea también para designar los narcocorridos centrados en la figura de un capo o un audaz contrabandista.

**Pesos tronchados**: De acuerdo con Juan Recaredo, que en un *chat* del diario *El Siglo de Torreón* (8-1-2009, ed. digital) responde a la duda de un lector: "Apostar pesos tronchados significa apostar pesos 'cortados' contra pesos 'enteros'. Es decir apostar una cantidad determinada contra una cantidad menor. Si pierdo la apuesta, por ejemplo, te pago cinco mil pesos, y si gano tú me pagas solamente 3 mil. Eso lo hago porque estoy tan seguro de ganar que te doy la ventaja de que si pierdo te voy a pagar más de lo que tú me pagarías si gano".

**Pisto**, **pistear**: bebida alcohólica, beber alcohol.

**Piteado**: Anglicismo procedente de *pitted*, literalmente *agujereado*, si bien tiene otras acepciones; referido a los cinturones y otras prendas de cuero, quiere decir *repujado*.

**Pizcar**: Voz coloquial empleada originalmente entre los emigrantes chicanos para *recolectar*, de donde se ha derivado asimismo "pizca", *recolección*, usada en ocasiones en plural (*las pizcas*) para referirse a la temporada de recolección en EE. UU., adonde acuden los emigrantes. Se escribe a menudo con "s" (*piscar*, *las piscas*).

**Placa(s)**: matrícula; anglicismo procedente de (*license*) *plate*, usado siempre en plural, p. e.: "una camioneta gris con *placas* de California".

**Plebe**: como sustantivo sólo femenino, es la *gente* en general, igual que (la) **plebada**, y también la *pandilla*, lo/as *amigo/as*; como sustantivo masculino o femenino, *niño/a*

(los plebes = los niños, los hijos), y también, y éste es el uso coloquial más común en el corrido junto con el primero, *muchacho/a*, o cualquier persona, como el coloquial *tío/a* en castellano.

**Pollero:** Persona que introduce ilegalmente emigrantes en EE.UU.; a pesar de que suele definirse como “traficante de personas”, no debe entenderse en el sentido de *tratante*, pues el pollero, también llamado **coyote**, se limita a guiar a los emigrantes que lo contratan en el cruce fronterizo, sin *colocarlos* posteriormente del otro lado ni pertenecer a grandes redes de captación. No obstante, se acusa a menudo a los polleros de robar a sus clientes o abandonarlos a su suerte en el desierto nada más cruzar.

**Polvo:** Cocaína.

**Pozole:** Caldo de maíz, carne y chile muy típico de México.

**Prieto:** Como en el ámbito caribeño, *negro*, relativo al color de la piel tanto de personas como de animales, aunque referido a las primeras puede significar simplemente *moreno* de cabello.

**Procuraduría:** Fiscalía. Puede ser estatal (de cada estado), o nacional, denominada Procuraduría General de la República, a menudo referida por sus siglas, **PGR**.

**Puchar:** anglicismo derivado de *push (drugs)*, significa *mover droga, traficar*.

**Puntal:** Según la 8ª y última acepción proporcionada por el *DRAE*, cuyo uso circunscribe a Costa Rica: “Dicho de un toro: con los cuernos sin desmochar”. Figuradamente, significa pues individuo indómito y peligroso.

**Ram:** modelo de todoterreno de la casa Dodge que se convirtió en vehículo de moda los años 80 y 90, y aun en símbolo de poder y prestigio para los narcotraficantes y, por extensión, todo el orbe rural de México y chicano de EE.UU. En la discografía hay 2 corridos titulados “La Ram colorada”, de distintos autores, y el vehículo aparece mencionado en muchos otros.

**Raza:** De modo muy similar a *plebe*, *la raza* equivale a *la gente, el pueblo*, mientras que *un raza* (o también con uso vocativo) es un *tipo (tío, menda...)*.

**Rejego:** Según el *DRAE*, que circunscribe su uso a Costa Rica y México: “Dicho de un animal o de una persona: renuente (indócil)”.

**Relajo:** alboroto, confusión, lío.

**Regiomontano, regio:** gentilicio de los nacidos en la ciudad de Monterrey.

**Rengo:** cojo.

**Resortera:** tirachinas.

**Retinto:** “Dicho de un animal, de color castaño muy oscuro” (*DRAE*); se emplea mucho en los textos sobre caballos en el corrido.

**Rifársela:** Arriesgarse, jugarse la vida (en conflicto violento, usualmente).

**Rinche(s):** españolización –mexicanización– de *Rangers*, cuerpo militar-policial destinado a la vigilancia de un territorio, principalmente rural. En EE. UU. son célebres los Rangers de Texas, a quienes suele referirse la voz *rinches*. No obstante, Ramírez-Pimienta señala que “los *rinches* no sólo se refieren a la institución de los *Rangers* de Texas sino que engloba a cualquier autoridad tejana (aduanas, migración, patrulla fronteriza, policía, etc.)”.

**Rolar:** Circular (y hacer circular), procedente del inglés *roll*. Resulta curioso que en el argot de España se utilice *rolar*. De otra parte, el sustantivo **rola** significa *canción* en el habla coloquial de México.

**Rurales:** sobrenombre popular de la Policía Rural, cuerpo creado en 1861 por el presidente Juárez en el marco de inseguridad reinante en las zonas rurales, semejante a la Guardia Civil española y otras corporaciones de la época en distintos países. Como se apunta en *Wikipedia*, “el cuerpo de Rurales goza de una mala reputación, como represores de los movimientos revolucionarios y disidentes de la época porfirista [gobierno de Porfirio Díaz]”. [es.wikipedia. org/wiki/Cuerpo\_de\_Policía\_Rural]. Por ello, eran el principal enemigo de los valientes decimonónicos protagonistas de corridos, siendo representativo del enfrentamiento el célebre “Catarino y los rurales”. En 1914, el cuerpo quedó disuelto, creándose para sustituirlo patrullas de campesinos voluntarios llamadas cuerpos de Defensa Rural, de donde procede la denominación popular de **la Defensa** (véase).

**Sacarle la vuelta** (a alguien) / **al parche:** Evitar, eludir, dejar de lado, en el sentido de no ayudar.

**Super:** manera elíptica de referirse a la pistola *Colt Super 38 automatic*, de calibre 38, con cartuchos de 9mm y forma de **escuadra** (véase). Debido a que es una denominación originalmente en inglés, no se coloca la preceptiva tilde. De otro lado, en un texto se menciona una “Super segunda”, alusión a la 2ª generación del modelo, fabricado a partir de 1945, para distinguirlo del original, producido de 1929 a 1941, llamado en ocasiones “Super primera”.

**Tamal:** Plato culinario mexicano muy popular consistente en una masa de maíz y manteca envuelta en una hoja de maíz o plátano, que presenta forma de bolsa o saco pequeños.

**Tambora:** Conjunto musical típico de Sinaloa que utiliza instrumentos de percusión y viento, entre los que destaca justamente la *tambora*, “tambor grande de doble base y timbre bajo, principalmente el que se cuelga al cuello para tocarlo con ambas bases con un par de mazos” (*DEUM*, p. 852).

**Tejana:** típico sombrero de vaquero usado en el México rural y norteco. Para ilustrar su valor en tanto que símbolo de riqueza y elegancia, me permito incluir aquí el contenido (literal) de un anuncio encontrado en una página de compra-venta en Internet; el vendedor es de Páztcuaro, Michoacán: “REMATO MI TEXANA brand VIQUEZ ORIGINAL NUEVA SIN USAR EN SU CAJA ES tono PERLA 100% LANA 30X NUMERO 27 AUNQUE SE PUEDE DECIR QUE A CUALQUIERA QUEDA SI TE GUSTA VESTIR DE VAQUERO Y CON CLASE ESTA TEXANA ES PARA TI, preciosa PARA LOS BAILES CON ESTA TEXANA NINGUNA MUJER TE DEJARA PASAR POR DESAPERSIVIDO YA QUE TAMBIEN ELLAS SABEN DE CALIDAD Y SABEN CUANTO DINERO TRAES EN LA CABEZA”.

**Torcer/torcido:** Perjudicar a alguien, lo que en el contexto del narco suele equivaler a *traicionar*, propiciar la detención o la derrota, y, en ocasiones, *asesinar*. El adjetivo se

emplea tanto para calificar a alguien de *mala persona* como de *afectado* o *hundido*, y, en el ambiente juvenil y marginal, sobre todo chicano, es también sinónimo de *drogado*, *colocado*.

**Troca:** Anglicismo procedente de *truck*, *camión* en principio, pero que designa más bien una camioneta o todo tipo de vehículo pesado y potente, como un todoterreno, de uso particular. Es común el aumentativo *trocona*, y se emplean también otras grafías, como *troque*.

**Verdes:** Dólares; militares.

**Vieja:** Mujer, *tía*, chica.

**Zopilote:** Buitre mexicano.

## Entrevista con Paulino VARGAS

(México, D.F., 7 de diciembre de 2007)

*La entrevista se desarrolló en dos tiempos; primero, en casa de la hija de Vargas, donde éste residió hasta poco antes de morir (en enero de 2009), y después en un restaurante al que me convidó.*

*Vargas había sido recientemente operado de un cáncer en las cuerdas vocales; su voz debilitada, sumada a una pronunciación ya de por sí cerrada, dificultan enormemente la comprensión de la grabación.*

*Nos acompaña un asistente-conductor de Paulino, de nombre Pepe, que es de hecho empleado de Los Tigres del Norte. En la casa, se mantiene alejado de donde nos sentamos Vargas y yo, de pie, a la puerta del salón.*

*La grabación comienza in media res, ya que don Paulino, muy conversador a pesar de su dolencia, no me dio tiempo ni a encender la grabadora. En esta primera parte se habla de las negociaciones que sostuvo con su productora musical, y con una cinematográfica, acerca de uno o varios corridos que le habían ofrecido escribir para una película de gran presupuesto, protagonizada por Antonio Banderas, sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, dado que Vargas había escrito ya un corrido al respecto.*

V: [...] no, si sí lo hicieron, ya está por estrenarse, ya está por estrenarse.

P: Ya está... [refiriéndome a la grabación en marcha]

V: Entonces, me dijeron que no dijera Juárez. Les dije, "mira, por decir la verdad, lo de Juárez, me han correteao horriblemente. Mas que yo, como tenía, les mandaba firmar \_\_\_\_\_, esas cosas \_\_\_\_\_. "\_\_\_\_ que me vaya a morir, pero ustedes van a caer desde su pedestal". Ahora, si el hombre está en \_\_\_\_\_, se hace un escritor, ya no se puede saber lo que pasa. Que está de cajuela [maletero]. Y si no, es puro cabrón.

P: Puro cabrón. Y además, es que la gente que investiga, incluso los asustan...

V: Güero, güero, pues yo me asusté, pero no me pude callar.

P: No, ya, pero digo a la pobre gente de allí, o incluso a quien denuncia que han matado a su hija, le dicen que si ha sido el novio, que si era una piruja...

V: Pero yo tengo casa en Ciudad Juárez, y sobrinos, y me decían "sí, una que andaba con, con, mi primo, pues su novia se escapó". Y dije "¿y dónde está?" Dijo: "Pues quién sabe, no la hemos visto". Y dije: "Entonces no se escapó". Entonces le dije: "Yo no puedo dejar de decir Juárez". Dijo: "Si... si dices, si no dices 'Juárez', te regalo 50.000 dólares". Dije: "One hundred, one thousand dólares, for your fucking mother, cabrón".

P: ¿Eso le dijiste? [risas]

V: Y dice "no nos quiebres \_\_\_\_\_, cabrón, éste es negocio". Yo debo hacer una sinopsis, y si le gusta, se la digo. Entonces, te la voy a decir así: Todo eso \_\_\_\_\_ ya está acabao, yo acabé.

P: Pero, entonces, ¿no es el corrido de Juárez, de "Las mujeres de Juárez", del que hablas?

V: Sí, pero la \_\_\_\_\_, la de la película, donde va tu paisano.

P: Banderas.

V: Dice... Negro que les pone el caso de Juárez. Dice "De una hembra valiente voy a hablarles, logró escapar de sus..." Porque me pasaron la película pa' que me basara. "De sus crueles asesinos sin dudar a la Ley fue a denunciarles. Por respeto..." Pues no tenía un nombre que ofrecer... "Por respeto su nombre me reservo, pero al Cereso logró enviar muchos culpables". Tienen los Ceresos [acrónimo de Centro de Reinserción Social, es decir, prisión] llenos de culpables, ¡y siguen matándolas! Ándale. Entonces dice "el valor de la mujer muy apreciable, defender su dignidad más que honorable. Paren oreja, una mujer, puso el ejemplo; un jefe corrupto, hay que expulsarlo..." [ríe]

P: Otra vez volviéndole... Muy bien. Claro, pero eso es como es.

V: No, no, pues, al cabo, ellos no me querían, ni yo tampoco, pero la verdad es ésa.

P: Pues efectivamente.

V: Entonces dice: "Cuarto poder, ahí te toca tu parte,/tabla de salvación, la corrupción pretende amordazarte./Por decir la verdad no me disculpo:/hay periodistas que han pagado con su sangre./Llueva o truene, la verdad es la verdad,/ Ciudad sin Ley hoy se llama Ciudad Juárez". [ríe] [ \_\_ ] Entonces dice: "¿Son culpables los emporios industriales?/Por desgracia, vemos muchos más culpables...". Dice, dice: "Por omitir...", saben las cosas, y las omiten. Dice "omitir... El que omite la verdad, también es culpable", algo así. Luego dice: "De todo el mundo succiona capitales/para explotar el derecho de ilegales". Dice: "Por hambre los sacan de sus pueblos,/otros se los dejan por el suelo americano./Por decir la verdad...", dice "por decir la verdad, yo no temo:/son culpables los gobiernos de ambos lados". Y se va todo el mundo, ya fui a grabárselas. Lo estuve yo convenciendo, porque, cuando me habló mi compadre, le dije "oiga, pero si me hablaron de Barcelona, también burocracias". Digo "¿pues por qué nomás a los puros malos, allá están las de Juárez". Y le dije: "Yo \_\_\_\_, nomás yo digo la verdad, me vale [me da igual] quién sea". Dijo... Porque le dije "usted se trajo de allá al deleznable, al asesino argentino; ¿por qué no se trajo a Fox? ¡Es peor que ese cabrón!" [risas] No, y se quedó mirando así, y dije "pues amigos, lo siento mucho, pero, porque los aprecio, les digo la verdad". 'Ora sí.

P: Y esto, ¿con quién, con los de Universal?

V: Vienen Los Tigres [del Norte], y con Los Tigres en Fo...

P: En Fonovisa, ¿no?

V: No, en... Univisión.

P: Univisión, sí eso. No, claro, ellos tienen que estar ahí... es delicado, quieren...

V: No, no, pues ellos entraron también en la película.

P: ... como decimos en España, "cogérsela con papel de fumar".

V: Bueno, pero hay una cosa, me dijeron: "Es que, cuando vayamos a México a tocar...". Si te dije, ¿verdad? Pepe, él \_\_\_\_\_.

P: Sí, que estuvo ahí contigo.



V: ¿Adónde vas a tocar mañana?

Pepe: En Jacona y...

V: ¿Jacona, Michoacán?

Pepe: Sí. En Jacona y... La Piedad, Michoacán.

V: Diles que yo necesitaba material para que el señor [refiriéndose a mí] se lo llevara, pero ni siquiera me mandaron unas fotos. Le dices que el que se \_\_\_\_, yo voy a ir y le meto unos talegazos. [ríe] Y que no se me pongan al pedo, porque, si ellos son tigres, yo soy león. [ríe]

Pepe: No, no, lo que pasa...

V: [dirigiéndose a mí] Los quiero mucho, porque son unas gentes... Se cuidan, tienen miedo, todos tenemos miedo, más yo, estoy más loco que la chingada, \_\_\_\_, no me contestes. [ríe] Entonces, ¿cómo ves esa \_\_\_\_?

P: Muy bien, lo veo muy, lo veo muy preciso.

V: Mira, te voy a decir de personajes que no han salido ahorita, que andan persiguiéndolos, que \_\_\_\_ en medio quinientos millones de dólares, unos personajes que andan por ahí sueltos.[Dirigiéndose a Pepe] ¿Cómo ves si le decimos lo de la muerte de Nalca?

Pepe: Estaría bueno.

V. Sí, sí.

Pepe: Este... \_\_\_\_ le pida un favor, que, a ver si me puede dar su nombre...

P: Sí.

Pepe: ...para que yo se lo diga aquí a Jorge [Hernández, líder de Los Tigres del Norte], y hable con él, porque luego, como...

V: No, no, no, no...

Pepe: No, o sea, ¿sabe por qué se lo digo?

V: No, no. El primero, que él te diga, que te dé el teléfono, que un periodista lo quiere ver, porque, si le sales con eso... Yo no quiero que se sepa que tú estuviste aquí, porque después te regañan; ellos son muy cuidadosos. Dile "un periodista que entrevistó a su compadre Paulino me dijo que... me dio su teléfono, que si le podía servir en algo". [dirigiéndose a mí] Porque, pa' no meterlo a él, él \_\_\_\_\_. Le va a interesar [a Hernández], o sea, que a él le encanta la publicidad, y si es gratis, más. [ríe]

Pepe: Como usted me diga.

V: No, dile que...

Pepe: Digo que un periodista que entrevistó al señor Paulino, este... está interesado, por decir, en tener pláticas con ellos.

V: Sí.

Pepe: Entonces...

V: Diles que está haciendo una tesis, que es un estudiante...

P: Sí, es una tesis, no soy periodista.

V: ... y que... la verdad, no lo pintes como si fuera una joya.

Pepe: No, si...

V: El señor \_\_\_\_ a trabajar, pero me cayó bien, porque llegar aquí ya con un título... No, no, hay que ganárselo. ¿No se ofende con eso?

P: No, no, en absoluto.

V. Ándale. [ríe]

Pepe: Pero, si me pregunta “¿y no sabe usted el nombre del periodista?” y todo eso...

P: Claro, sí, yo ahora le dejo los datos. Lo único, que yo me voy el lunes.

V: [dirigiéndose a Pepe] No, pues que te deje una tarjeta y tú se las das.

Pepe: ¡Ah, no, claro, yo se la entrego!

V: Si tú me haces el favor. Mira, dale mis celulares, los números de mis celulares. Yo quiero que tú escribas lo que va a pasar. Ya todo el mundo escribió lo que ya, por lo que ya me correataron, eso ya lo pagué. [ríe] Ahora, \_\_\_\_\_, hazte cuenta de que a mí me gusta mucho la droga, pero la droga de dinero, no de cosillas. [risas]

P: De acuerdo, pues sí, estos corridos... Sí, luego yo le dejo mis datos, y...

Pepe: Precisamente los muchachos [Los Tigres del Norte] están trabajando allí en España.

P: Sí, sí, sé que van... De hecho, yo los he visto actuar en España a Los Tigres del Norte. Pero, digo, para el material, estos discos o estas últimas canciones de las que habla Paulino, yo me voy este lunes, me voy a Los Ángeles, California, y luego me voy a España...

V: Mira, [dirigiéndose a Pepe] que te dé, que te dé una tarjeta y se las dejas, y que, si les interesa, que le diga a Diego que me hable, que él me haga el favor de hablarme la semana que entra; al cabo, hasta que no me den la [quimio]terapia, yo no puedo ir, entonces...

P: Claro, pero usted, perdona Paulino, pero usted, ¿cuándo los va a ver?

Pepe: ¿Yo? Los veo mañana, porque salimos hoy en la noche.

V: Con eso vale.

P: ¿Y cuándo regresa a México usted?

Pepe: ¿Yo? Llegamos el lunes en la tarde.

P: Claro, entonces yo ya me habré ido, porque me voy el lunes, pero le dejo mis datos de España, y si van...

V: Ándale. Y a mí también, si me haces el favor.

P: ¡Hombre, cómo no! Eso está... por descontado.

[Continúa la conversación respecto a fechas y viajes de Los Tigres del Norte con Pepe, para ver cómo puedo acceder al material que quiere Vargas que me lleve. Se habla de la posibilidad de verlos en Los Ángeles. Aprovechando, Vargas le encomienda a Pepe que les diga algo de su parte]

V: Diles también que mucho del material, que les va a ayudar, y ya le di datos a este hombre, que me digan qué es lo que les interesa, y se los firmo. Aunque no lo grabe, que, si quieren que les ayude... Nomás que me manden un burro, pa' no irme a pie, y me voy. [Pepe responde, pero sigue hablando de darles mis datos a Los Tigres] Sí, porque ellos traen sus avioncitos. [Se sigue hablando de mi posible contacto con Los Tigres en Los Ángeles.]

Diles que es un señor que está haciendo su tesis sobre, hablando de los corridos, narcocorridos, como les llaman; hasta eso está mal dicho, porque el "narco" es el que pesca a los mañosos [delincuentes; es común en México tildar de "narco" tanto a los traficantes como a los policías "antinarcóticos"; en este sentido habla Vargas.], no los narcos que ellos dicen. Bueno, te voy a decir eso otro. Dice... Personajes que van a caer, nomás sale el que los apoya y \_\_\_\_\_. Dice: "Traemos la muerte en ancas,/vamos a arrastrar la banda, al fin que, mundo, ahí te quedas...". Dice: "Al cuerpo hay que darle gusto,/ música, vino y mujeres;/Gózala mientras se pueda". Luego dice: "Échenme el toro bragado/para que baile mi cuaco [caballo],/que voy a soltar las riendas/desbocado y de bajada;/rasquen al sauce y la palma/para que relinche mi alma".

P: Muy bonito.

V: Pero el personaje es real. Dice: "Presionan a mi familia,/casas y ranchos, criados;/para poder atraparme/les falta lo que al carrizo:/tengo pistas digitales [por 'dactilares'],/han pasado sobre de ellas/y sólo miran zacate [hierba]". [ríe] ¿Sí sabes qué cosa es?

P: Sí, sí.

V: Luego dice: "Un venado lampareado/no es prudente molestarlo,/porque vas a lamentarlo./Los dedos [delatores] que por dinero/a mi persona apuntaron/ni aquí ni en el otro lado/van a poder disfrutarlo". O sea, ya te habrás dado cuenta de cómo anda la quema. Bueno, perfecto, entonces dice: "Ofrecen muchos millones/a las tres corporaciones;/pretenden extraditarme ...". Dice: "La beben o la derraman,/no me pondrán a la sombra:/van a tener que matarme".

P: Qué bueno. ¿Y es un personaje real?

V: No, ¿pues no te estoy diciendo?

[Pepe, que se había ausentado, entra para decir que va a ver a alguien para pedirle una tarjeta de Los Tigres del Norte.]

V: Pero, ¿y qué está pensando, esperando? Pues eso es... [chasquea los dedos]  
¡Estamos trabajando!

Pepe: Ya después vuelvo. [dirigiéndose a mí] Permítame...

P: Muy bien, muchas gracias.

V: Yo \_\_\_\_ explico cómo estás trabajando. Porque hace falta sangre joven; los periodistas que triunfan se van haciendo amarillos, y ya inventan sus propias cosas, no, no. Yo, la verdad, la digo.

P: Claro. No, y por eso yo siempre digo que no soy periodista, que, con todo respeto por el periodismo...

V: No, pues ni yo soy compositor.

P: ...el periodismo siempre es una cosa un poco superficial, es decir, a ellos les interesan las dos cosas que van a llamar la atención, y por eso siempre el narcocorrido, y...

V: Mira, déjame decirte.

P: Claro, y una tesis es una cosa muy distinta, a mí me interesan los autores, me interesa la poesía, y voy a hablar muy largo de todo esto, es decir, no voy a hacer dos páginas en las que tengo que decir todo para llamar la atención...

V: No, no, vas a hacer un libro. Mira, hay una cosa, a \_\_\_\_ los insulté, y, en lugar de enojarse, me \_\_\_\_, me pidieron que hiciera un corrido, porque \_\_\_\_ uno que se llama "El tahúr del jorongo" [corrido atribuido en Internet a Beto Quintanilla], el mejor jugador [de cartas] del mundo, jugó con el que fue esposo de Marilyn Monroe, que tenía las líneas de aviones, cientos de aviones, y dueño de casinos en Las Vegas, y le ganó. Dice: "Tenía el rostro impenetrable/y una mirada serena;/el póker era su fuerte/para jugar a los naipes./Así principia el corrido/de aquel tahúr del sarape". Bueno, dice: "Una vez, allá en Las Vegas,/en el hotel Caesar's Palace,/lo vi ganarle un gran duelo/a aquel tahúr de Montana,/y después, jugando en cuarto,/el tapete les limpiaba". Pero yo estuve en la jugada. Porque él quería que le hiciera un corrido. Era, él viene siendo el nieto del señor dueño de la feria de San Marcos, de la ciudad de Las Vegas de San Marcos, que ya murió el abuelo también. Entonces, oyó un corrido mío y me dijo "oiga, hágame un corrido". Le dije "pero, y pos a ver"; dijo "no, pues solamente que me vea jugar". Dice "el amor provoca celos,/la fama provoca envidia:/se valieron de su novia/para un cuatro a la medida;/no sabían que ya El Jorongo/también los traía en la mira". En los juegos de salón, si se habla de, de cómo... qué mata a cada color, cada juego, y todo eso, hay uno... una aplicación que mata, que puede matar cinco ases.

P: ¿Cómo es?

V: Pues la "gloria imperial". Pero tienes que cantar y tiene que ser diamantes: uno, dos, tres, cuatro, cinco.

P: Ah, claro sí, lo que llamamos la escalera, ¿no?

V: Y que no lleve comodín, tiene que ser... Son cinco, cinco ases también son cinco pero el color son seis, y, si se habla, no hay que... Dice: "Solo tenía un par de doces,/su novia telegrafió,/pero al servir el descarte/...", ahí me quedé frío, "le llegaron otros dos;/su rival, con póker de ases,/su resto se lo aventó [echó el resto, se

arriesgó]”. Entonces, dice: “Con una leve sonrisa/el gran envite aceptó;/hombre de mucho cerebro,/ni siquiera parpadeó:/le destapó en el tapete/escalera de color”. Gloria imperial, pichones. Y se quedó *grabao*: pues como a los cinco o seis meses lo mataron. Porque había sido crupier. Dice: “Fue crupier en Montecarlo”, o sea, de aquí lo corrieron, porque no querían que fuera jugador.

P: Que siguiera ganando.

V: No, que fuera jugador, porque los papás eran los dueños de la instalación de la Feria de San Marcos, famosísima, como la feria de Las Ventas de ustedes.

P: Ah, claro.

V: Nomás que aquí juegan juegos de azar, y los toros, y otros juegos. También allá, ¿no?

P: Sí, pero bueno, allí, en San Isidro, es sólo toros, vamos, no hay otros juegos.

V: Ya. Pues aquí toros y bueyes, aquí. [risas –en el sentido de brutos]. Lo mandaron a estudiar a Francia, a la Sorbona.

P: [riendo] ¡Y se fue pa’ Montecarlo!

V: [riendo] Pues, al poco, ándale. Y fue crupier en Montecarlo, lo apodaban El Jorongo por sus sarapes allá. Entonces me dijo el gabacho [estadounidense] ese: “Pues sí, te vamos a pagar no sé qué, medio millón de pesos por la canción”. Y aparte de regalías, porque ya tenían vendidas 23.000 salas en el mundo de la película, de cine, ¿verdad? Nomás que le dije que le quitaran... que no me gustaba el título, “que se llame *Negro crespón*, basado en un corrido de Paulino Vargas”, le dije, “y después pone sus estrellas”. Dijo “¡oiga, pues si no quiere un, si no quiere un...!” y yo le dije “entonces no, no, no se la doy [la canción]. Cabrón, ¿qué yo soy su pendejo, o qué?”

P: ¿Y cómo querían llamarlo ellos?

V: Pues *Las muertas de Juárez*, pero con la heroína, *La heroína de Juárez*.

P: Pero, no entiendo, esto del jugador, ¿iba a ser una película?

V: No, no...

P: Esto no tiene nada que ver.

V: No, ése es otro. Me dijo el gringo, dijo “hágame uno, un número de otros”, y conseguí al personaje este. ¡Hay gente muy cabrona! Bueno, casi igual que yo, pa’ que te hagas una idea. [ríe] Entonces, dice... cómo te dijera, el valor.

P: Claro, estás hablando de la película que te decían que no pusieras “Juárez”...

V: No, no, eso ya se quedó, se quedó... No, me encargaron otro, y le hablé y se lo dije por teléfono.

P: Pero igual pusiste “Juárez”.

V: No, no, no, ¡es otra obra!

P: Ah, de acuerdo.

V: No querían El Jorongo, porque ya la habían hecho otros. Pero me dijeron que hiciera otra.

P: ¿De otro tahúr?

V: Sí. Entonces me dijeron “invéntalo”, y yo dije “no, voy a buscarlo”. O sea, ¿tú sabes lo que es “póker alto”?

P: ¿Qué es...?

V: Póker alto. Lo hacen los barones de la mafia. Por ejemplo, tenemos un cuarto; entonces, se entra con 50.000 dólares, de entrada, o 20.000, y abre valor, o según qué \_\_\_\_ juegue. Entonces, el que tiene mejor, abre, dice “abro con 100.000 dólares”. El otro, si cree que tiene mejor juego, dice “bueno, pago tus 100.000 y 200.000 más. “¿Y el güerito ese que anda escribiendo tesis?” [broma referida a mí] \_\_\_\_ estorba. El otro te sigue, así hasta que da vuelta. Y el que gana, recoge el dinero y le mata en la cabeza de los que le estorban. Está cabrón esto, ¿eh? No hay que andarse asimilando \_\_\_\_\_. Bueno, entonces dice, porque habla de una jugada que se hizo en Ensenada, y luego fue a Portugal, a jugar de esas que anuncian de póker, para... campeonato mundial de gentes aficionadas del póker. ¡No, pues no me dejaban entrar! Y pagué un chingo [mucho]. Dijo “no, es que tiene que ver que ha llegado por televisión y que había llegao y que lo aceptábamos”. No, pues ni modo, me fui. ¿No conoces? Me quedaba en un lugar que se llama Los \_\_\_\_ de Bulerías, de españoles. ¡No, hombre, una \_\_\_\_\_, a poca madre [de puta madre], comí con \_\_\_\_\_, me eché como... son unos tarrones, hijos de la chingada, así, de cerveza, y me vine. Pero vine, y vine a la feria de Aguascalientes. Y luego fui a ver una jugada a Nuevo Laredo, y agarré el personaje. Gente que se juega todo, el pellejo y la chingada, y lo que tiene. Dice: “Todo o nada, a los hechos me remito,/ \_\_\_\_ los que les cuadre mi reto...”. Dice “en esta mano se apuesta vida y dinero,/y \_\_\_\_ libre para que se arrugue el cuero”, te puedes rajar pero pierdes el dinero [ríe]. Dice “Fájense el cinto cuando vengan a la feria;/¿Qué tal un póker tapa de cualquier apuesta?/A una carta, póker alto o como quieran/casen mi resto, no la goza el que no arriesga.” Y ahora viene: “La plata para gastarla,/el oro para lucirlo, Tijuana...” [llaman a la puerta]. Chinga, como este... [se dirige a abrir]

P: Voy yo, si quieres.

V: No, no. [desde lo alto de la escalera] ¿Quién timbra? [La hija le dice desde el piso bajo que ya abre ella. Regresa hablando] \_\_\_\_ ahora que me vayan a \_\_\_\_\_, me voy. Yo no, yo soy hombre que no puedo estar \_\_\_\_\_. Si me obligan a \_\_\_\_\_, me fugo o me matan, pero ya a mí no me detiene nada. Entonces dice [dando palmas] “la plata para gastarla”, como si fuera, así, tipo español, dice “la plata para gastarla,/el oro para lucirlo, la vida, deuda sin fianza,/la muerte reclamará,/terror de los que la temen,/burla del que la desprecia,/ hobby de las que la gozan/y galardón, el honor del que da guerra”.

P: Qué bonito. [entra Pepe, que, en silencio, me pasa la tarjeta.] Muchas gracias.

V: Entonces, y allí, porque se trata de juego...

[Interrumpimos a Vargas, de nuevo para hablar del contacto con Los Tigres del Norte; Vargas hace también aquí algunas bromas, respecto al dinero y su contador – contable-, o, cuando me dice que tal vez me puedan conseguir un alojamiento barato en Los Ángeles, y yo le respondo que no es necesario, porque tengo amigos allí, replica:] Ah, pues yo tengo amigos. [risas]

Entonces, dice: "Seca las huellas de la mano que decantas"; dice "son más veloces los dedos que la vista,/según Birham..." ¿sabes quién es Birham? El dios del juego. "Según Birham, en el póker no hay chiripas,/hacen la manga quien le pela de la vida./La plata para gastarla..." [palmeando]. Pues me dijo "Very well! How much?" Y dije "allá nos vemos, güey". Después de que le insulté, me festeja todo lo que le digo, el cabrón. [risas]

P: Es gringo...

V: Sí, pues oye, es socio de los estudios Universal. No es cualquier pendejo, que es socio de Banderas. Porque fíjate que tu paisano ha hecho buen agosto allá; es un muchacho muy sano y muy limpio. Bueno, y hay otro, pero ya éste nomás te lo voy a \_\_\_ así, porque te estoy quitando mucho tiempo.

P: No, no, por favor, yo estoy encantado. Lo que siento es que no tienes bien la voz y... que no te la, te la vas a... Pero vamos, yo, encantado.

V: Bueno, ahorita te invito a comer, nos vamos por ahí.

P: Ahora nos vamos por ahí, pero te invito yo.

V: Bueno, dice: "Rieguen mi tumba con vino,/no se agüiten [amilanen], malandrines,/ya les llegará su turno." Dice... "Cántenme mi preferida/y hagan que rujan los cuernos [de chivo],/no me anden con sentimientos,/el luto se lleva dentro". Dice: "De la vida, lo mejor,/pimpollos, riñón tapado,/perfumaron mis momentos...". Dice: "Que retumbe la tambora...". Dice: "Que retumbe la tambora.../y sigan tronando cuernos,/y bañen mi bayo lobo/antes de enviarme al infierno". Ya está muerto, pues. Y luego dice: "Ni los buenos ni los malos/han vuelto del Más Allá/para poder confirmarnos/si la Gloria es paraíso/o hay perol en el infierno". "Gócenla mientras respiren,/al fin, ni el mundo es eterno..." Luego dice: "Ni alabanzas del rosario/se escuchan los que están muertos...". Dice: "Se lo cargó" es más sincero;/bailen y canten si quieren:/debajo de un candelabro/dejé un regalo pal suegro." [risas] Tienes que ser real, nada de...

P: Y esto, ¿es el velorio de un narco?

V: Bueno, ¿pues no ves que están allí con las \_\_\_onas y balaceras y con...? A veces, se descuidan y llegan otros y los tiran porque se han descuidado por estar festejando. [risas] Es nuestro país bárbaro. Yo lo pondría la...

[Fin de cinta]

P: ...cantar tus corridos, muy bonito, mucho mejor. Si mis preguntas tampoco son nada... las típicas, de siempre, o sea que...

V: Ándale. Se trata de que tú estás haciendo una tesis... del periódico de mañana. O sea, la nota amarilla del mañana. Sí, ¡hay que ser originales! Y tú eres joven, pues.

P: No tanto, ¿eh?, tampoco. Treinta y pico...

V: Pues yo cien y pelos. [risas]

P: Bueno, quería preguntar: ¿Cómo llegaste al corrido? Quiero decir, de pequeño, ¿había tradición en tu familia, o siempre lo oías, cómo llegaste a interesarte?

V: Mira, mi papá era músico, pero yo apenas lo recuerdo como un sueño. Tocaba el acordeón muy bonito. Ahora saco el acordeón/O sea que ahora me acordaré de él pa' tocar aquí un pedacito. Este... Se murió hace 54 años. cuando voy para allá, dice: "Pues tú eres muy famoso y tocas muy bien. Pero a tu papá no le llegabas ni al hueso sabroso". Quiere decir que el viejo valía la pena, porque yo soy un pobre animal [ríe]. Así fue como, como... Pero, como no sabíamos leer... Nací en un lugar que son minerales; de ahí mismo, fui gambusino; sacábamos muy poquito oro, a veces treinta y cuarenta y cincuenta gramos. [dirigiéndose a Pepe] ¡Oye, tráeme de ahí, de mi recámara, la cadenita donde está con este... [su hija le trae una infusión] Ah, déjame, aquí ponlo. Este... y yo oía los corridos que cantaban, y se me atravesaba un verso que se me hacía que no estaba bien, y lo quitaba y la chingada, y entonces cantaba por allá como yo quería [ríe]. Para ir a una escuela había que ir por lo menos siete, siete días a caballo, siete para volver. Y maestros que no eran ni maestros; alguien que sabía leer, hacer las vocales, y te las enseñaba. Entonces, pues no se pudo estudiar; yo venía a aprender a leer, y lo que más aprendí últimamente fue lo que el maestro ...ancho, el maestro Rejón, maestro... Ordeales, o Trejo, los maestros que te digo, que fueron la gloria de... Mi agradecimiento a la Universidad de México: me agarraron tanto cariño... ¡Perdían el tiempo conmigo!

P: ¿Por qué?

V: Pues yo les decía lo que pensaba, y les preguntaba, ¡y me aplaudían!

P: Claro, veían que tú eras un poeta... natural, intuitivo.

V: Ándale. Entonces, cuando, cuando los premios, me dijeron, del currículum, dijo, pues que... ¿qué le dijo? "Porque \_\_\_\_ los que Dios nos da". Me veían pasar, había tocado muchas veces en la Universidad. Pero yo a ellos no los conocía, y, ¿pues cuál currículum, si yo no iba a ir a ningún *lao*?

P: Pero el currículum es también lo que ha hecho uno durante la vida, no tiene por qué ser sólo de universidad.

V: No, pero a mí olió como a caca, dije "¡mi madre!" [ríe]

P: De todas formas, el currículum, en latín, "el camino de la vida", puede ser de la Universidad, puede ser de...

V: Sí, pero tú tienes la fortuna de que tú estudiaste en buenas escuelas. Pues yo no rebuzno pa' que no se vayan a enojar los burros [risas].

P: Bueno, dime, entonces, el corrido, ¿estaba ahí presente en tu infancia, los oías...?

V: Pues había mucha música.

P: Bueno, claro, aparte de otros géneros.

V: Sí, mira, el corrido eran los corridos de Villa, los corridos de Benjamín Argumedo, los corridos de Felipe Ángeles...

P: Los tradicionales, de la Revolución...

V: Sí, Benito Canales... Ándale. Y algunos de los forajidos de por allí, que... Ignacio Parra. Yo, cuando nos bajamos de allá de la sierra, viví al otro lado del arroyo donde



nació Villa, en la coyotera, en las bardas viejas, me gustaba correr por arriba de la barda, y a veces, \_\_ echaba algo así, y me llevaba monedas, una de reales, de dos, de dos centavos, otras cinco, y me llegué a llevar varias de plata y de oro. Pero me, yo me extrañaba, que yo era un villista y andaba así. Y llegué a trabajar, me dieron una escoba y dieciséis caballos... Entonces, pero yo no soñaba con hacer corridos, yo lo único que quería era estudiar, pero no \_\_, no se pudo. Después, hubo ahí un percance entre la familia, y me fui, y ya... ya, pues ya, tardé mucho para volver; pero, pues apenas iba a cumplir once años. Teníamos allí vaquitas, todo, todo, \_\_ los ricos, \_\_ que tengo unas poquitas de vacas allí, caballos... Espérame tantito... [Vargas sale y vuelve con el acordeón] Mira, éste, éste acordeón es de oro, \_\_\_\_\_.

[Entra Pepe]

Pepe: Ah, ¿ya lo encontró?

V: Ya.

P: Qué bonito. ¿Es de allí, o de dónde?

V: Sí, de allí. Había veces que nos chingábamos toda la semana y sacábamos 35, 40 gramos de oro. Y luego hacía madera, cazaba *pescas* con flecha... trampaba osos, pumas, coyotes, lobos, zorras, gatos; porque los gringos venían y me las compraban a tres pesos, dos pesos, cinco pesos, las de puma. *Yo me volví pa'*\_\_\_\_\_. Y es que mi mamá se volvió a casar y yo no podía ver al viejo ése, y me fui a \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_ y me fui a Nuevo León.

P: Y, además de los corridos de estos antiguos que se oían, que antes hablábamos, de la Revolución, ¿estaban también por ahí estos que vienen de romances, el corrido de "Delgadina", el de "Doña Elena"...?

V: Ah, pero éstos son de allá de tu tierra.

P: ...pero que luego se hicieron corridos, los cantaban también aquí.

V: Los trajeron ustedes, éstos son de españoles.

P: Claro, ya lo sé, pero luego aquí se adaptaron y...

V: Bueno, si aquí somos muy \_\_\_\_, aquí nos robamos hasta entre nosotros...

P: No, hombre, no es por eso, es normal, la tradición pasa de un sitio a otro...

V: Hay autores que... Aquí está *firmao* por autores de aquí: yo conocí a don Pablo Rabanal, a don Paulino Sánchez, *La verbena de la Paloma*. Fíjate, tengo tanta suerte, esos gentes, siendo tan grandes, ¡me invitaban!

P: Claro, porque veían que eras un poeta... Paulino, te lo digo, convéncete.

V: Bueno...

P: Y, ¿cómo, cómo haces los corridos?

V: Mira, yo estuve allá... Andaba casi escondiéndome en, en Francia. Y llegó Echeverría [Presidente de México], pues ya\_\_\_\_\_, y María Félix no lo quería nada, tenía una cuadra de caballos allí su marido. Entonces, me... "La oscuridad explotada", se llama el libro, es de un español y un cubano; ahí hablan de la muerte de Villa, pero,

los corridos que hicieron aquí, dice: “\_\_\_ y el jefe son muertos,/un soldado y dos heridos”, pero Villa no soportaba a los soldados, su gente era gente del campo, vaqueros... malandrines, cabrón. Entonces, ¿cómo van dos soldados con él? Pero ya me enseñó el libro, empecé a leer, de \_\_\_\_\_, se iban las gentes de confianza de él, bueno, o que él quería llevar, y por fuera del carro, tienen un estribo los carritos ésos... modelo veinte, 1920, porque a él lo mataron en el veintitrés, y por fuera de eso tiene un estribo y se para un hombre con un rifle aquí, y se le llama “peón de estribo”. Llegaron a Parral y, al dar vueltas, se cayó, y lo dejaron; entonces, se salvó, porque todos los demás los mataron. Pero encontré los nombres auténticos. Mira, el coronel Trillo sí iba. Dice: “La Carta Magna se firmó en el diecisiete, Pershing transó con Carranza en Paredón: Por la muerte de Villa, hay un millón, y como premio pagaré tu reelección”. Si ya estaba el sufragio efectivo, no reelección. ¡Pues se lo pasaba! Bueno, entonces dice: “Seis largos años al caudillo persiguieron;/por fin cortaron su cabeza allá en Parral,/ llenas de calles orozquistas y huertistas,/ obregonistas y hasta un Kaiser alemán”. El alemán le pagó a Carranza pa’ que se la armara de pedo a los gringos, porque no quiso entrar a la guerra del catorce, pero, cuando los gringos, cuando Pershing habló con Villa, con Carranza, capeó las dos cosas, pero no devolvió nuestro dinero. Entonces, hundieron una barca que hay por el Golfo de México; entonces, México también le entró a la, a la guerra, pero ya fue mucho después. Entonces, dice “...y hasta un Kaiser alemán”. Pues, Villa les había *dao* una nalgada en Columbus, pero si tú has ido a Columbus, hay un monumento al general Villa, “con respeto”, dice, “respetuosamente, el pueblo de Columbus, yergue esta estatua al señor general Francisco Villa”. Si hubiera sido ojete [tonto], no le ponen ningún monumento. ¡Y es el único que les ha dado en la madre! \_\_\_\_\_, pero son ojetes. [risas] Entonces, hay una cosa: Pershing le pide a Carranza que le dé un salvoconducto pa’ que vengan los soldados americanos a perseguir a Villa, pero se las huele, y les rompe la madre, les corta las orejas y los cuelga de los postes en Parral, hasta Escalón...

P: Por supuesto: “Hoy, nuestro México, febrero veintitrés, nos mandó Wilson seis mil americanos...” [letra del famoso corrido que registra el hecho, que tiene numerosas versiones y distintos títulos: “La punitiva”, “La persecución de Villa”, “Corrido de Pancho Villa”...].

V: Ándale. Pero, pero no eran tantos.

P: No eran tantos, ¿no?

V: Eran seiscientos americanos con unos cuantos aviones viejos. Entonces, para darle al jefe de la Constitución, a Carranza, el rango de constitucional, pero Villa... fue el que hizo a Madero, y al mismo Carranza, porque Carranza, ¿no es el Barón de Cuatro Ciénagas? ¿Sabes quién lo nombró? Don Porfirio [Díaz], él adoraba a los europeos... Entonces, cuando vio que estaba cabrón, [Carranza] se unió a Madero; se hicieron los dos jefes, pero empezó a hacer chingaderas Carranza, y Villa no quiso. El único que correteó a Villa fue Benjamín Argumedo, una vez, El León de La Laguna. Y eran compadres. Bueno, dice: “Las peras a veinticinco,/les dijo Villa a los gringos/cuando les quemó Columbus”. Dice... ¿cómo se llama el cartucho? “Esas ojivas de chanza/no me las cobren a mí,/se las cobran a Carranza”. Porque, cuando venía de allá pa’ acá, cuando ya \_\_\_\_, se metió al Cañón de Gatinga, para, está ahí una pieza que, es más, se dice, [canta y palmea] “Se llevaron el cañón, de Gatinga, son chingaderas, el General...” ¡Los hechos saben! Bueno, entonces dice: “Para Chihuahua, novencientos veintitrés, viajó la parca a Hidalgo del Parral por Pancho Villa”. Este... Coronel [Miguel] Trillo y Juan Portillo, Pedro Zeta, Lucio Sota y Jesús Leal, ésos eran los que iban; el que se escapó fue Jesús Leal, era el peón de estribo, se cayó...

P: Se cayó y, por pendejo, se salvó.

V: ¡Se dio un chigazo y \_\_\_\_! [risas] Y, los que escribió, el escritor que hizo el corrido, dice [tararea] "...donde Villa estaba muerto,/toda la gente concurría:/ Aquéllos que no lo querían,/¡qué a gusto se quedarían!" Dice: "Toda la gente decía:/ 'Señores, ¿qué ha sucedido?'/ 'Trillo y el jefe se han muerto,/un soldado y dos heridos'". ¿De dónde chinga saca los soldados?

P: Bueno, como no conocía los nombres, e iban con Villa, pues dijeron "soldados".

V: No, no, él nunca se juntaba... Pues peleaba contra los soldados... ¡Calzonudos!

P: Claro, no, pero que ellos querían decir, querían decir que iban con Villa...

V: ¡No, no! Querían hacer... que quedara bien.

P: Ya, también, o que quedara bien, efectivamente; como si fuera verdaderamente un ejército, lo de Villa, ¿no? Porque...

P: Dice: "Como Villa otro no hay,/de todos es bien sabido,/porque le enseñó los dientes/a los Estados Unidos.//Desde que tengo conciencia,/los estadistas corruptos/son las desgracias del pueblo,/que protestan [juran] protegerlo:/Me dejo cortar el cuello/si más de dos lo cumplieron".

P: Ahí está. Eso es tuyo, ¿no?

V: Sí. Pues oye, si leí cómo fue la historia. El cubano se llamaba, el escritor del libro, se llamaba... Es el que hizo el Palacio de Minería [en la Ciudad de México], hombre, un arquitecto.

P: ¿Ah, sí?

V: ¿Cómo se llama?

P: El del Palacio de la Minería se llama Tolsá, un valenciano...

V: ¡Tolsá! Un familiar de él que es, tenía otro apellido, era...

P: ¿Qué se fue a Cuba y ya eran cubanos los hijos y eso...?

V: Sí, sí, no, no. Ese... el hermano de ése o familiar de ése, o no sé si sería un hijo, con el maestro Emilio Carballido, español, de San Sebastián... ¡Eso era un pinche librote! Escarbé hasta que dí con la verdad. Porque, cuando derrota Obregón a Villa en Celaya, Villa había *mandao* a Felipe Ángeles, al general Felipe Ángeles a perfeccionarse en la artillería en Francia. Y entonces, dice "precisamente, vamos a atacar mañana, acá, otra vez". Porque el pinche Huerta se metía por un corral y salía por otro. Cuando Carranza se dio cuenta, porque Villa tenía diecisiete balazos, en las cuevas de Bartinga, sólo ahí, *agusanao*, con moscas, y sobrevivió; y cuando Carranza se dio cuenta, ya se iba a la chingada para Europa y salió por Tepetongo y ahí lo, ahí lo atacaron otros, que eran de los que habían chingado a Zapata. Pero era tan ojete el bato [tipo] que se, que cuando se vio solo se dio un balazo solo y se mató. ¿Pues qué constitucional es ése que, en lugar de...? ¡Mate un cabrón aunque sea ahí, métase la pistola por el culo pa' que muera feliz! [ríe] A ver, dime otra cosa.

P: No, sí, me interesa platicar un poco, eso, de tu... ¿Cómo haces, cómo compones los corridos, primero la música y luego la letra...?

V: No, no, mira. Yo voy, si me interesa un caso, primero voy y lo investigo hasta donde esté la verdad. Porque a mí, [a] los que haya hecho yo corridos que, supuestamente, podrían estar ofendidos... Pues yo no sabía quiénes eran, ¡y se los cantaba a ellos mismos! Decían “Oiga, ¿y cómo le hizo?” Dije: “Mire, yo vengo aquí a tocar como músico. Si no tiene dinero pa’ pagarme, le fío, pero a ningún hijo de la chingada le contesto preguntas, se, llámese Caro Quintero o Ernesto Fonseca [célebres traficantes]. Si no quiere, pues ya me voy a la chingada”. Y luego, pues ya no preguntaron. Pero, pues yo sospecho con el peso, pero no sé calcular. [risas] Entonces, me gané el respeto de unos y otros. Y ya, como se murieron aquéllos, pues ya no fui a las fiestas, pero, cuando hay algo, este... interesante, voy.

P: Y entonces, ¿cómo compones, cómo...?

V: Mira, veo... Llevando mis cosas, ¿sabes que no saco ningún cuaderno? Digo esto así, así, así y asao, etcétera. Esto de la reina nueva, pues ya viene por pedido; porque muchos me decían que cuánto cobraba por hacer el corrido. Dije: “Yo no cobro por decir la verdad. Si el personaje vale la pena, se lo hago, y si vale madres, lo mato pa’ que no ande hablando”. [ríe] Seguro.

P: Pero sí te encargan corridos, ¿no? ¿Haces corridos de encargo, o no?

V: No, no.

P: No. O te dicen que los hagas, y si...

V: No. A mí mucha gente me he dicho que haga corridos. Entonces, le digo: “Tráigame las pruebas de lo que dice”. “¡Oiga, pero...!” “Pues no se lo hago. Tráigame una prueba de que es cierto, o lléveme”. Yo voy \_\_\_\_\_ carreras clandestinas. Mira, aquí también le tiro a mucha gente, porque mira: Se fueron los de la peña Ruta 100 a España; \_\_\_ a ese cabrón de Interpol que los trajo a todos. Gasta una millonada del país, y cuando llegan aquí, ¡ni la cárcel pisan!, porque no es, porque no es un delito grave, pero que un tonto se robe una llanta [rueda] de bicicleta, ¡que lo meten diez años al bote [cárcel] sin siquiera sentenciarlo!

P: No, sí, claro, es así, la Justicia...

V: Mira, yo se lo decía al señor, le dije, “mire, ¿cuántos han *agarrao* en Dublín, en...? Perdían los bancos, ¿no se metieron a un plebiscito así se estropeara la nación? ¡Me avergüenzo de ellos, y de los que les compran también! Yo no sé, yo no sé cerrar los ojos. Me lloran de viejo, pero... Ya no quieren cooperar [ríe].

P: Bueno, ¿y qué temas, cuales son los temas que más te interesan?

V: Mira, siendo justos, cualquiera. Pero, ¿cómo te dijera? ¿Puedo decir algo, a ver si le agarras/n la onda?

P: Claro.

V: No lo he *presentao*, por no perjudicar a aquél/Kevin, porque lo quería. ¿Te acuerdas que hubo un balserito que se escapó, y que luego lo regresaron a Cuba y cobraron diez millones de dólares?

P: Sí, el niño este, ¿no?

V: Dice: “Enormes olas de llanto/que mi libertad bloqueaban;/cuando escapé de la isla... Cuando escapé del infierno/con rumbo de la Florida”. Dice... “Pa’ poder ganar la costa/tuve que arriesgar la vida”. Dice: “Los chubascos asesinos/ a mis hermanos mataron”. Dice: “Señor, que todo lo puedes,/¿qué chingazos estás haciendo?” [ríe; obviamente, no es la letra original] Dice... dice... sólo fue una \_\_ada, dice: “Señor, que [a] todos nos miras, ¿cuánto tiempo hay que esperar?/Los que ganaron la playa/no supieron qué ganaron, si llegaron a la Gloria/o allá en Cuba la dejaron”. Con música de su origen. Porque yo estuve viviendo, cuando rentaba [vivía de alquiler], tenía de vecino a Castro y a Ché Guevara. Yo tenía el departamento 21 y 22; y 23, 24, 25, 26, y hasta arriba, era de la gente de Castro.

P: ¿Aquí, en México?

V: Aquí, en México.

P: Claro, que estaban aquí antes de la Revolución...

V: Por cierto, en la calle de enfrente de ése que hizo el Palacio de la Minería, ¿cómo dices que se llama?

P. Sí, Tolsá.

V: Tolsa. Bueno, el Márquez Esterly/ing, que también era cubano, cubano-español también, ¿verdad? Márquez Esterly/ing.

P: No sé.

V: ¿Sí? Bueno, pues, Esterly/ing, cubano, y Márquez es el español. O sea, era de papá español y mamá cubana. Bueno, pero durante un rato que... ¡No nos dejaban salir a la calle! Llegaba el general Cárdenas, y se bloqueaba desde Balderas hasta Luis Moya, con cientos de soldados y caballos y la madre, y decían “¡no salgan, no salgan!” No, pues yo me cagué y salí siempre, \_\_\_\_\_. Entonces, dice, dijo uno: “¡Te vas a morir!” Dije: ¿Pos qué? ¡Si ésta es mi calle y ésa es mi casa!” Dijo: “Sí, pero es que...” Es que la verga, y me dieron un disfraz [me encarcelaron; “disfraz” remite a la indumentaria de presidiario] y me llevaron a la Octava; y ahí ya el Juez, dijo: “Es que usted es muy hocicón y le puse en la madre”. Pos estuve casi el año preso. Me dieron *chance* de ir a despedirme de mi familia, pero... Mataron a un sobrino de Castro, con una pistolilla [del calibre] 22, esquina con Revidigedo, hasta la Minerva [calles del centro de México, D.F.]. \_\_\_\_\_ [dirigiéndose a Pepe] Tú, ya te llevé el otro día, ¿no?

Pepe: \_\_\_\_

V: Sí. Pasó al muchacho, pasó el muro, y el del edificio de enfrente todavía le dio un balazo en una nalga, a una señora que estaba lavando; una pistolilla 25. Y yo oía, dice: “Es que a las, a las... a las vein... a las \_\_\_\_ horas, tiene que estar noqueado/bloqueado ya Bahía de Cochinos”. Fíjate, se me queda *grabao*. [canta y palmea] “Se hace una sopa cubana/un amigo en la mañana”. Entonces, yo después fui a Cuba y me trataron muy bien. Pero... pero al ver cómo tenían a la gente muerta de hambre, ya no volví, porque Cuba es una hermosura, amigo. ¿No has ido?

P: Sí, sí.

V: ¿No? ¡Cómo está de bonito!

P: Maravilloso.

V: Pos 'hora están cagaos con los españoles y el otro cabrón, el de Venezuela. Mira, hizo el plebiscito, lo pierde, y ya se dejó que le gane su truco. Primero reconoce públicamente al mundo que sí, y ahora que no. Pues, oye, un rey que viola su palabra, pa' mi vale pura chingada. Es muy inteligente y es un hombre poderoso, pero, el que falta a su palabra, es puro cabrón. Entonces, tú me dijiste cómo lo hago: Veo el personaje, y lo oigo, cuando están frescos los acontecimientos, sobre todo de sangre, los lamentos, ¡cómo se oyen! Y agarro la base para la música. Y la historia, la voy buscando hasta que la... Así es como hago yo. Pero nunca cargo un papel, con la mente... Aprendí a trabajar así, y ahora, aunque... Si escribo, me sale muy, muy flojo.

P: O sea, que siempre lo prefieres memorizar, ¿no?

V: Mira, pa' no quedarte mucho tiempo, si quieres, vámonos a comer ahí, y busquemos un lugar así para, y ahí me andas, haces más preguntas.

P: De acuerdo, sí, sí.

V: Y aquí tienes tu casa, aunque es de mi hija...

[Corte cinta]

\*\*\*

*Restaurante argentino en el barrio de Copilco, junto al campus de la UNAM, al sur de la Ciudad de México.*

P: ...desde...

V: ¿Para Mazatlán?

P: Para Mazatlán, sí.

V: ¿Qué tal está la carreterilla?

P: Está muy bien; decían que estaba muy mal, que no sé qué...

[Hablamos de un viaje que hice a Sinaloa pasando por Durango, estado natal de Vargas; llega la camarera, se habla al tiempo, conversación confusa]

V: ... me da tanto coraje tener miedo, pero lo supero y digo lo que pienso, aunque esté *cagao* de miedo.

P: Claro, sí, efectivamente, eso me pasa a mí también.

V: Pepe, ¿y tú qué? Si gustas un refresco, un café, una gaseosa, o algo.

Pepe: No, no, estoy bien, señor.

V: Éste es... él es mi... cuida por ahí los cascazos que tengo y me ayuda a... Es que, vamos a... allá... Me retiré porque el Gobierno me la traía al pedo.

P: ¿Ah, sí?

V: Me dijeron que me fuera, porque me moría. Y me fui. Pues dije “bueno, pues si me van a chingar, me chingan donde sea, pero voy y les miento la madre \_\_\_\_”. [risas]

P: Claro, sí, con “La crónica de un cambio”, todo eso, siempre está... [corrido donde critica al presidente Vicente Fox y su partido]

V: No, sí... Bueno, entonces, te voy a decir lo de...

P: Lo de la Reina del Pacífico, ¿no?

P: No, te voy a decir lo de tu tierra. Bueno, si quieres empezamos con la reina.

P: No, no, lo de mi tierra está muy bien.

[Antes de empezar la grabación, se habrán mencionado algunos temas a desarrollar por Vargas durante la conversación.]

V: Ay, tu novelita, cómo te guste... Lo que tú haces, vas a decir lo que dijeron otros, cuando yo/ya haya \_\_ao, tú vas a decir “va a pasar esto. O sea, soy el periódico de mañana”. Vas a ser tú el periódico de mañana. Y te digo lo... mi forma de ser. Lo que no te guste, estás en libertad de decir “miente”.

P: Por supuesto, pero vamos...

V: \_\_\_\_\_

P: Como más cómodo estés.

V: No, no, yo soy muy cabrón, si hasta *parao* [de pie] disparo. [Río. Viene el maître, y reorganizamos la mesa para que Vargas esté cómodo y se pueda grabar bien la conversación.]

V: Pues yo soy un investigador. Muchos... \_\_\_\_, si se rompe de viejo... Me estoy rompiendo yo, que...

P: Qué va, si está nuevecito.

V: No, hombre, nuevecito \_\_\_\_\_. Desde que yo me acuerdo \_\_\_\_, los cabrones.

P: Está, está lustroso.

V: Bueno, porque mi hija \_\_\_\_\_.

P: Claro, los limpia. [Se ha pasado a hablar de acordeones. Traen algunos platos.]

P: ¿No tomas tú nada?

V: Mira, me dan mi desayuno, porque todavía estoy \_\_\_\_\_.

P: El tratamiento, claro, estás...

V: Déjame ponerme tantito Lidocaína para... para que se me oiga más clara la voz. [Se dirige al aseo.]

[A propósito de un cartel del grupo K-Paz de la Sierra]

Pepe: A éstos los conozco.

P: ¿Los conoces, a...?

Pepe: Son amigos míos. Son los de K-Paz.

P: Los de K-Paz, sí, sí, sí...

Pepe: Y éste [señalando al vocalista, asesinado cinco días antes], éste era mi amigo también.

P: Lo mataron...

Pepe: Sí, estuvo crítico.

P: Sí, he estado en Monterrey ahora, estuve con Julián Garza...

Pepe: ¡Ah, con Julián!

P: Y también con Juan Villarreal, allí en Reynosa, y con Reynaldo Martínez, y eso...

Pepe: ¡Ándele!

P: ...y andaban hablando de esto, y...

[Vuelve Vargas, ya hablando]

V: ...había un señor aquí de ustedes que hizo mucho por México, \_\_ los pinches gobiernos que tenemos aquí, con sus permisos de mierdas.

P: Sí, claro. En todos *laos*, casi, ¿no?

V: Le quitaron los periódicos; tenía *Sol de Acapulco*, *Sol de Guerrero*, *Sol de Ciudad Juárez*, *Sol de Durango*, *Sol de Chihuahua*...

P: ¿*El Sol* era de españoles?

V: Todos eran de él. *El Herald*, *El...* [dirigiéndose a Pepe] ¿Cómo se llama el de los deportes?

Pepe: *El Excelsior*.

V: ¡No, *El Excelsior* no, hombre! Este... *El Esto*.

Pepe: *El Esto*.

V: Bueno, una cadena de periódicos. Y era socio de la H Steel y Compañía y de la IBM de México. El señor coronel García Valseca.

P: García Valseca... [En realidad, este magnate de la prensa nació en México]

V: Un personaje que, oye, pues todo eso y capital. \_\_\_\_, pues cuando entonces vivía, siendo compadres, lo echó a la chingada de aquí. Yo no, yo le... Entonces le compuse algo a Echeverría [Presidente de México] y a \_\_\_\_\_. Y les empecé a echar, y leí pa' acá,



\_\_\_\_\_ siempre con él. Yo, de éstos tenía amigos, muy pocos, los gentes que vinieron de tu tierra, que los expulsó el general Franco, que tampoco me caía bien el viejo...

P: Hombre, claro, ¿y a quién?

V: Pero yo aquí tuve gentes... Bueno, ellos me enseñaron a... [al ver que compruebo si marcha la grabadora] ¿Ya estás grabando?

P: Sí, disculpa.

V: De todas maneras, es cierto: hay que saber hasta dónde te llega. O sea, oye, me atendía el señor a mí... Pues, éramos músicos que estábamos de moda en aquel tiempo. Pero, pues éramos unos animales.

P: [ríe] ¿Por qué?

V: Me buscaron, me encontraron, me ubicaron en Radio City Hall para darme un premio. Entonces, me dijo "mándeme su currículum". Pues yo pensé otra cosa, dije "no, hombre, que se lo dé su..." [ríe, reímos]. Entonces, no me disculpo por eso, porque pues, si no tuve escuela, no puedo esperar un, un... un orador, pero la verdad es ésa. Te voy a decir cuando se vinieron los golpes de, que tal señor, de unos - \_\_\_\_\_ que se le dediqué derecho al señor, su señor Presidente. No, pues nada, salía a... estábamos pa' allá tocándole a sus \_\_\_\_\_, y yo pa' dentro otra vez [ríe], hasta que me desgasté. Fui a...

P: Tuviste suerte que no te mandó matar, como...

V: Mira, escribe una cosa: Cuando vino Charles de Gaulle, el General, y vino la reina Sofía, entonces me ponían a bailar delante de ellos, y aparecía con ellos, y si me mataban, pues estaba cabrón, yo creo hasta de espaldas era \_\_\_\_\_ que por eso no me mataban.

P: Claro, igual por eso. Pero bueno...

V: Sí, quedan bien con ellos, pero a uno lo chingan. Ya te digo, me fui y dije: "Bueno, ¿y qué, pa' qué? No, a mí no me vendan nada \_\_\_\_\_". Yo ahora me voy de allá, porque... Mi hijo me compró una casita en Santiago, él se acomodó un ranchito ahí, pa' tener unos animalitos ahí. Pues, si Dios me da salud y vida, pues es que voy a vivir ahí tranquilo, me subo a mi caballo, y a ver quién me baja. [risas] No tan bueno como el Rocinante. [ríe] Bueno...

P: ¿Y dónde está el ranchito?

V: Allá, en Cohauila. Y ya tenía el materno desde antes, en Durango. Y, entonces... se me murieron los compañeros del grupo, pero yo escribía, siempre escribí de memoria, porque no sabía leer ni escribir. Cuando me encontraron los señores, le dije "pues yo", dijo "Oiga, ¿por qué contesta así?" "Pues mire lo que me están pidiendo". [ríe; se refiere de nuevo a la petición del currículum, que él, por desconocimiento, toma por un insulto] Entonces, dice: "Es que... están pidiendo que dónde estudiaste, que cómo lo hiciste..."

P: [riendo] Claro, el *curriculum*.

V: "No", dije, "pues nunca estudié". "No puede ser", me dijo. Una maravilla de hombre, fueron el orgullo de la ciudad universitaria de... Autónoma de México. Porque aquí no

teníamos gente, profesores de no había de mediana calidad, aquéllos fueron de posgrado, pero estudiaban en Salamanca, en Madrid y así, en las universidades de allá. Y la cultura de ustedes, pues nos lleva años luz, y en ese tiempo, nos llevaba más.

P: En ese tiempo, claro, era muy buena...

V: ¡No, era lo máximo! Si el que quiera periódicos inteligentes, que los mande a Salamanca. [ríe] Entonces, mi curiosidad y mi terquedad es lo que me ha sacao...

P: Vino lo mejor de España, claro, para acá. Los echó a todos Franco...

P: No, ése me cae mal, ése me cayó mal. Yo veía a los profesores, y los veía tristes. Entonces, me invitaron... se encargaban de la Universidad de San Ildefonso; les caí yo bien y me empezaron a enseñar cosas \_\_\_\_\_. Se me murieron, pero yo les veía como una sombra de tristeza también, lo veía; aprendí a quererlos como si fuera mi familia. Así que, pues paré de estudiar, porque, pues se fueron. Pero pienso seguir estudiando.

P: Dí que sí. [me ofrece la mano para chocar las palmas]

V: A ver si cuando llegue por allá \_\_\_\_ yo \_\_\_\_, "diablo se escribe con 'b' de, de requeté", [risas] no con 'b' de pendejo. [ríe] Entonces, pensar cómo, esas \_\_\_\_, hablar con ellos era un, una delicia. Muy diferentes a nosotros; aquí, el que tenía escuela, nomás los ricos, y no podías hablar con ellos, porque decían... corrigiéndote. Bien, bueno, entonces, cuando lo de Tlatelolco yo dije, el día, el día... rojo en Tlatelolco: "Dispararon los soldados; dime qué Ley autoriza a fusilar sin juzgarlos". Dice... "Allí es donde empieza...", yo decía lo que te ibas a imaginar, el perro, pero yo decía, eh, se mide en \_\_\_\_, ¡y pa' dentro, amigo, otra vez!. Cuando \_\_\_\_, ahí yo me hice una cancioncita que también me la... me la prohibieron, decía, decía: "Cuánto me hieren los recuerdos de aquel tiempo,/aunque era pobre rebosaba juventud,/vientos de guerra se \_\_aban por ahí..." dice... "y desterrado de mi tierra yo volví". "No, 'desterrado' no, no". Pues ya no les aguanté más y me ti\_\_\_\_\_ea". Bueno, entonces decía, dice "Con una escuela muy bonita se escuchaba,/mis compañeros allí fueron masacrados;/quisiera odiarla pero no tiene la culpa/que en este pueblo haya tantos desgraciados". Pero es cantao. [canta los dos últimos versos]. Entonces, pues me operaron de las cuerdas vocales.

P: Claro, sí, no fuerces...

V: Y te suplico, pues me disculpes la voz.

P: Por favor, te lo agradezco muchísimo...

V: Pero ya habíamos quedado, y el que se vale de una enfermedad pa' rajarse, no \_\_\_\_\_. [risas] Bueno, ahora mira. Lo del acontecimiento allá de tu gente en la ciudad, la bendita y bella ciudad de Madrid, a mí lo que me molestó es que me hicieran creer que, que hablaran que había sido fulano, pero aquí yo usé Internet y yo me encontré el nombre de, del que les pegó el... Y ya lo habían *apresao*, y lo soltaron.

P: Ah, sí, uno del juicio, porque está en Italia, está juzgado en Italia y...

V: No, no, no. Es uno que entró por el estrecho de Ormuz, pero tenía negocios ahí con ustedes.

P: Ah, dices el jefe de, Bin Laden, el jefe de todos.

V: No, no. Pa' que veas que, que yo estando lejos... Se me graba algo, yo no sé manejar eso, pero como yo lo pagué, pues voy y \_\_, "oye, búscame en la memoria". Entonces, hice como me dijeron, pero le dije que, este... "Diez tremendas explosiones/a Madrid estremecieron,/terroristas de Al Qaeda/en los trenes las pusieron,/las estaciones de Atocha y...", la otra, "doscientas gentes murieron". "Por añejas experiencias/a los etarras culparon..." Se lo dije yo al Presidente, porque él me conoce, él me decía "usted es un genio", "sí, dije, "pero un genio de los de \_\_\_\_". [ríe]

P: [riendo] De los de \_\_ chingando. Eso es.

V: Y tú eres, casi igual de hocicón que yo, pero... [risas] Entonces, dice: " \_\_ cortaron,/pero en la tele se vio/que muchos vascos lloraron./No tiene nada de extraño:/ellos también son hispanos". Pero yo vi el hacer de un profesional, comparado con una especie de encono vecinal; ellos no estaban preparados para hacer así esas cosas tan feas como hicieron.

P: No, no, claro, eso fue una manipulación del Gobierno...

V: Bueno, entonces, \_\_\_\_ que muy bien, pero se hicieron pendejos.

P: Claro, se hicieron pendejos, efectivamente, pero les salió el tiro por la culata, porque perdieron, la gente se dio cuenta y perdieron las elecciones a los tres días, o sea que...

V: Pues sí, pero eso también me molestó, porque pidió alguien de la cámara de los comunes y Aznar que se aplazaran las elecciones porque estaban de luto, y Zapatero no quiso. O sea, si es mi pueblo, tengo que defenderlo y después luchamos a ver quién es el mejor.

P: Bueno, pero eso era también una maniobra para ganar tiempo y seguir ocultando las cosas.

V: Bueno, pues sí, pero uno no sabe. Si sales a tu pueblo de luto, y tienes que aprehenderlo, lo primero eso, y después que gane el mejor.

P: Ya, pero fueron tres días, Paulino, quiero decir, tampoco... ¿Cuánto vas a estar de luto, una semana de luto? ¿El país paralizado una semana cada vez que hay una tragedia?

V: Bueno, ya me castigué.

P: No, no, digo, es mi opinión.

V: No, pos qué bueno, porque así te, te dices... Bueno, entonces hice yo otro móvil, porque dice: "Un jeque de Medio Oriente,/Omar Bekrein Mohamed/con suicidas de Bin Laden/detonan bombas de muerte;/a Al Qaeda no le importa que muera gente inocente".

P: Qué bueno.

V: Eso va a salir, que ya hablé con Los Tigres [del Norte] y les dije, "miren, muchachos: ustedes han tenido éxito allá. Ésa gente merece respeto, y decir las cosas cómo se ven desde fuera. Si ya nos dicen que nos vayamos a la chingada, pues nos vamos. [ríe] Pero yo quiero a España, por eso lo hago, me duele.

P: Y entonces, ¿vas a sacar la, vas a grabar la canción?

V: No, pues ya somos socios, nos asociamos. Ellos con dinero y yo jodido, pero, si no me respetan, les vuelo las rayas. [ríe] Entonces, nada pasa porque sí, pero a quién presume a todos, dice, “nada pasa por que sí,/si peleas es que te atacan”. Dice “Alá cuida a Medio Oriente, Occidente tiene al Papa:/¿Te has preguntado de \_\_\_\_/tendrá Dios la democracia? [ríe]

P: Muy bueno.

V: Pero ya con música, [lo que] pasa es que no te puedo, ando mal, yo no puedo...

P: Claro, claro.

V: Eso es lo que se va a \_\_\_\_\_. Bueno. Pero vi algo bonito en Estados Unidos, cuando el día 11, dice... \_\_\_\_\_ Nueva York como quiera. Dice: “Fulminaron dos gemelas,/Londres también sacó premio, regalito de Al Qaeda/, hechos yo no...”, esto pasó y fue así. Pero los gringos se me enojaron porque yo decía tres aviones. Dice...

P: Y eran cuatro, ¿no?

V: Sí, eran cuatro, pero yo conté tres. Mira: Los dos de las torres, el que cayó en... North Pensilvania... Ahí está las tres cajas, pero del Pentágono no sacaron ninguna caja negra. Entonces me dijeron que eran cuatro; le dije “pues enséñeme la caja negra y se lo pongo”. Pero hay algo que me llamó la atención; a mí me hablaron antes de que... cuando el primer avión, me habló un amigo mío, y dijo “Oiga, paisano, apúntese esto porque un pinche loco se estrelló en una de las Twin Towers”. Le dije... “¡Cómo!” “Sí”, dijo; dije “¡cabrón!”; dije “¿qué avión era?”; dijo “comercial”; yo dije entonces, dije “me voy al baño\_\_\_\_\_”; me bañé; y cuando salí, pues dejé la tele, tenía la... ¿cómo se llama? \_\_\_\_\_ World, y ya estaba filmando desde allí todo aquello y me grababa y me \_\_\_\_\_. Entonces, llega el otro y derrumba el edificio, sabes que eso es una ataque. Bien; llegan los bomberos, que es el auxilio que pidió el concejal, de la casa de los dineros de Wall Street, y pues llegaron, y dijo, dije, “*please, Carmel, check the yellow line*”, la línea amarilla, ¿no?

P: Sí, para que no pasen.

V: Pero seguía “\_\_\_\_\_”. Yo ni sé inglés, no sé cómo les entiendo. Bueno. Dije, “oiga, pero están pidiendo ayuda”; dijo “Yo no tengo autoridad para ordenarles que entren a, pero si quieren le entro”; y mira, como borreguitos se metieron. De la segunda torre, venía bajando el de las llaves. Abrieron, pos a ver si había alguien que quería salir, y los encontraron en el segundo lobby, subiendo, y dijo “no entren en ese infierno”. No lo pelaron [hicieron caso], y este señor corrió y brincó para afuera, a la placita, y ahí estaba un taxi y se metió debajo ahí, y se salvó. Entonces, yo anduve investigando, me fui y dije pos... Lo fui a encontrar a Santo Domingo, y fue el que me dijo eso. Entonces, hay un verso que dice: “Cuando el peligro es inminente,/brilla el héroe:/a policías y sus bomberos rindo honor;/dieron sus vidas por salvar otras criaturas;/puedo jurarlo, son soldados del Señor”. Se lo merecían, sí, ¡joye! Ha sido llegar todos sin ninguna esperanza.

P: Claro, sí, sí.

V: Son unos héroes. \_\_\_\_\_ porque tengan a la gente jodida con las profecías de Nostradamus. Entonces, dice: “Habrá quien muera sólo por hacer el mal,/son muchos

siglos que un profeta lo anunció;/yo, yo sólo creo en lo que mis ojos miran,/hoy son testigos que algo de eso sucedió". Porque había tres profecías, y todas anunciaban un, un caso parecido. Y ése Nostradamus, pues yo dije "no. ¿Cómo un cabrón de tantos años nos va acertar?". Entonces, estaba la profecía de Nuestra Señora de Fátima, y la de San Juan. Pero no me puedo meter con la religión, yo soy católico, o fanático [ríe], pero yo creo... Yo me *persino* con San Juditas o con mi Cristito, y, aunque vaya muerto de miedo, voy al infierno; entonces, tengo fe en Dios, vaya. Entonces, agarré la de Fátima. Dice: "Que se acerca el fin del Tiempo dijo un loco", pa' no decir la virgen, "que las guerras causarán la destrucción,/que pelearemos hermanos contra hermanos,/pueblos con pueblos, nación contra nación,/por idealismo, idiosincrasia o religión". Y ahí le metí una música así rara de... pues de una marcha \_\_\_\_\_, o lo que tú quieras. Entonces, dice "ah, pero olvidaron una cosa:/Dios es amor"; dice "y mientras el hombre por el hombre siembre amor,/las profecías son culturas de ficción./La luz divina del amor nada la empaña,/y ni el viento sopla sin la voluntad de Dios". Entonces, se oye un grito que dice... Ah, cuando ya llega al lobby, empieza a tocar [tararea].

P: La música del himno americano.

V: Pero eran puras gentes... no se conocía entre ellos, en los inversionistas, en los que clicaron [murieron], vemos... Nadie se conocía con nadie. Cada quien tenía su \_\_\_\_\_. Entonces dijo uno, "who is this" dijo: "Sé de una americana, sé de uno de América"; "¿Y qué es América?", dijo. "*This beautiful lady in Manhattan Beach* [se refiere a la Estatua de la Libertad], *this is America, really America*"; dijo "Where is America"; dijo "la tierra prometida, que fue fundada por emigrantes blancos, negros, chinos, amarillos, cobrizos, *Spanish, and too Indians* [e indios también]". Entonces, ¿sabes?, que había/allá nomás... Digo... [tararea de nuevo el himno estadounidense] ¿No? Ese... Cuando \_\_\_\_ haciendo \_\_\_\_\_, la policía, decía "dieron sus vidas por salvar otras criaturas;/ puedo jurarlo, son soldados del Señor", y se oye "USA, USA, USA" [palmeando y pronunciando en inglés]. Y luego otra vez [tararea el himno]. La saqué y se la mandé. Entonces, sí ya me tomaron en cuenta, dijeron que... Dije "mire, ahorita no puedo ir".

P: Entonces, por eso te querían ahí en la... para el premio ahí en...

V: ¡No, no!

P: No tiene nada que ver con el...

V: No, son otros números que hice mucho antes. Entonces... Pero fíjate que aparezco en los museos como uno de los talentos; ¿y qué talentos?

P: Hombre, claro, ¿cómo que no? ¡Por favor!

V: ¡No, hombre! [ríe]

P: Voy a... Ah, creo que se me olvidó el cuaderno de preguntas, pero bueno, da igual. ¿Puedo fumar?

V: ¡Estás en tu casa, hombre!

P: Gracias.

V: Te puedes emborrachar, si quieres.

P: Si no fuera tan temprano...

V: Pues yo, fíjate que yo no... Eso sí, nunca fumé. Me ponía unos pedones de, que hasta el saco me volaba. Allá me empedé en Jerez de la Frontera con Paco Camino, con el Coronel y con ...

P: Es que el fino es peligrosísimo, además.

V: Y, ¿sabes? Fui invitado también de... aquél que hacía “la rana” toreando, ¿cómo se llamaba”?

P: Ah, sí, El Cordobés.

V: El Cordobés, Cordobés.

P: ¿El padre?

V: Sí, sí.

P: No el de ahora, el de toda la vida, vamos, el mero mero.

V: No, con el cabrón aquél. Me gustaba verlo... ¡pues qué hijo de la...! Me dejaba sin toser, \_\_. Ese hombre, que entiendo, porque yo quiero también \_\_\_\_\_ “ay, hijo, te distingues por algo, aunque sea por pendejo, pero\_\_” [ríe].

P: Es lo que pasaba, que era un poco heterodoxo, ¿no? Entonces, a la gente no le... a los puristas del toreo no les hacía ninguna gracia, pero...

V: Oye, me refiero yo, por ejemplo, para mí ese torero, ¿cómo se llama éste que...? No el Juli, el otro.

P: El Juli... El Juli es fantástico. El otro, ¿cuál, [Enrique] Ponce?

V: Sí, para mí ése es el mejor torero que tienen.

P: ¿Sí? Hombre, es muy...

V: Frío, pero, pero muy fino.

P: Es muy fino, es el más elegante sin duda, lo que pasa es que no se arrima mucho, ¿eh? [ríe]

V: No, no, pero yo le vi una corridas... Lo vi en Pamplona y lo vi en Las Ventas. Pero aquí no \_\_\_\_.

P: Sí, es muy fino, pero es un poco “perfilero”, como decía mi abuelo.

V: Bueno, es perfeccionista.

P: Porque el toro, hay que quitárselo de encima, hay que ponerse en su terreno, hay que cruzarse.

V: A mí, cuando se me viene un gato, le doy un balazo en la cabeza; no así los toreros; y, con el cuchillo, en filete [reímos].

P: Entonces, el Juli, pues es más valiente, más torero. El otro es muy elegante, pero no... hay que ser más valiente.

V: El Juli es muy bueno, pero a mí lo que me gusta es ver rejonear a Hermoso de Mendoza.

P: Ah, los Mendoza, sí.

V: Son señorones. ¿Sabes? \_\_\_ conducía Alvarito, que lo mató, que les tumbaron el caballo y lo mató, se le enojó. Aquí se mató, ¿no?

P: Aquí, ¿no? No sabía, eso es hace más tiempo, yo estaba...

V: ¡No, no, pues hace poco!

V: ¿Ha sido hace poco? Ah, pues no me he enterado entonces.

P: Era Domecq, se apellidaba Domecq.

V: Puede ser, Domecq, sí, también son otra familia de rejoneadores importantes.

V: Muy bueno, pero ese... ese tiempo que usa Hermoso de Mendoza, quiero componer un pasodoble y hablar de él.

P: Es muy hermoso, ¿no? Cómo... Es precioso el rejoneo.

V: Sí. Juli tiene momentos bárbaros, pero luego le brota lo niño. [ríe]

P: Sí, también es verdad.

V: ¿Sabes? Conocí a Juanita Aparicio, también... ¡Mucha gente! Una vez fui a Pamplona, pues me aventé [lancé] y... ya cuando estaba \_\_\_, me entró un miedo y me metí así por debajo \_\_\_\_ [ríe]. Ya lo vi venir, me hizo así \_\_\_\_\_. [ríe]

P: Hombre, yo no me pongo delante de un toro ni loco. Hay que ser muy valiente...

V: Entonces, mira...

P: Déjame que te haga unas preguntas, vamos a hablar un poquito del corrido, que se va a acabar la cinta...

V: Échale pues, si yo te presto otra.

P: Ah, bueno, vale [ríe]. Entonces, adelante, charlemos de lo...

V: Mira, lo de esta criatura, la Reina del Pacífico...

P: Ah, sí, es verdad.

V: Me valí de trucos, luego te digo por qué. Porque, al parecer, se equivocaron. Se equivocaron de *queen*. [ríe]

P: [riendo] ¿Ah, sí, se equivocaron de *queen*, no es ésta?

V: [riendo] Pues puede ser. Entonces, dice: “\_\_\_ la \_\_aron,/la tendieron con su amante,/le dijeron que los gringos/\_\_\_ los grandes traficantes, también de lavar dinero/de personas importantes”. Esto va... me hablaron aquéllos, “has de hacerlo,

pero así” [chasquea los dedos para indicar rapidez]. Y entonces, terminando esto, ya para el día 11 ó 12 de enero o así, ya estoy bien, ¿verdad Pepe? Pa’ poder volar y ya grabar.

P: ¿Dónde vas a grabar?

V: Allá, con ellos, pues ellos graban en San José, a veces [se refiere a Los Tigres del Norte; San José es una ciudad californiana próxima a San Francisco.] Entonces, dice: “Digna a la reina de reinas,/ante la Ley no se inclina,/camina con pies de gato,/la cuerda floja domina; entre más bella es la rosa,/más peligrosa es la espina”.

P: Qué bonito.

V: Para no decir \_\_\_\_\_. Entonces dice: “Las mujeres hacen hombres,/las reinas hacen reyes; Saba...” ¿Sabes tú quien fue Saba, la reina de Saba?

P: Sí, la reina de Saba, claro, la de Salomón.

V: “Saba tentó a Salomón,/Cleopatra fabricó un César,/dos bellezas milenarias/, pero a Sandra no le llegan”.

P: Muy bonito, muy bueno.

V: [ríe] De varias...

P: No, es que además ella es imperiosa, ¿eh? O la que han sacado, por lo menos. Mira con altanería, es decir, no se la ve preocupada ni...

V: Es que no es la verdadera. [ríe]

P: Claro, efectivamente, dice “no tengo nada que perder”. [ríe]

V: Creo que me consideras tu amigo, si es que no te caigo muy mal...

P: ¡Por favor!

V: Se graba, y ya tiene que sonar el cohete.

P: Claro.

V: Entonces dice: “Sonriendo en la soledad/inquieta a la autoridad:” ¿A mí quién me garantiza/que no la van a matar?”. Dice: “Sufrir más ante un notario,/que no te dejas comprar/a treinta mil pies de altura,/tal vez puedas salvar”. Porque ya ves que la llevaron en el helicóptero; dijo: “¿Qué no hay helicóptero? Yo lo rento”, dijo, pero... Y cuando llegó allá, dijo “no, yo no tengo nada que ver, es que yo nomás que me debes la vida...”

P: ¡Qué bueno! ¿Eso dijo?

V: Pues, ni yo, que es que fue cabrón. [ríe] ¿Cómo lo ves? Bueno, con la verdad, también peor. Dice...

P: Ahí sugieres que puede no ser ella, ¿o cómo?

V: Bueno, ellos no saben ni quién es, pero como se va a grabar y como yo no digo... Si digo lo que otros quieren que diga, este... pones en mal, haces quedar mal a la



autoridad, y no resuelves nada, no \_\_\_\_, “sí, \_\_\_\_, tiene que irse”. En caso que yo esté *equivocao*, pero, desde que tengo uso de razón, no me he *equivocao*. Entonces, dice “Un país sin capital/de la mafia es presa fácil”; dice “chinos...” ¿No oíste hablar de un chino que tenía muchos billetes?

P: Ah, sí, claro, que tenía allí todos los...

V: “...rusos y everybody,/México tienen de base:/la corrupción es un cáncer/ muy difícil de curarse”. [ríe] Lo aviento así, aviento...

[fin de cinta]

\*\*\*

V: Entonces, fíjate: ¿Cómo ves? Eso, eso va a pasar apenas, pero tú ya lo tienes.

P: Claro, claro, fantástico.

V: Los otros periodistas dijeron lo que ya había pegao; pues tú vas a decir lo que va a pegar, y lo que dicen \_\_\_\_ en el mercao, todo eso.

P: Qué bueno...

V: Bueno. Yo conocí a un... no \_\_\_\_, es que era allá en... en Bagdag, un español. Ahí muchos cabrones lo tachaban de, de *mazacito*. Pero yo lo estaba viendo, estaban los vergazos así, yo allá escondido tras de una silla [ríe] Y que se pone la mano así, narrando los mulazos, y los que le decían puto, no se metían allí. Y dije: “Pues a ver quién sabe cuál será más puto”.

P: Efectivamente. [ríe]

[Entra Pepe a preguntar si queremos que vaya a comprar más cinta virgen. Paulino responde afirmativamente y, cuando agradezco y trato de darle a Pepe dinero para la compra, Paulino no lo permite.]

V: No, no, no, hombre, ¿cómo crees? Te digo que aquí estás en tu casa, aquí no, aquí tu dinero no vale.

Pepe: ¿Te traigo unos dos [casetes]?

V: Tráete unos seis.

Pepe: ¿Seis? Ok.

V: Pues soy humilde, lo que pasa, que no me puedo callar. Yo ni hablo si no tengo los pelos en la mano. Bueno, entonces hice “Corresponsal de guerra”, pero está \_\_\_\_\_. Entonces, hablé que me... yo fui en la primera, la Madre de las Batallas, la primera, cuando quemó Kuwait Hussein.

P: Sí...

V: Yo estuve adentro del palacio de Hussein.

P: ¿Ah, sí?

V: Me colé ahí con un periodista.

P: ¡No me digas!

V: Sí, oye, pero yo lo que me extrañó... oía hablar árabe, oía hablar este... hebreo...

P: ¿Hebreo?

V: Sí, y los oía hablar... Son enemigos acérrimos. Pero si yo nunca, si no hablo ni español bien, ¿Cómo te explicas que muchas de las cosas que dicen las, las entendí, y luego, después, dije: ¿Y si era lo que yo he entendido? ¿\_\_\_ no será \_\_\_ la verdad?

P: No, ¿sabes lo que pasa? Que esa gente... a mí me pasa con los árabes. Mi padre es profesor de árabe, de Literatura y todo eso, ha vivido en Egipto, ha vivido en Marruecos también...

V: Oye, el señor este que viene a entrevistarme es de Damasco.

P: ¿Es de Damasco?

V: Sí, ahorita te explico. Así que lo ponemos fuera de serie pa' que tú me preguntes lo que quieras. Entonces dice...

P: ¿Te molesta el humo?

V: No, no, si lloro porque, pues ya la edad, o sea, estos ojos ya no quieren cooperar, se están rajando los cabrones. [risas] Entonces... hice un corrido, un... bueno, una historia, cuando Anuar El Sadat.

P: Ah, sí, te iba a decir, cuando has dicho lo de Bagdag, te iba a decir, has hecho, tengo un corrido ahí de...

V: Bueno, pues me acaban de hablar... y lee el Génesis de la Biblia, el Nuevo Testamento, y es lo que yo dije y yo, hasta después me hice católico, yo, ¿pues qué? Un burrito, pues me persinaba porque veía que mi papá se persinaba y otros con la virgen, con... Pero, no, a lo mejor yo tengo aquí una Génesis, pa' que te... Dice: "Traerán la guerra y lo vencerán /su cuerpo yacerá tres días y medio en la plaza de la gran ciudad", que espiritualmente se llama Sodoma, Egipto; Dice... "Feddayines y..." [no recuerda].

P: ¿Y tienes otro también de un cruzado, ¿no?

V: Sí, pero ahora te digo, ése nomás lo canto.

P: Ah, no es tuyo.

V: No, no. Soy viejo, pero no tanto. [ríe] Entonces, ¿cómo te explicas que todo lo que digo estaba ya escrito en la Biblia y yo nunca la había leído? Dice: "Feddayines y... kurdos y..." otros... ahí viene... dice "intercambiarán regalos festejando su muerte... su cuerpo yacerá tres días y medio en la plaza de la gran ciudad, que espiritualmente se llama Sodoma, Egipto".

P: ¿Este es el corrido de Sadat?

V: Ese es el que te digo que me hablaron.

P: Ah, que te hablaron hace poco para hacerlo.

V: No, no, que mandé una copia de "Corresponsal de guerra" 'onde...

P: Donde contabas la historia, de acuerdo.

V: Había un corresponsal también de aquí.

P: O sea, que no es el mismo que el de Sadat, porque yo tengo la letra aquí y es distinto...

V: No, no. Entonces, dice: "Viejo río teñido en sangre / es el Nilo milenario" [éste sí es el corrido sobre Sadat, "Dos testigos"], eso no dice en el Génesis, pero al cantarlo con forma de corrido... pues capaz como me escapo con Osama y con \_\_\_\_, para aventarles ese pedo a las autoridades de aquí. Soy mariachi, no pendejo. [ríe] Pues si tengo cara de baile, no me contestes.

P: Pero si tus corridos son los más... los más cultos, los más internacionales.

V: ¿A poco no tengo cara de pendejo? ¡No me contestes! [reímos] Bueno...

P: Tus corridos son los más internacionales, hablas de muchas cosas distintas, de cosas históricas, de cosas políticas...

V: Pero son rústicos. ¿Cómo es posible que la gente me entienda?

P: ¡Qué van a ser rústicos! No, no...

V: Bueno, ¿te acuerdas del holocausto de los judíos?

P: Claro.

V: Tengo mis dudas, porque... por España no podían llegar para dar vuelta a... a Polonia. Por Italia no podían pasar, porque el que estaba allí, el presidente era Stalin y Mussolini ¿Qué chingas tenían que hacer Mussolini y Stalin de presidentes en un país que no era el de ellos? Ahora, el mar Muerto estaba minado, el Atlántico bloqueado... ¿Por dónde chingas pasaron pa' ir a matar seis cabrones, seis millones de cabrones?

P: No, pero los mataron en Alemania.

V: Sí, sí, pero dice que habían pasado... O sea, no los quemaban allá donde los agarraban, porque ya no querían trabajar, pero luego le hicieron una masacre allá en...

P: ¿En Israel?

V: No, no, por allá en Polonia.

P: En Polonia, en Alemania y todo eso, claro, pero esos eran judíos que vivían allí desde generaciones.

V: No, pues eran judíos griegos, y hasta españoles, y mismos alemanes y franceses y... italianos, suizos y la chingada...

P: Claro, claro, de todos los países.

V: Ándale pues. Mira, yo hice, hablé con mi compadre y le dije “mira, yo te regalo la dirección... ustedes son buenos, pero el mundo merece que tomen en cuenta por sus raíces... Si ustedes son los amos del mundo con su música, yo pienso que, precisamente, el mundo merece saber, o por lo menos jugar un juego dentro de las historias”. Entonces dice, dice... Con música así polonesa [tararea] “\_\_\_\_\_ piel de armiño, / piececita de astilleros, en la kermes de año nuevo/ tu boquita dijo ‘sí’”. Ahí le metí un truco. “Veinte grados bajo cero / nuestro idilio no impidieron, / se vistió de frenesí / al calor de nuestros cuerpos / y caricias de embeleso / a la gloria yo subí. \_\_\_\_\_ cielo, / por la guerra te perdí”. Ya voy con el holocausto: “Cuando vino el holocausto, / ardieron los astilleros: / seis millones perecieron / y no supe más de ti.// Cuando rompieron el hielo, / luego embarqué en un crucero / y a Polonia no volví”.  
¿Cuál hielo rompieron?

P: ¿"Cuando rompieron el hielo...?"

V: El hielo.

P: Pues debe de ser cuando los alemanes se murieron allí en Rusia intentando...

V: No, no, hijo: apareció un bigotón, Walesa, Lez Walesa.

P: Ah, Lez Walesa, sí.

V: Estando tan jodidos, y luego aparece un Papa y...

P: Ah, hablas de Polonia, del Papa polaco.

V: Ándale. Si estaban tan jodidos, ¿de dónde jalaron todo ese poder? Porque antes no tenían más que los armiños, el aceite de las focas y osos, y los astilleros. La bronca primera que vino fue porque no quisieron... El Titanic se hizo con astilleros de Polonia, y lo pasaron por el paso de, por el Paso de Aníbal y por los cañones, por los acantilados de Navalone para llevarlos a Inglaterra, para los acabados. No quisieron hacer negocio con los alemanes. \_\_\_\_\_. Bueno, pues los rusos hicieron... Yo me subí en un tren en San Petesburgo y fui a dar hasta donde nació el Papa y la chingada, era la única entrada directa que había. No, ¿quién ganó a los rusos? ¿No ganaron la guerra, y los gringos?

P: Claro.

V: Pues entonces, el que gana siempre hace la Historia como le conviene, y le echaron toda la mierda a los... [ríe]

P: Por supuesto, eso está claro.

V: Así lo veo yo.

P: No, además a los polacos los han jodido siempre, si no los han invadido los rusos, los han invadido los alemanes, y hasta los suecos también...

V: ¡Sí!

P: A Polonia han estado siempre chingándola. O también, mucha parte era del Imperio Austriaco, o Austrohúngaro. Se la han repartido siempre.

V: Sí, ándale. Los holandeses también se llevaron sus sustos. Los checoslovacos... Los nórdicos, que después se hizo la unión... República socialista. Kosovo, Ucrania, todo eso. Bueno, casi todos esos países, he ido a visitar esos países sin que se dé cuenta mi familia, para escribir lo que yo quiero como yo quiero. Como se me murieron los compañeros... ¡Qué chingada! Pues sí que ahora me muero por ahí donde valga la pena. [ríe] ¿Cómo ves, cómo la ves?

P: Muy bien.

V: No discuto, pero te pones a pensar la gente que... "Cuando vino el holocausto, / ardieron los astilleros"; yo no digo que pelearon por... Bueno, los rusos se pusieron a hacer armas pa' todos lados, pero se olvidaron de sembrar forrajes, de criar ganado, de crear comida; cuando se los estaba llevando la chingada, regresaron a todos... Entonces, aceptaron... El hielo que rompieron fue el Muro de Berlín, de la Guerra Fría. Pero si digo eso, pues ya no sirve. "Cuando rompieron el hielo, / yo me embarqué en un crucero / y no supe más de ti". Porque siempre me caen, quedo pensando cosas malas \_\_\_\_ en la madre. [ríe] ¿Cómo la ves?

P: Ah, está bien, lo que pasa es que no había entendido, porque, como hablabas del holocausto, y luego lo del Telón fue cuarenta años después...

V: Sí, pero mira, el Papa... En cuanto derrumban el muro, sale el Papa y se va Polonia pa' arriba en la economía. Ustedes también andaban muy jodidos y de repente son los reyes de la moneda.

P: Claro...

V: Pero ustedes tienen una cultura mucho más extensa...

P: Bueno...

V: ...y hombres más bragados, porque en España había caudillones chingones, gente de huevos. Lo que no me explico, por qué chingados los pinches moros los tuvieron jodidos siete siglos. [ríe] Le pregunté a una gente de allá, dijo "¡no, fueron los reyes los que echaron a...! Le dije, "no te hagas pendejo". [ríe] ¿Te puedo decir parte de eso?

P: Sí, sí, claro, por supuesto.

V: Dice... O sea, El Cid era Rodrigo Díaz de Vivar... Yo pienso que a Rodrigo lo mató el mismo rey Fernando.

P: Sí, ¿no?

V: Vi que era el papá de... Dice:

[Regresa Pepe con un buen puñado de casetes.]

V: Date... llévate otros, dale otros que se los lleve también, dale otros, dale otros.

P: No, hombre, está bien, gracias, si...

V: Si andas trabajando, vas a la calle y no llevas dinero, ¿pa' qué chingados vas? [ríe]

P: [a Pepe, que me entrega algunos casetes]: Gracias.

V: Para mí, el gran libertador de España, de la Península Ibérica, fue el Cid Campeador. Ándale, dice: “Mil cuarenta y tres nació en Vivar Rodrigo Díaz, el Cid Campeador. De niño huérfano quedó; Fernando I lo educó con su hijo Sancho en Castilla \_\_\_\_”. Porque, el otro pinche de Alfonso se había ido a Italia escondido con, no sé cómo estaría pero tenía otra mujer, o no sé. Y cuando ya se murió el monarca, viene a echar \_\_\_\_ a Sancho Panza, a Sancho II, y Cid, Mío Cid, fue el que lo derrotó en la Llantada y Golpejera, ¿cierto, o no?

P: Sí, claro, fue el que les ganó la guerra...

V: Entonces, dice... \_\_\_\_ de ver cómo a un bastardo chingado lo hacía Alférez Real, ya... Pos él ya era El Cid, entró primero en batalla, que me lo mandó jovencillo... fue al Reino de Cabras... había sesenta y siete reyes, cada quien se tomaba por un rey, y querían el país unido, ¡como nosotros ahorita! Sí comprendes, ¿verdad? [ríe] ¿Crees que sea interesante eso?

P: Sí. [ríe]

V: Entonces lo resumía en corrido, porque allá, alguien dijo que yo le componía a los puros narcos. No, yo les compongo a los... y el motivo me tiene sin *cuidao*. Claro, que yo también estoy en contra de la gente que envenena criaturas, y eso... Pero, cuando pasan los hechos... Primero les dan cuerda, y luego ya, cuando pasan los hechos, son unos, pero, ¿quién se lleva el dinero? Los corruptos. Entonces, yo lo que hago aquí y allá, o sea, su mejor época que tiene es ahorita, porque ya se puede discutir, inclusive tratar con otros partidos, es un país dentro de otro país, pero se tiene el respeto, ¡aunque se mate! Se tienen un... un honor respetable. Aquí te tiran por el \_\_\_\_ y, si no tienes la \_\_\_\_ chingada \_\_\_\_\_. [ríe] Bueno, entonces dice, dice... estaban los castillos que le quitó a, a Garcés, dice, por los dominios de Navarra y de Castilla. Dice: “A Jimeno Garcés le arrebató; por el Reino de Cabras y Toledo, Alférez Real el monarca lo nombró”. Y ya empezaba a enfermarse el señor. Bueno, se... Dice: “A favor de su Rey, Sancho II, en las batallas la LLantada y Golpejera a Alfonso VI Rodrigo derrotó”... que los llevó hasta el centro musulmán de Toledo, y ahí lo cuidaron, si no, se \_\_\_\_\_. Bueno, dice: “1.072, año crucial”... dice “muere el rey Sancho traicionado allá en”... ¿en Zamora, era Zamora?

P: Zamora...

P: Sí, es Zamora.

P: Zamora puede ser, sí...

V: Dice: “El Cid campeador lloró su muerte, Alfonso VI se ciñe la corona”... Muerto el rey, viva el rey.

P: O “a rey muerto, rey puesto”.

V: Entonces anduvo sufriendo, *aliao* con gentes de León, magnates de León, y fue a verlo hasta ahí, dice, dice: “Obligado por el Cid, Alfonso VI ante la Virgen de Gadea le juró que él la muerte de su hermano no causó”. Dice: “Y sin rencor el monarca lo abrazó”. Lo nombró jefe de la milicia real, cuando... con sus, sus infantas. Entonces dice: “Oscuro renglón no se escribió, Alfonso VI al destierro lo mandó”. Entonces dice: “Con poemas El Cid agradeció a doce reyes que su destierro compartieron. Temido por moros, musulmanes y cristianos, por la toma valerosa, temeraria, de valiente, Alfonso VI el indulto le otorgó”. Pero fíjate que, cuando va a reclamar aquel pedo de Ordóñez, esos moros cabrones... le dijo el Rey: “Te voy a devolver todo, diez veces lo

que dí", porque, cuando lo corrió, ya era más rico que el mismo Reino de Castilla, porque... Iba a hacer los trabajos para el Rey, pero los que no le pagaban y... los otros le mandaban a que le quitara de encima las castañas del fuego.

P: Claro...

V: Y dice: "En su última batalla El Campeador a sus vasallos ordenó una cruz de madera sobre su caballo", uno arrastra la cruz pa' que levante *polvadera*, y "lanzadme contra los bellacos". Entonces los vasallos le dijeron: "Pero, Señor, estás malherido, y nosotros diezmados, no es posible..." Y dijo: "No importa. Mientras no dudéis de sí mismos, nada podrá derrotarlos. A mi rey Alfonso, a San Isidro Labrador y a la Inmaculada le he jurado los moros de Castilla desterrar". Y \_\_\_\_ y se fue. Lo vieron venir y, como ya había matado un chingo, corrieron. Dice: "Con su espada colada y su caballo cumplió su palabra El Campeador. Merece estar su nombre en letras de oro: ya ha muerto el Cid, que España liberó". Aquí, a nivel corrido. O sea, le doy el valor al valor... y a los putos no los soporto. Más vale que te \_\_\_\_ pa' allá, cabrón. [ríe] ¿Sí me entiendes? Todo esto... convencí a aquellos [Los Tigres] que lo graben, que lo hagan pues lo más reducido posible para que se pueda... Dije "y los estrenos de cada obra que hagan, piden permiso para cantarlas en sus lugares de origen y dan las gracias por lo que les han, por lo que... Ustedes han sido los auténticos, pos agradézcanlo con hechos, no con risitas, cabrones. [ríe] No, y a mí me respetan y me quieren mucho. Yo creo que soy el único que les habla así.

P: ¿Sí? [ríe]

V: Bueno, ahora déjame decirte lo de la batalla de \_\_\_\_.

P: ¿La batalla de?

V: De Irak, lo de "Corresponsal de guerra".

P: Ah, sí.

V: Aquí me llevé a \_\_\_\_\_. Mira, en esos lugares, yo levanté una, bueno, anduve estudiando encuestas que había: de cada cinco niños que nacen, tres vienen fulminados por la leucemia. Uno llega por ahí a los once o doce, otro a los quince... Y ya que solamente sobrevive uno, a ese lo mandan a estudiar para, para Emiratos y cosas de esas. Bien, pero los gringos decían esto, decían que sus aparatos bélicos podían hacer una cirugía, ¿cierto o no? Entonces, dice, te lo voy a decir, dice: "Dios contigo corresponsal...", tipo marcha; les voy a decir "miren, busquen una banda marcial, que les haga un fondo pffff [hace sonido grave], y chinga". Y los ecos de las explosiones y, y...

P: El fragor de la batalla.

V: Ándale. Sí, ¡hacerla bien! Bueno, dice: "Dios contigo, corresponsal de guerra, / realmente muestra los desastres provocados, / un sol negro y viento anaranjado, / marchas dragonas en el cielo estrellado". ¿Sigo?

P: Sigue, por favor.

V: Dice: "Tu cabalgas con la muerte, temerario"... Estoy hablando de los corresponsales de allí, y le incluyo a tu paisano y al de nosotros, pero, no te cuento, el de aquí me falló gacho [malo] [ríe] Y al otro no lo conozco, pero lo admiro, esos huevos no los tiene cualquier güey. Entonces, dice: "Tú cabalgas con la muerte,

temerario, / para mostrar el revés de la moneda: / niños rengueando, condenados a su suerte, / otros jugando, conviviendo con la muerte". En los suburbios estaban atacando los bombardeos... y los niños *despedazaos*. En el Parque Cachemira, en el, en el... Cachemira y en el... ¿Cómo se llama? Babilonia, Parque Babilonia. Los hijos de los chingones, en caballitos van ellos con este... como se dice, niquelados de oro. Y los otros despedazándose. Entonces aquí me voy a... a cómo matan a la gente. Dice: "Se ven nonatos fulminados por leucemia, / de ácidas lluvias, por residuos infernales. / Imperialistas, emiratos del infierno, / no les importa que sus pueblos se desangren". El plebe este que todavía está de Presidente, hizo la guerra a huevo, y, y lo apoyaron los ingleses y los españoles y muchos.

P: Sí.

V: Pues, queriendo apaciguar la cosa, pero, te venden una cosa pues de un modo, y te embarcan. ¿Pues no ves qué paso en los bombardeos que hicieron los otros? De esas cosas que dije nada pasa porque sí. Bueno, dice... Dice: "Nadie es más que otro, jamás debes inclinarte, / cerrar los ojos es disculpa de cobarde". Dice: "La dignidad eleva a rango soberano, / jamás te inclines aunque mueras abrasado. / Tu ilusión..." No, al contrario, me dijeron que era un genio, los gringos, [ríe] porque yo dije la verdad, como suena. Pero me llevé a otros, y yo así lo veo, porque cuando no pude irme, hasta \_\_\_azos me dieron, porque había unos tumultos... Yo quería sacar la bici y me dijeron que estaba muy viejo; dije "viejo", pero no esperé ahí y me fui a huevo. Dice, dice. "Un concilio religioso no se ha dado / en concebir ríos de sangre han derramado. / Cuesta la vida no adorar a un Dios extraño, / no sólo hay uno Señor de todo lo que hay". Y ya me voy a, al, pa' que sea cortito: "Lancen valientes sus misiles a Nairobi, / SIDA y hambrunas se deben fulminar; / blancas palomas, paladines de la paz / causan más muertes que las bombas en Irak". Andaba una bola de católicos y otras religiones, y se morían... murieron más de, casi medio millón de gentes en ataques en todo el mundo; \_\_\_ llegó a tres mil los muertos. Entonces, ¿qué tiene de bueno lo otro? ¿\_\_\_ pa' que sea esta mierda? Sí, ¿sí entiendes?

P: Sí, sí... [reímos] Muy bien, ahí...

V: Entonces, si tú llegaras a ver a este muchacho...

P: ¿Cómo se llama?

V: Es un cronista, corresponsal de guerra español, hombre... No me acuerdo cómo se llama.

P: No sé... Conozco a algunos; de hecho, conocía a...

V: Uno que se pone una mano así, así.

P: Es que no me acuerdo de quién ha estado...

V: Así, tiene... como tipo alemán, no, siempre sale ése...

P: Ya, pero van cambiando, y no me acuerdo de quién estuvo en cada sitio...

V: Sí, pero el único que habla... este... le decían "la mamacita". Dije: "Hijos de su chingada madre, párense donde se para él". Tiene nombre casi como mexicano, joven él, de unos treinta y dos, treinta y tres años, que se pone así de brazos, y está narrando y... ¡cerquita! O sea, ves los chingazos que te pasan... Yo creo que los otros columnistas le tienen envidia porque...



P: ¿Y era de Televisión Española, o de qué era?

P: Pues sí, televisión española, o radio, o tele... Galavisión, no sé, pero es español, él. Yo aquí lo vi cuando vino la madre de Calcuta y cuando vino Aznar, todavía tocaba yo con mi grupo.

P: Ni idea.

V: Bueno, pues yo hice el corrido ése que le llevé a Salazar... Porque de aquí le habló Óscar, me dijo "véngase... véngase", porque le bombardearon una suite debajo de donde él estaba.

P: Sí, en el Hotel Palestina mataron dos periodistas españoles...

V: ¡Ándale! Pues el otro estaba narrando por la otra esquina de la plaza, el español; Salazar apareció arriba, dijo "es que tenemos un código los corresponsales de guerra, no escrito, que mientras uno solo sobreviva, el mundo tiene derecho a saber la verdad; mi televisión, Televisa, tiene la primicia". Entonces, ¿cómo te dijera? "Pero, ¿que no tiene miedo?" "Tengo pavor, pero también tengo dignidad, pero me \_\_\_\_ los huevos". Entonces, dijeron, fueron a recoger gente, y los echaron a la chingada para Irán, y luego ya de ahí, pues ya fui a parar hasta Gales.

P: ¿Hasta Gales? Menudo recorrido...

V: ¡Pues nos aventaron!

P: Claro, sí, para ver cómo podáis salir de allí todos.

V: No, pero me aventaron gratis [ríe], si hubiera que pagar me cuesta un \_\_\_\_, y además, para que me vendieran un boleto... ¡y en los chingazos!

P: Claro...

V: Soy miedoso, pero, ya que me encabrono, voy.

P: Fascinante viaje, ¿no?

P: Bueno, entonces, si te acuerdas quién es ese señor, y se graba, quisiera mandarle... yo se lo llevé a... Pero era vocero de Fox, y Fox, estábamos *peleaos*, ¿no ves que le menté la madre por televisión?

P: Claro, lo de la "Crónica de un cambio" [corrido de Vargas crítico con el presidente Fox, 2000-6].

V: No, pero después pasó, porque me dijeron que me disculpara.

P: ¿Qué te disculpas por la canción, por "La crónica de un cambio"?

V: No, cuando se vino el pedo fue cuando las muertas de Juárez.

P: Ah, vale.

V: Entonces me hablaron de los Estudios Universal... Ahí trabajé con tu paisano, este, del Zorro, Banderas. La película está por estrenarse. Para cine \_\_\_\_, concurso mundial, entonces ahí \_\_\_\_ y una voz de gringo. Bueno, entonces me dijeron que les interesaba,

pero que fuera una sola heroína. Le dije “pero, es que, ¿por qué una sola?”. Y dijo: “¡Sí, una que se escapó!” Le dije: “Nadie se escapa”. Dijo “y no digas Juárez”. Dije “mire, señor, me han perseguido hasta el cansancio por lo que dije de Juárez, y ustedes no...”

FIN DE CASETE.

## **Entrevista con Julián GARZA**

(Monterrey, Nuevo León, 3 de diciembre de 2007)

*A la entrevista me acompañó el profesor Guillermo Berrones, experto en el corrido, y particularmente en la obra de Julián Garza. Se realizó en dos tiempos; primero, en casa de Garza; más tarde, nos trasladamos a casa del amigo de Garza y también compositor Luis Elizalde; allí, más que de una entrevista, se trata de una conversación, de la que se transcriben sólo aquellos fragmentos relevantes. Para indicar a quién pertenece la intervención, se empleará 'G' para Julián Garza, 'E' para Luis Elizalde, 'B' para Guillermo Berrones, y 'P' para mis intervenciones (Pregunta).*

P: ...sí, algunas cosas he visto: algunas discos he ido encontrando por aquí y por allí...

G: ¿Vas a escribir un libro?

P: Sí, bueno, es un trabajo para la universidad, es una tesis, la tesis doctoral: a lo mejor de eso se puede sacar un libro.

G: Pues lo que hacía Guillermo, ¿no? Guillermo Hernández. Venía, me dijo, muy seguido para hacer investigaciones sobre los personajes reales de los corridos, ¿no? Y pues desgraciadamente, se nos murió como hace un año, ¿no?

P: Sí, sí, este verano pasado, en México.

G: Y se nos fue, chinga quedó, y lo traíamos mucho porque, pues seguido venía, o nos hablábamos, estábamos siempre en contacto, ¿verdad?

B: Sí, sí, un buen amigo.

G: Muy buen amigo... se nos adelantó en el camino. ¿Cuántos años tenía Guillermo Hernández?

B: Nació en el cuarenta.

G: ¿En el cuarenta?

B: Era del cuarenta, entonces tenía... sesenta y seis.

G: Fíjate, yo era mayor que él, cinco años. Yo nací en el treinta y cinco; si él nació en el cuarenta, pues tenía cinco años menos que yo.

B: ¿Tú acabas de cumplir qué?

G: Setenta y dos.

P: Está muy bien, ¿eh? Sí señor.

G: Precisamente ahora acabo de venir de un chequeo general, \_\_\_\_, y luego me llevaron a otro lugar a hacer un eco, todo el pinche \_\_\_\_, que, aparentemente... Le dije a mi hijo, "oye, decirle que tengo una pinche enfermedad incurable". "No vayas a decir, por favor" [risas].

P: Mejor te lo callas, ¿no?

G: Sí, te lo callas y...

B: Deja que me lo crea. [risas]

G: No, afortunadamente, estoy bien todavía; quién sabe dentro de unos cuarenta, cincuenta años [risas].

P: Bueno, ahora con la células madre éstas, que te van, que se están inventando, esto ya... vamos a ser inmortales, ya sabes. Te agarran unas células, te las meten y te regenera...

G: Pues a propósito, me acaban de regalar un tratamiento en [Ciudad de] México, de un mes, de cuatro *polletas*, una cada sábado, y le dije a mi hija, "oye, fíjate, a ver cuánto valen estas pinche *polletas*". Tres mil quinientos dólares cada.

B: ¿Dólares?

G: Digo, vale cada pinche ampolleta.

P: ¿Y para qué son?

G: Ya me pusieron una. Te regenera la piel, te rejuvenece, y un chingo de cosas que hace.

B: Dame tantito. [risas]

P: Por quinientos...

B: Una dosis, ¿no?

G: Me pusieron una el sábado, y me regalaron las otras tres. Ahí las tengo, las estoy cuidando como un tesoro. Oye, si vale tres mil quinientos dólares la pinche inyección, imagínate qué cosas notarás.

P: Vas a ser como las estrellas del rock, que se cambian la sangre.

G: ¿Sí?

P: Claro, se hacen una diálisis... Como los Rolling Stones y todos esos; les meten... como a los enfermos que les tienen que cambiar la sangre, pero simplemente les ponen una más fresca, y claro, deben de rejuvenecer...

B: ¿Pero no puede generar una reacción en un momento dado?

P: No sé, me imagino que sí.

G: No, pero deben de hacer análisis de que no le va a rechazar.

[Se siguen haciendo bromas al respecto]

P: Pues, ¿te hago unas preguntas, Julián? Son así muy generales, tampoco...

G: Sí.

P: ¿Cómo llegaste al corrido? O sea, tu formación, cómo accediste, si estaba en tu entorno desde chico...

G: Desde niño me aficioné con los corridos. Me acuerdo, vagamente, que... no sé si en el libro [de Hernández, o de Berrones] lo dije, me acuerdo vagamente que mis padres me llevaron río abajo; nosotros nacimos en un lugar que se llama la Hacienda del Porvenir, municipio Los Ramones, a setenta kilómetros de aquí de Monterrey, y resulta que \_\_\_\_, y vagamente recuerdo que nos llevaron a una fiesta al Macho, había un lugar que se llamaba El Macho, río abajo, no lejos de ahí de la hacienda, y ahí escuché yo el "Corrido del 24 de junio", y pues eso, me quedó grabado. Y luego, posteriormente, en Reynosa, en 1947, ya tenía yo doce años, aquí hay un corrido muy popular que se llama "Kilómetro 11-60", es la vida de Arturo Garza Treviño, y ése, mi tía tenía una fondita ahí en la frontera, ahí en Reynosa, y yo estaba ahí en su fondita, en el saloncito, y llegó un gringo, y pidió de cenar y, para sorpresa mía entraron Matilde y Miguel, un dueto de mujer y hombre que en esa época tenían mucho público, pegaban muy duro, y el gringo les habló, "Arturo Garza Treviño", así, como hablan los gringos, y se la cantaron, y yo al oír las voces las identifiqué, porque las había oído en el radio. Y luego, "otra vez"; la cantaron tres veces. Y ahí nació mi afición a los corridos. Y los empecé a componer, pero en broma, hacía cositas así en broma, no en serio, y tenía la inquietud, pero hasta 1972 un amigo me dijo "oye, pues tienes talento para hacer, para escribir temas, para escribir corridos. ¿Por qué no los haces en una forma comercial, en serio?" Y dije "no, no creo que tenga talento...". "¡No, sí tienes! Sí tienes, cómo no. Pues yo soy compositor y veo que tienes sentido de la rima y la...". Y me metió la idea y me dije "a lo mejor, puede ser que este buey tenga razón" [ríe]. Y luego...

[Entra la hija de Julián]: Papá, perdona que te interrumpa, pero te habla Alejandro Caso, del periódico *El Norte*.

G: Disculpa. Ponle pausa.

G: ...el jefe del grupo que se llama K-Paz de la Sierra, y me acaban de hablar del periódico *El Norte* que, qué reacción tengo yo, que acaban de asesinar al vocalista, en Morelia, Michoacán. Hombre, pues es muy lamentable, porque es gente joven que empieza y que están triunfando en el medio, y pues es algo muy triste.

P: Acaban de asesinar también a una muchacha, ¿no?

G: En Matamoros, en Matamoros, esta, [Zayda] de la Peña se...

P: Culpable, se llamaba el grupo, Los Culpables, me parece.

G: Sí, el grupo de ella, pero ella se llama, se apellida de la Peña, sí una muchacha joven, veintisiete años.

P: Ella, ¿qué música hacía? ¿Hacía así música grupera?

G: Música grupera, sí.

P: ¿La conocías?

G: No, yo a ésa no la conocía, no la conocía yo. E incluso con estos muchachos del K-Paz de la Sierra, debo de haber alternado alguna vez con ellos, ¿no? Pero no me acuerdo de, no me acuerdo de ellos físicamente, cómo son. Pero comoquiera, pues es muy lamentable aunque no seamos amigos, pero somos del mismo medio...

P: ¿Y cómo, por un pleito o algo...?

G: No, que estaba desaparecido, al parecer, y luego resultó asesinado. Me acaban de decir. Pues hombre, está, está peliagudo el asunto, \_\_\_\_\_ toda esta situación de los asesinatos.

P: También Valentín Elizalde...

G: Valentín Elizalde.

P: ...Beto Quintanilla...

G: Beto Quintanilla, mi compadre, pero mi compadre Beto Quintanilla murió de muerte natural, pero a lo mejor a raíz de eso también, porque le dieron un susto en Chihuahua, luego a raíz del susto se resintió el corazón y posteriormente le dio el ataque cardíaco que lo mató.

P: ¿Está peligroso?

G: Sí, está...

P: Lo siento mucho.

G: Pues nada. Está duro... ¿Qué más quieres que te diga, porque me interrumpí en...?

P: Ah, sí, hablábamos de cómo habías un poco accedido, de tu formación y todo eso, y... ¿Cómo puedes definir el corrido, qué te parece a ti...?

G: Bueno, pues el corrido es algo que narra las hazañas o las andanzas de un delincuente, ¿verdad? Que, pues la gente siempre simpatiza con esa gente que... porque normalmente se sabe que los bandidos, los delincuentes, son espléndidos con la gente del campo, con la gente pobre, y los ayudan de alguna manera; entonces, le agarra una aureola, una fama que posteriormente, pues viene un corrido, les hacen un corrido y ahí va, o hacen una película también. Entonces, ésa es la situación de los protagonistas de los corridos, ¿verdad? Hay algunos que son ficticios, se los imaginan por cosas que se leen en el periódico: "Oye, pues este tema está bueno para hacer un corrido", y muchas veces se le cambian los nombres a los finados, a los que se matan, por razones de que no se vayan a buscar un conflicto por ahí, pero lo que se hace, es cierto, muchos corridos nomás les cambian los nombres a los personajes. Pero la mayoría, pues aquí tenemos muchos temas de gente que... Ezequiel Rodríguez, por decir, Lorenzo Flores Hinojosa, Arturo Garza Treviño... y pues muchos que se me escapan, que han muerto en forma violenta y les han hecho su corrido, así es.

P: Y de la tradición, de los corridos antiguos, ¿tú conocías muchos...?

G: Bueno, los corridos antiguos se narraban en las ferias, en los palenques... En ese tiempo no se cantaban los corridos, los narraban, los recitaban, pos gente que se dedicaba a eso.

P: ¿Ah, sí, los leían nomás, no les ponían música?

G: Sí, los leían. Posteriormente, pues para... eran corridos que tenían veinte o treinta versos; posteriormente entró el disco, y ya pues el corrido lo tradujeron de tal manera

que dure un promedio de tres minutos, para poderlos grabar, que sean comerciales, vaya, y pues ésa fue la situación.

P: ¿Y cómo compones tú los corridos, desde el punto de vista de las reglas de composición? ¿Primero la música, luego letra la, o...?

G: Bueno, yo soy rústico, ¿no? Mis temas, escribo primero los versos; luego agarro la guitarra y empiezo a tratar de, a poner la melodía, siempre buscando que sea original, que no sea copia. Y en esa forma, encuentro una idea que "oh, buena idea para hacer un tema", y lo escribo, a veces se me da, en media hora lo puedo hacer, pero hay veces que me atoro y lo dejo pendiente, y otro día lo termino, o a los quince días, pero es mi sistema, escribir primero los versos y luego ponerle la melodía, de tal manera que sea una melodía que le quede y que sea original.

P: Pero veo que en tus corridos hay mucho... pues las fórmulas que se utilizan, la presentación, las despedidas, utilizas muy bien la tradición que se usa para componer los corridos.

G: Sí, los corridos, siempre hay que justificar el personaje, por qué se fue por el mal camino, o por qué hizo esto, por qué, en algún verso o alguna palabra hay que decir por qué, por qué se hizo un bandido, por qué es asesino...

P: Sus motivos.

G: Exactamente. Yo, pues he oído algunos corridos que los cantan y no hay justificación, pues por qué este cabrón, por qué, por qué andaba asesinando gente, ¿verdad? ¿Por qué? Y el corrido no lo dice. Pero siempre hay un motivo por el cual el personaje se declina por el mal camino y se va por allí.

P: Sí, además los corridos también antes tenían la función de, digamos, de dar noticias, ¿no?, a la gente que no sabía leer, etcétera, entonces siempre, normalmente tienen que, por eso se explican las cosas, ¿no? Pues esto pasó aquí, por qué pasó, etcétera.

G: Eso es. Yo acabo de hacer una película basada en un corrido que se llama "Botas blancas". El corrido no es mío, pero este, la película se llama "Nomás la muerte es ausencia", es un corrido que yo hice basado en el personaje ése. Me gustaría que vieras por lo menos un pedazo de la película, ¿te gustaría?

P: Sí, claro...

G: Vamos a verla, vente. Seguimos platicando. ¡Vente para acá, Guillermo!

[Nos dirigimos a su propio dormitorio, donde tiene una enorme televisión, y vemos parte de la película, que protagoniza el mismo Garza. Luego retomamos la plática.]

P: ...muchas gracias. A ver, de que andábamos hablando... Ah, sí, de la forma de componerlos y... ¿Tienes alguna referencia, algún maestro? O sea, ¿en qué autores te has inspirado, o que autores contemporáneos también te...?

G: No, pues eh, pues sí, claro, admiro a muchos compositores, a Paulino Vargas, a Teodoro Bello, a Reynaldo Martínez, los admiro mucho y, pues, en realidad pues yo no me copié de ellos, ¿verdad? Yo me inicié sólo, con mi, ¿cómo te diré? Se me vino a la cabeza que yo podría hacer corridos, ¿verdad? Un amigo me, me... ¿cómo te diré?

me animó, me animó a que yo compusiera corridos que, me dijo que tenía talento para hacerlos y... Y se lo creí y empecé a hacer mis temas, mis primeros temas.

P: ¿Y cómo escoges los temas? O sea, ¿qué es lo que quieres expresar, qué temas te interesan?

G: Pues, ¿cómo te diré? Los corridos siempre... es muy raro que un corrido no hable de violencia, ¿no?, de muertes. Entonces, pues ahí hay muchos detalles, aquí han pasado cosas que sí se merecen que les haga uno un corrido, ¿verdad? Pues una vez, por ejemplo, leí, en el periódico, que dos tipos acá en Linares se mataron a caballo, un duelo a caballo, a balazos, y entonces ahí se me vino la idea de... compuse un corrido que se llamaba "Las dos cruces", y ese tema posteriormente lo hicimos película también. Y, pues una vez oí platicar a dos viejitos en una cantina, estaban comentando que en una región aquí de Nuevo León, por ahí en China, Nuevo León, había dos familias que se habían exterminado unos con otros, hasta que no quedó nadie, y dije "entonces, nomás las mujeres quedan"; "Sí, nomás las mujeres". Entonces hice un corrido que se llama "Nomás las mujeres quedan". También lo hicimos película. Y muchos temas así los... al leer algo, ¿verdad?, en el periódico, o escuchar pláticas, la idea, "bueno el tema para un corrido", y habiendo un buen tema, pues hay un buen corrido.

P: Y, a propósito de los temas de violencia, etcétera, que siempre se habla, pues de la censura... ¿Has tenido algún problema con eso, o tus corridos no...? Pues, como tampoco son de narcotráfico, que es lo más visible y eso... ¿Hay censura en las radios para emitir tus temas o...?

G: Mis corridos todos los tocan en el radio en los programas de corridos, no hay uno que, pues que se haya prohibido, ¿no? Hay unos que... "Era cabrón el viejo", pues nomás le ponen un *beep* a lo de "era cabrón", porque es una palabra mala aquí, ¿verdad? Pero comoquiera los tocaban; la palabra mala era un *beep*, y luego ya seguía... Pero era obvio, ¿no? Pues como que mucha gente... Y entonces, este, pues no, no recuerdo de que me hayan vetado o censurado un corrido, un tema, porque, como te digo casi, mis corridos casi, es muy raro que hablen de narcotráfico, y si hablan, pues son mentiras, como "Era cabrón el viejo", que habla de que sembraba mota en el cerro, son mentiras, yo me lo imaginé, y...

[Entra un muchacho, hijo de Julián]

G: ¿Qué pasó, mijo? ¿Cómo estás mijo, cómo te fue en el fútbol?

Hijo: Bien.

G: Este señor es español, a ver si te recomienda él con el Real Madrid. [Risas; Nos saludamos]

G: Y este... Así están las cosas, tú, Ciro.

B: Oye, de la infancia algo escribiste, ¿después te acordaste de algún hecho que había vivido en la infancia y compusiste un corrido después?

G: Pues no, no recuerdo, debe de haber algo, debe de haber algo que escuché, y posteriormente que haya hecho algo, no recuerdo pero... He hecho un corrido que se llama "La reina y el pastor", ése habla precisamente de antaño, no de... Por ahí la vas a ver en el libro [de Berrones], habla de un sucedido... algo he de haber oído yo para que se me vino la onda de ese tema y le hice un corrido.



P: ¿Y conoces estos antiguos romances, que luego son corridos, de “Delgadina”, o el “Corrido de Doña Elena”...?

G: Sí, claro, Elena y el francés, ¿cómo se llama...?

P: Bernal Francés... o Don Fernando El Francés.

G: Don Fernando El Francés. Sí, los he oído, cómo no, la “Delgadina”, son españoles esos, ¿no?

P: Claro, sí, proceden... se cantaban en la Edad Media y...

G: “El ausente” creo que es español, ¿o cuál otra? Esta... ¡”La Martina”!

P: Sí, “La Martina”, que también habla Guillermo Hernández, tiene un escrito sobre ése. Y yo creo que “La dama y el pastor” también es uno de estos muy antiguos...

G: No, no, yo es “La reina y el pastor”. ¿Hay uno que se llama “La dama y el pastor”?

P: Sí, sí, por eso me he acordado...

G: Ah, fíjate. No. Éste es “La reina y el pastor”, porque...

B: Ya, pero tú etapa fuerte de compositor es hasta, la madurez, ¿es los treinta años?

G: Sí, porque...

B: Pero antes, ¿no hacías corridos así jugando?

G: Sí, los hacía en broma para mis amigos, que se peleaban y entonces...

B: Como parodias.

G: Sí, y mi amigo Juan Antonio también, porque me animó a los en serio, “tienes algo de talento, se ve que tienes habilidad”. Me animó, y empecé pues a escribir.

B: ¿Y te acuerdas del primero que tú digas, “ése corrido lo tengo muy presente y me gustó, cómo me quedó cuadrado... chinga, este corrido me marcó”?

G: Pues el primer corrido que se me ocurrió cuando empecé, “Pistoleros famosos”, “Las tres tumbas”, “Jesús Pata de Palo”, me parece que “Nomás las mujeres quedan”, no me acuerdo, por ahí va la onda, ¿no? Me parece que en *Diez mil millas de música norteña* [libro de Guillermo Hernández, biografía-entrevista de Julián Garza], ahí más o menos sí está. Pero esas memorias las escribimos como hace quince años, ¿no?

B: No, veinticinco años.

G: ¿Hace veinticinco años?

B: Ah, no, no, dieciocho años.

G: Dieciocho años que le empecé a grabar a...

B: Que se hizo esa entrevista.

G: ...que le empecé a narrar a, los corridos a...

B: Ahí tengo los originales.

G: ¿Sí? [risas] ¿De Guillermo [Hernández]? ¿Tú tienes las casete originales?

B: Tengo los originales de esa entrevista. Son como dieciséis casetes.

G: Pues ahí tenía yo más fresca la mente, y sí, me acordé de algunos detalles más.

P: Sí, creo que ahí hay alguno que le componías a un patrón, de broma, había algunos antiguos que habías compuesto al principio, sí, sí, lo recuerdo, no me acuerdo ahora del nombre exactamente, pero...

G: Sí, por ahí iba la historia.

B: ¿Por qué no compones corridos sobre el narco?

G: Pues es un tema ya muy trillado, es ya... Además es peligroso, no te puedes meter con esa gente; puede ser que a algunos les agrade, pero a otros no, y ahí está la bronca entonces. Habiendo tan lindo campo y tan lindos pueblos y ranchos... [risas] ¿Pa qué te metes con esa gente?

P: Sin embargo, tengo un par de corridos, que a lo mejor te los han atribuido y no son... Uno es la "Leyenda de Chito Cano", ¿ese corrido...?

G: Ése es mío, yo lo hice.

P: De acuerdo. O sea que sí que hay alguno, pero no son de los narcos de ahora, ¿no?

G: No. [Lo llaman por teléfono]

P: Veo que has hecho muchas películas, muchos guiones de las películas: ¿Cómo es la diferencia entre poner una historia que la pones en los versos del corrido y ahí en los diálogos de la película? ¿Hay alguna diferencia?

G: No, la historia se hace, se hace un argumento basado en el corrido, y luego se adapta al cine, o se pueden hacer las cosas al mismo tiempo, estás escribiendo, adaptando la... y haciendo la historia, ¿no? Como esto, pues me fui haciendo todo, ¿verdad?, escribiendo todo. Como ésta que acabamos de ver que se llama "Nomás la muerte es ausencia"; me fui escribiendo todo, me encierro ahí, en mi oficinita ahí, y no, este, no sé usar la computadora, entonces pues en mi maquinita ahí, al estilo antiguo, voy escribiendo todo. Y pues, mi problema siempre es empezar, cómo empezar, cómo empezar la historia...

B: Pero tú traes la historia en la cabeza, Julián.

G: Sí, mi problema es cómo, cómo empezar, cómo... Ya arrancando, ya no me para nadie ahí. Y me río yo mismo de las puntadas que se ocurren y la \_\_\_\_\_ y toda esa onda. Y me agrada escribirla, me gusta mucho, me gusta mucho escribir, porque, como te digo, ya arrancándome, hasta que termino, todo sigue, ahí puedes hacerle, cuadrar la historia, y si hay un productor, pues... Pues en ésta, yo soy el productor, ¿no? Pues me costó una lana, pero espero recuperarla. ¿Quién sabe? Hay veces que no lo recuperas, porque el Video-Home, el Video-Home es muy comercial, pero no le

meten, el productor no le mete lana, las hacen con las uñas, o sea, muy baratas, porque supuestamente los distribuidores, no es negocio. Y las películas que ves tú de Video-Home no es nada de producción, nada de... se ve que... y luego se rumora que ni les pagan a los artistas ni nada, es una bronca \_\_\_\_\_.

P: De bajo presupuesto...

G: De bajo presupuesto, exactamente. Porque, según los distribuidores, no es buen negocio, pero se siguen haciendo, ¿no?, se siguen filmando. Esta es una filmación en 16mm, o sea, sirve para la televisión.

P: ¿Y a qué público van dirigidos tus corridos?

G: Pues a, mira, el cine que se hace en México ahorita, los cineastas, están tratando de hacer cine que saque premios en el extranjero y están olvidando a la gente del campo, a la gente de los pueblos, y ya no se hace cine como éste que acabas de ver, popular, para la raza, acá, porque los productores están enfocados en hacer películas que no son para la gente humilde, para la gente del campo, y se olvidaron de hacer cine... como el que se hacía antes, ¿no? Los años cincuenta, los años sesenta. Tienes que haber visto algunas películas mexicanas de esa época.

P: Sí...

G: Bueno, pues eso se acabó, mano. Ahora, no pos que, *Y tu mamá también*, se llama una, y otra se llama *Diarios de motocicleta*, y \_\_\_\_\_. Pero este es otro, es ya un cine de altura, y el pueblo está *olvidao* en el cine. No hay salas para cine mexicano. Hay muchas salas en todo México que son para pura película norteamericana, y de vez en cuando ponen una mexicana, pero, como te digo, de ésas que quieren sacar premios internacionales, poner en... Cannes o no sé dónde hacen esos festivales.

P: Y tus corridos, el público de tus corridos, cuando lo haces, ¿Tú estás pensando en un público determinado?

G: Claro, sí, ha habido corridos muy populares que en la colonia del Valle [lujoso barrio residencial de Monterrey] los cantan allá la gente de lana [dinero], ¿no? Como el de "Era cabrón el viejo", se hizo tan popular que todo el mundo lo cantaba en la colonia del Valle y todo eso, ¿verdad?

B: Los niños...

G: Los niños.

G: Es increíble, un día estuvimos en la Expo [célebre feria ganadera anual de Monterrey], estaban ellos tocando, y cientos de niños, los niños solos lo estaban cantando.

G: Y luego, a raíz de ese corrido, se me quedó el apodo del Viejo Paulino a mí. No me incomoda, la verdad, pero ya es... "¡Don Paulino!", me dice la gente; ya chíngate, yo me llamo Julián Garza [risas]. A raíz de ese corrido porque los niños son los que empezaron a decir Paulino. Y ya me quedé con el apodo ése, ¿no?

P: Y, a raíz de ese corrido, has hecho unas secuelas, ¿no? Has generado una saga, "El hijo del viejo"...

G: Sí, “El hijo del viejo”, exactamente, y “Soy más cabrón que mi padre”, se hizo dos películas también: “Por ser el hijo del viejo”, ¿no?, “soy más cabrón que mi padre”, ése era el hijo del viejo, ¿verdad? Pues sí.

[Fin de la cinta]

P: Un par de preguntas más te hago...

G: Sí, cómo no.

P: ...que serían: ¿Cómo ves la industria discográfica para el corrido?

G: No, pues la industria discográfica se está muriendo por la piratería, mano. Y tanto que pues han quebrado varias firmas, varias; aquí, en Monterrey había varias y ya nomás queda una, DISA, no sé que haya otra. Y los compositores somos los que perdemos más, ¿verdad? Porque las regalías bajan; de por sí son escasas por la razón de que tú no les puedes auditar a las editoras bien, no sabes que, hay veces que un tema pega mucho y no te lo reportan, te dan lo que ellos quieren, pues. Y ahora, con eso de la piratería, peor es la bronca, se fue pa' abajo el... Donde se sigue reportando más o menos es en Estados Unidos, allá es más legal la cosa, allá no hay tanta piratería, y eso, ganamos un poquito más de lana como compositores, pero aquí está cabrón, aquí en México.

B: ¿Tú haces una grabación y no se rescata mucho?

G: No, no, por ahí se rumora que las mismas firmas están coludidas con los piratas para poder recuperar su lana; no está confirmado eso, pero se ha dicho que las mismas compañías producen la piratería para poder recuperar su inversión. Pues quién sabe cómo estará la bronca, pero va de más a menos esto.

B: Pero tú tuviste una compañía disquera...

G: No, fue mi hermano Luis, sí, tuvieron una marca de discos él y mi compadre Vicente Sandoval, pero ya luego tuvieron que venderla, fracasaron.

P: Sí, quizás antes había más compañías pequeñas, más chicas, y ahora están siendo absorbidas por las grandes, por Universal... ¿Esto está pasando, o no?

G: sí, por ejemplo, DISA creo que lo compró Univisión, se lo compró a los Chávez, y ya Univisión ya vendió más adelante; por ahí anda el enjuague, saber dónde va a ir a parar, por la razón de que, pues ya no hay promoción de parte de ellos para nosotros, los que grabamos ahí, está parado, porque no sabemos ni de quién es la compañía ya.

B: Y la radio, ¿contribuye, ayuda a la difusión?

G: Pues sí, pero, como te digo, un disco de DISA vale unos ochenta o cien pesos, y el pirata vale diez, y la raza pues compra el de a diez, entonces, claro, ahí está la bronca.

B: Entonces, ¿dónde está el negocio de la música?

G: No, estamos fracasando; en los bailes, entre más vas, presentaciones... Nosotros, normalmente trabajábamos tres días, fin de semana, ahorita escasamente trabajamos un día por semana. Este fin de semana vamos adonde mataron al presidente Kennedy [risas]. Entonces, vamos ahí, esto pa' hacer un trabajo, ¿verdad? Y es raro que salgan dos, pero vamos con uno ahí donde podemos.

P: Entonces, ¿hay bastante chamba al otro lado, vas a menudo a hacer conciertos?

G: Sí, yo trabajo más allá que aquí, yo trabajo más allá que aquí durante el año. A nosotros nos dan una visa [visado] por un año, hasta te puedo decir que pasamos ocho meses allá y cuatro aquí. Si andamos cerca, pues vamos y regresamos, porque Dallas, Houston, Fort Worth... Pero cada vez que nos mandan a Atlanta, a Florida, a Los Ángeles, ya tenemos que quedarnos, pues no sé, a veces hasta quince días; ésa es la bronca, pero ése es el trabajo.

P: Y aparte de la discográfica, el corrido, el futuro del corrido, ¿cómo lo ves? Está vigoroso el corrido, ¿no? Porque se decía que, después de la época de la Revolución, estaba en decadencia, etcétera...?

G: No, el corrido no pasa de moda, el corrido no pasa de moda; las canciones se chotean, como vulgarmente se dice, pero los corridos, los corridos buenos, se quedan para siempre en el gusto del público. Yo tengo uno que se llama "Las tres tumbas", ése corrido tiene trescientos intérpretes, lo han grabado trescientos intérpretes, eso es un récord... Siempre está vigente en el gusto del público, no así como las canciones: hay canciones muy buenas que se oyen y ya quedan en el olvido, pasan y ya no se oyen; los corridos siempre están jalando, ¿no? Esa es la ventaja...

P: ¿Y qué tendrá, qué tiene el corrido que lo hace tan especial?

G: Pues sí, la fuerza que lo mantiene vivo... pues es por la violencia. Es como los aficionados a los toros: si el torero no se le arrima al toro, el público...

[Entra la hija de Garza]

Hija: ¿Ya oíste la mala noticia?

G: No, ¿qué pasó?

Hija: Que secuestraron a todos los de K-Paz de la Sierra...

G: Nomás a uno.

Hija: ... y mataron a uno, al que canta. ¿Ya lo habías oído?

G: Ya me hablaron ahorita del periódico *El Norte*.

Hija: Qué bonito cantaba el pelado.

B: Sí, es cierto, K-Paz...

G: Ni modo, vida, por eso yo no quiero ser famoso.

Hija: ¡No, papá, no, no seas famoso! [risas]

P: Ya eres famoso, Julián.

G: Por eso no quiero ser famoso. Es la hora que quedamos con Elizalde.

P: Sí, vámonos.

G: Bueno, deja traer el disco, para que lo escuches...

[Traslado a casa de Luis Elizalde. Empiezo a grabar cuando se sigue especulando acerca del asesinato del cantante K-Paz de la Sierra, previamente integrado en un grupo del mismo nombre.]

E: ...enfrentamientos donde se agarraron a chingazos, a golpes.

P: ¿Puedo grabar?

E: Sí, cómo no.

B: O sea, ¿son broncas internas?

E: Sí. Se agarraron a golpes porque él era cabrón, era de armas tomar.

G: Era bragado.

E: Era bragado. Entonces, se agarró a golpes con el otro de K-Paz, y pues tú sabes, esa gente está relacionada con mucha gente picuda; entonces, ¿quién sabe qué habrá ocurrido?

G: Sí, pero ataron a todos y...

E: Y soltaron a todos, nomás lo dejaron a él; ahora, no pidieron rescate. A mí me habló Fernando Calvo.

G: ¿Cuándo?

E: Hoy, hace un rato.

G: ¿Para qué?

E: Para comentarme eso, que no pidieron rescate y el cuerpo, este, lo encontraron con, había sido... martirizado, golpes, sangrando la cara todo golpeado, costillas rotas, y la muerte, según el forense, es por ahorcamiento, mecánico. Y el asunto es que... [Enciende un cigarrillo, Julián aprovecha para comentar que nos ha regalado unas camisetas a Guillermo y a mí –con su nombre- de la nueva promoción.] Pero no deja de ser muy penoso, y más gente que está exitosa, estaba, estaba en su momento, vendiendo bien y todo...

G: Disculpa que te interrumpa, ¿estaba en DISA?

E: Estaban en DISA, son artistas de DISA, y lo acababan de...

G: ¿Y cuándo fue cuando lo mataron, hoy?

E: Hoy apareció el cuerpo. Lo agarraron ayer domingo: se iba a presentar en Morelia, secuestraron a varios, soltaron a todos y se quedó él nada más; entonces sí fue una venganza, porque no hubo, no hubo solicitud de rescate ni de dinero ni nada.

P: Tipo Chalino Sánchez, que se lo llevaron en la camioneta y...

E: Sí, y en el caso de esta muchacha [Zayda Peña, vocalista del grupo Zayda y Los Culpables, a la que se refirió Garza en su casa], la lastiman, la hieren, pero no la matan y va a dar al hospital; estando en el hospital tratándola para salvarla, ¡ahí enfrente de los médicos la remataron!

P: Sí, sí, van a rematarla, eso es tremendo, yo me he *quedao*...

E: ¡La remataron! Y te digo, el asunto de su mamá como Ministerio Público en un pueblo donde hay tanto, tanto... revuelo con la cuestión del narcotráfico, este, puede ser por el lado de la mamá, pero también es una clásica venganza, porque mataron a su pareja, a la otra muchacha que andaba con ella. [Zayda era lesbiana declarada; entre los posibles móviles del asesinato, se barajaba la homofobia; en el intento previo, asesinaron a su compañera y a un empleado del motel donde se alojaban. Por otra parte, su madre, Aydé Arjona, era en efecto agente del ministerio público, es decir, fiscal –sección penal-, lo que puede haber provocado una venganza de delincuentes acusados por ella.]

G: ¿K-Paz de la Sierra era originario de Sinaloa?

E: No, no, eso es otra de las cosas curiosas, K-Paz de la Sierra se convierten en un grupo muy exitoso del ritmo duranguense, y son originarios del Distrito Federal.

B: Yo pensaba que eran de Durango.

E: Sí, todos pensábamos que eran de Sinaloa o de Durango; no, eran del Distrito Federal. Y, pues el tipo éste, te digo, se quedó con el nombre, se los quitó al grupo, se separó del grupo, creó otro grupo, agarró el nombre, y en dos ocasiones, este, a golpes, a golpes gachos [feos, malos]...

G: Pues ahí los primeros sospechosos son los que dejó.

E: A la gente del Chapo [de Sinaloa, otro intérprete famoso de música nortea y corridos] también, El Chapo se presentó con ellos y, por una bronca de que no se bajó del escenario a tiempo, El Chapo lo agredieron los este... los guardaespaldas de K-Paz, y los guardaespaldas del Chapo, o sea, se armó una refriega, a puños golpes; o sea, ya, ya había habido golpes y agresiones. Y yo entrevisté al Chapo la semana pasada, vino aquí, y lo vi muy seco, muy serio, muy... Y le digo "qué tienes? ¿Estás enojado, o qué?" Dice "cansado, cansado de tanta gira, de tanta bronca..." Pues dedícate a otra cosa, cabrón, [risas] si estás agobiado por eso. Así está.

[Elizalde habla de Madrid, ciudad que conoce bien, tiene amigos allí...]

Y estás haciendo una tesis sobre corridos...

P: Sí, sobre el corrido contemporáneo.

E: Pues caíste en muy buenas manos, aquí tienes este...

P: Lo sé, lo sé.

E: Yo le decía, Julián es un corridista clásico, tradicional, con un formato muy de él, muy propio, y cualquier gente que, al pensar en corridos, piensa automáticamente en él. Ahora, existimos gente que hacemos corridos, pero somos fortuitos, somos de, de repente hacemos un corridito.

B: Pero tú tienes muy buenas creaciones, tú eres también...

E: Sí, pero... Pues hay gente como Cachorro [Juan Villarreal, cuyo grupo se llama Los Cachorros], por ejemplo, para mí Cachorro es dos corridos, que son el de, el de "Se les peló Baltazar", y el de "Regalo caro", que me acabo de enterar: en 1976 grabó alguien un corrido que se llama "El regalo del jefe", y es la misma historia, la mismísima...

B ¿Está la grabación?

E: Sí, claro, existe. Lo único que se llama "El regalo del jefe". Entonces, pues son puntos negros para un autor con tanta importancia.

P: Este es Juan Villarreal, ¿no?

E: Sí, sí.

P: Voy a ir mañana a verlo, pero no le diré nada [risas].

E: No, no. Y si le dices, le dices que dijo Berrones. [Más risas, y bromas.]

E: ¿Sabes qué? Yo he aprendido mucho con gente como Julián, como Teodoro [Bello]... Yo digo que Teodoro es un innovador del corrido, porque él, además de hacer una reseña del corrido clásico, él se metió a hacer consejas en sus corridos, como "Jefe de jefes", por ejemplo, que te dice que si quieres llegar al cien, tienes que empezar del uno, que hay gente que apenas empieza a sembrar y ya quiere levantar la cosecha.

P: Pero ahora Teodoro me insiste en que eso no es de un narco sino que es de cualquier persona que destaque en su medio, que puede ser un mesero, o que tal... Y yo le decía "pero Teodoro, si dice 'a mí el periodista me quiere, si no mi amistad se la pierde', no creo que un mesero le diga eso", ¿no?

E: Sí, Teodoro es muy cuidadoso...

P: Sí, claro, porque es delicado y...

E: Sí, porque son cosas delicadas, él fue amigo personal del jefe "Pacas de a kilo" [otro de los corridos más famosos de Teodoro Bello] y sin embargo no te está diciendo quién es, porque no conviene, y menos con estas noticias que estamos recibiendo, ahorita hay que quedarnos bien calladitos.

Y de hecho, hay algunos corridos, hay un corrido nuevo, que tú no conoces [dirigiéndose a Garza], que me acaba de grabar Pesado, ahorita hay la psicosis de que grupos que habían hecho como Intocable y como Pesado y como Poder [Norteño, tal vez], que habían innovado la música nortea para convertirla en una música entre balada, pop y no sé qué, ¡ahora se están metiendo a hacer corridos! Duelo acaba de hacer un disco de puros corridos, Pesado acaba de hacer un disco de puros corridos, me acaba de decir Servando que también Intocable ya quiere hacer un disco de puros corridos... Porque los corridos son como los bienes de viuda, sí, siempre estás cobrando una rentita, y para muestra, no sé si te dijo Julián, pero él tiene un corrido de él muy importante, muy significativo en su vida y en su carrera, que se llama "Las tres tumbas". Ese corrido tiene 170 interpretaciones, y ha sido cantado por gente como Rocío Durcal, como Tania Libertad, que aparentemente no tienen nada que ver con el corrido, pero pues el corrido es tan importante... Sí, yo tengo una serie de corridos, por ahí hay uno, nuevo, que a mí me gusta mucho, que acaba de grabar Pesado; Pesado, te digo, se metió en la onda de los corridos, a ti [dirigiéndose a Garza] te



grabó al final tres, y este... Ese corrido, lo hice, fíjate qué bonita historia: Iba yo con mi hija rumbo a Estados Unidos, y duramos tres horas y media para cruzar el puente, porque era, hace un año, vísperas de navidad. Entonces, tres horas y media haciendo fila para cruzar nada más.

P: ¿Porque la gente va de compras allá, o...?

E: Sí, sí, o van de visita; yo iba a San Antonio, mi intención era ir a San Antonio, mi hija es nacida allá y no necesita permiso, pero yo sí. Entonces, esas tres horas y media me sirvieron para ver algo que nunca había visto en el puente, en [Nuevo] Laredo, en el 1. No sé si tú lo has visto [dirigiéndose a Berrones]. Te fijas, a un lado hay, vi un montón de cruces, pero muchas, amontonadas; mi primera reacción fue “se volteó un camión, o ametrallaron a una pandilla aquí, porque ¡tantas cruces!” Pero había tanto tiempo pa’ estar viendo, me empecé a fijar: las cruces son dedicadas a los mojados que no pudieron cruzar, gente que se quedó en el intento, y ahí encuentran los cuerpos y el Gobierno lo hace como pa’ darle un escarmiento, un consejo al que quiere cruzarse, que vea lo que se arriesga. Y lo que más me llamó la atención, que algunas cruces nomás decían “cuerpo desconocido encontrado en tal fecha”; otros decían “Pedro, de Michoacán, encontrado en tal fecha”; otros decían “Juan, encontrado en tal fecha”, o sea ni... Y te agüitas [asustas, o desmoralizas] porque has oído por ahí historias de familias que dicen pues: “Mi marido se fue a los Estados Unidos y nunca volvió. A lo mejor consiguió otra familia allá, se olvidó de nosotros...”, sin pensar que el pobre cabrón se quedó entripado en el, en el...

G: En el río Grande.

E: En el río Grande. Entonces hago, desarrollo yo ahí mismo el corrido, y que lo iba a grabar Huracanes [del Norte], que lo iba a grabar Lalo Mora, y finalmente lo grabó Pesado. Y Lalo me dio a mí una muy buena idea.

B: ¿Cómo se llama?

E: Se llama “Los ahogados del río Grande”. Ahorita te lo voy a cantar, es más. El río Grande, ya ves [dirigiéndose a mí] que antes de ser río Bravo, la gente le decía Río Grande, incluso hay un pueblo que se llama Río Grande.

G: No, siempre ha sido río Grande, nomás que...

B: Es el río Grande en los Estados Unidos.

P: Claro, son los gringos los que lo cambiaron, ¿no?

G: Los mexicanos de aquel lado fueron los que le pusieron el nombre, río Grande, en toda la Historia de los Estados Unidos es el río Grande. Acá, no sé alguien que \_\_\_\_ río Bravo. Pero el nombre original es río Grande.

B: Río Grande del Norte.

G: [recita] “Río Grande y caudaloso con fraguas corren ligeras, tú no dejas que mataran, pero ya muertos los llevas, y el malhechor disfrutaba de todas \_\_\_\_”.

E: Y Lalo Mora, cuando yo terminé el corrido, que a mí me gustó mucho como quedó, incluso Julián me estuvo asesorando en la hechura de ese corrido, uno de mis hijos me dijo: “Oye, papá, pero estás mal, ¿por qué hablas exclusivamente de Laredo? Hay cruces en el desierto acá en Nogales, en Tijuana, en Mexicali, y no estás incluyendo esa gente”. Y Lalo Mora me dijo, Lalo es muy aguzado, Lalo tiene muchos años

grabando y también es echador de corridos muy bueno, muy bueno, si el "Laurita Garza" es de él...

B: ¿"Laurita Garza" es cierto o no es cierto?

E: Sí, sí es cierto, él me dice que sí es cierto, nomás que cambió nombres y cosas, pero sí, sí es cierto.

B: Pero la historia, ¿dónde está, dónde...?

G: Ahí en El Carrizo.

B: ¿En El Carrizo?

E: Ahí, en el área donde él nació, él me dijo, porque le dije "oye, ¡qué corridazo!". Dice "yo quisiera que me saliera otro de esos", porque es un corrido muy fuerte, muy tocado, muy difundido, muy grabado, y él me dijo lo mismo: "Oye, ¡incluye la otra gente!" Y dije "ya, pero mi corrido está hecho, Lalo, y no lo quiero capar, quedaría muy largo". Entonces se me ocurrió meter un área hablada; a ver qué te parece.

El día que vayas al norte, / por Laredo, Tamaulipas,  
observa bien el río Grande; / si en las riveras te fijas  
vas a mirar muchas cruces, / varias con flores marchitas.  
Cruces con nombres y fechas, / otras sólo el apellido,  
unas dicen en sus letras / "fue un hombre desconocido  
que se encontraba flotando / entre las aguas del río".

Se apachurra el corazón, / de veras que da tristeza  
no conocer ni quién son / pero tener la certeza  
que los perdió una ilusión / y los ahogó la pobreza.

*Recitado:*

*Hay cruces allá en Tijuana, / también hay en Matamoros,  
por toda la guardarraya / hay miles de testimonios  
de tantos pobres paisanos / que en el intento quedaron.*

*Unos murieron de sed, / otros murieron ahogados,  
y todo por la ilusión / de cruzarse al otro lado.*

*No es el desierto que mata / ni el agua que los ahoga,  
es la maldita pobreza / que al pobre jamás perdona.*

¡Cuántas familias llorando / un día los vieron marcharse!  
Los seguirán esperando, / nunca podrán resignarse;  
duele saber de los hijos / que van quedando sin padre.

Paisano de Zacatecas, / de Jalisco o Michoacán,  
de San Luis o de Durango, / qué importa de qué lugar:  
Fíjate bien lo que dejas / y lo que vas a arriesgar.

Siempre rezo una oración / cada vez que voy pasando,  
hoy le pido al Gran Señor / que me conceda el milagro,  
que las cruces, por favor, / ya no sigan aumentando.

[Aplausos]

E: Qué bonito, ¿eh?

P: Muy bonito.

E: Ahora, lleva el formato de los corridos de este viejo [refiriéndose a Garza], yo aprendí con él el formato tan bonito que usa en sus corridos; yo, oigo un corrido y sé que es de Julián por ese formato, ese sello que tiene, de seis líneas, tonada, tonada, estribillo, tonada, tonada, estribillo. De otra manera, yo me acuerdo cuando le presenté mis primeros corridos, me decía “son canciones”, me decía “¡esto son canciones, esos no son corridos!” Así es. Y logramos hacernos corrideros gracias a Julián, a Teodoro...

G: Qué bueno que hayas *aplicao* lo que te he enseñado. [risas]

[Garza pide a Elizalde sacar copias de su película en el ordenador, quien prefiere esperar a que lo haga su hija cuando llegue.]

G: Pero sigamos platicando lo mismo, como tarda mucho...

E: ¿Sí platicaron del corrido original, cómo no lleva estribillo?

G: Bueno, se dice también que el corrido precisamente es sin estribillo porque es corrido, todos los versos y la melodía son iguales, entonces, es corrido. Y otros, pues hay otros comentarios, ¿no? De que...

P: Sí, también se dice que el origen de “corrido” también viene ahí de un tipo de romance corrido, que efectivamente, no tenía...

B: Exactamente. Pero el corrido toma su personalidad ya a principios del siglo XX, yo creo que con la Revolución ya se define su propio estilo.

E: ¿Sabes tú? Yo, cuando estuve en España, compré un libro que le regalé a este, a Meléndez, José Antonio Meléndez, que es un gran corridero también, porque yo me traje de allá historias de bandoleros españoles, de la Sierra Morena y...

P: Sí, de las coplas que hay...

E: ...de Luis Candelas, de, el de la barca, este, el barbudo...

P: El Pernaes...

E: ¡Un montón de corridos! Y me encontré en un pueblo por ahí, donde mataron uno de esos bandidos, una placa que decía algo muy significativo, dice: “Murió como muere un hombre, de pie y con las botas calzadas y el arma en la mano”, algo así decía. [...] Y este, fue la misma historia de aquí, muchos bandoleros, que perdonó después el Gobierno si se retiraban de las broncas. Salteadores de caminos y... Pero estás oyendo “Heraclio Bernal”, y estás oyendo a mucha de nuestra gente, entonces, el origen lo traemos de allá.

G: Claro, el sombrero, las botas... las camisas, igual, todo esto el origen es español, nosotros copiamos a los españoles y los gringos, nosotros, de veras. Las botas vaqueras, pues el origen es español. [...]

P: Y lo que ha pasado con el corrido, en la teoría, es que, o sea, el hecho de que venga de España no quiere decir que no sea, por supuesto, absolutamente mexicano y que tenga aquí, que aquí haya fermentado, ¿no? Pero siempre como que tratan de negar ese origen español, que es absurdo, ¿no? Porque hay tantas expresiones culturales en el mundo que, bueno, que proceden de otro lado y luego pues uno las hace suyas, ¿no?

E: Sí, se van fusionando, cuando los españoles...

P: El baile típico de Madrid es el chotis, que es un baile alemán o austriaco, y nadie diría "no, pero es que no viene de lo alemán". Bueno, sí viene, lo que pasa es que luego se ha...

G: La polka, pues es polaca.

P: Claro, se ha vuelto a hacer, ¿no?

B: Se reinterpreta.

P: Claro. Quiero decir, que reconocer un origen en otro lugar no quiere decir que eso no sea muy característicamente mexicano, en este caso.

B: No es negación, no tiene por qué ser negación.

E: Y tú vas a presentar tesis en base a...

P: Sí...

E: ¿Y qué inquietudes tienes, qué preguntas tienes?

[Hablo de la beca concedida por el gobierno mexicano, de las perspectivas de investigación, y acabo por desaprovechar la pregunta de Elizalde. Luego se habla un poco más de México y España.]

E: Don Julián, es este, pues hay mucho [reoir]. [Dirigiéndose a Garza] ¿Ya te entrevistó, ya platicaron?]

G: Sí, ya platicamos, sí.

E: Hay muchísimo que saber de Julián, él desarrolló una facilidad para idear corridos, ese corrido último tan bonito de "La reina y el pastor", qué cosa tan bonita; yo, cuando lo oí, me acordé de una canción antigua, que no sé si a lo mejor es española, que se llama "El faisán" [del compositor mexicano Miguel Lerdo de Tejada]. Y esa canción, por muy fina en su música y en su letra, pero el final es lo mismo que dice Julián. Aquélla habla, dice: "En lugar de un remoto país,/existió una princesa ideal,/de su faz desmayábase el lis,/y su labio envidiaba el coral./Pero así como era bella era cruel,/no existió en su pecho el amor,/y una vez que...", no sé que, que la enamora un doncel, ella le demuestra rencor; él le dice: "Expresó en su cantar su dolor:/preso de amor vengo a ti,/de tu luz vengo en pos/puesto que eres un sol. Soy ruiñeñor...", y qué sé qué. Entonces ella lo manda a la chingada, y un brujo la lastima a ella convirtiéndola en flor, la convierte en...

[Fin de cinta]

[Elizalde canta una canción que le ha enviado un muchacho, en la que un pobre se dirige a un rico y habla de la riqueza material y la interior, desarrollando el tópico de que la riqueza no sirve ni para las penas de la vida, ni llegada la muerte.]

G: No es rico el que tiene mucho, sino el que necesita poco.

E: Yo no dejo de asombrarme del talento enorme que hay en México de tanta gente. ¿Qué bonito está esto, no te parece?

P: Es un tema tópico, pero está muy bien expresado, muy...

E: Sí, muy bien dicho...

P: Es muy bonito.

G: La tengo que grabar pronto. Yo la grabo.

E: ¿Verdad que está muy bonita?

G: Muy bonita, y ésta es de mi estilo.

G: ¿De dónde es el chavo?

E: Tú lo conoces, son los de Dallas, los hermanos de Dallas.

G: ¿Esos son los muchachos aquéllos de Dallas?

E: Esos son.

G: Oye, pues que es una obra bien chingona, ¿sabes lo que te digo? Hasta no lo quieres creer. ¿Y han hecho más de estas composiciones, sí? Yo estoy pensando en grabarles un tema.

E: Sí, tienen, tienen el de “La silla de montar”, está muy bonito.

G: No, pero este tema está, está chingón.

E: Está precioso el tema, precioso, a mí me gustó muchisisisísimo. Bulmaro Bermúdez ya murió, pero era también un corridero muy cabrón, el viejo, ¿eh? Muy, muy bueno. A ver, déjame buscar este tema, se llama... se llama “La reina y el pastor, ¿verdad? A mí se me hace precioso este tema.

B: ¿Qué fue lo último que grabaste?

G: [Inaudible, porque empieza la música] Pues ahí tiene que estar el ensayo.

E: ¿Eh?

G: El ensayo con el acordeón, mejor.

E: ¿Cómo dices?

G: Que ahí tiene que estar grabado el ensayo con el acordeón.

E: No, no lo sacaste aquí.

G: ¿No lo saqué?

B: No.

G: ¿Lo tienes en disco, no? [Empieza el canto –grabado.]

Muchas historias de antaño / han quedado en el olvido;  
de un pastor y su rebaño / les cantaré su corrido;  
el treinta y cinco fue el año, / en un poblado escondido.

En su ignorancia, el pastor / se enamoró de Rosalba;  
era muy grande su amor, / nomás en ella pensaba,  
lloraba por esa flor / mientras sus chivas cuidaba.

La traía en su corazón / a todas horas del día,  
porque era su adoración, / soñaba que la tenía,  
y la hija del patrón / ni siquiera lo veía.

Por causa de una tormenta, / un día durmió en la majada;  
montada en su yegua prieta / temprano llegó Rosalba;  
sin pensar en la respuesta, / le dijo cuánto la amaba.

“¡Estás loco, Prisciliano!”, / le contestó con rencor.  
“Para mí eres un gusano, / ¿cómo pretendes mi amor?  
Soy la reina del poblado / y tú eres un vil pastor”.

Partió a galope tendido, / se fue con rumbo al poblado.  
Prisciliano, muy dolido, / quedó descorazonado;  
de la rama de un encino, / ahí lo hallaron colgado.

E: Fíjate que en los corridos, como en las canciones, es necesario... ¿Te gusta a ti el fútbol?

P: Sí.

E: Es como el fútbol. Agarrar la pelota, ir sorteando, pero rematar. Y Julián es un as del remate.

B: Julián hace muy redondos los finales, ¿verdad? Son minicuentos.

E: Sí, tienes que rematar, dejar un sabor... Sí, esos minicuentos, es un pelo. Escribir poesía, pues ya te extiendes hasta donde quieras, pero hacer la sintaxis de un corrido, y contar una historia, con los personajes, la trama, el nudo y la conclusión, está muy cabrón. Yo, uno de mis corridos, uno de los que me gustan mucho y que fue bien grabado, fue el de, el de “Pasó en mi pueblo”.

B: Ah, sí, hombre, de La Noria.

E: Sí. Ese es una historia real. Me dijo un cantinero una vez en mi pueblo: “Tú que haces canciones, deberías hacer una canción al cura del pueblo: se acaba de llevar una muchacha”. Y estaba un borrachito de éstos que no cantan, que hablan muy espeso, con mucha sabiduría, y dijo: “¿Y qué tiene de raro? Raro que se hubiera llevado un cabrón, pues si él era bato [tipo, hombre] y ella era vieja [mujer]... Pues malo que se hubiera llevado un pelado [hombre]”, dijo. [risas] Y me llamó mucho la

atención, y de ahí desarrollé yo el corrido ése, que para mí es algo bueno... De mis grabados [busca en el ordenador el tema], "Pasó en mi pueblo"... [Suenan] Y con éste enamoré a Martín Urieta, y enamorar a Martín con una canción, fue un éxito para mí. Oí la historia.

Escuchen esta historia, / una historia de amor,  
algo pasó en mi pueblo, / oigan qué sucedió:

Un joven sacerdote / se ha robado una niña,  
de sólo diecisiete, / linda flor de campiña.

B: ¿Quién te hace segunda [voz]?

E: Un amigo de... [inaudible]

El era el nuevo cura / de la vieja parroquia;  
el domingo en misa, / dio principio la historia:

Al verla tan bonita, / le vino el corazón,  
ya no pudo dar misa, / se le olvidó el sermón.

Ella sintió en el alma / que el fuego la quemaba,  
supo que él era de ella, / sintió que ya lo amaba.

Y no pudo evitarlo, / nadie pudo hacer nada,  
porque en el mismo templo / diosito los juntaba.

Esto pasó en mi pueblo, / la historia sucedió,  
él colgó la sotana, / ella dio el corazón.

Y se ha armado un revuelo, / nadie quiere entender  
que él tan sólo es un hombre / frente de una mujer.

[Corta]

E: Y se repite, pero ahí está la historia, y es una historia que botas en un minuto y medio. Ahora, de compositores, yo veo a Teodoro, veo a Julián, veo a Macías, a mucha gente que tiene esa enorme capacidad de poder crear de la nada. A mí se me dificulta mucho, yo tengo que estar involucrado de alguna manera con las canciones que hago. Y fíjate que ya le encontré un beneficio a eso: En días pasados, la banda El Recodo me pedía una canción, pero querían que se las editara, y le dije: "Oye, tú sabes cómo hago yo las canciones, mis canciones están involucradas conmigo y con mi vida, con mi mujer, con mis hijos, con mis amigos, con mis pasiones, con mis amantes, con mis... Y entonces, cederte yo en edición una canción, es como darte la mitad de mi vieja, la mitad de mi hija, [risas] la mitad de uno de mis amores... ¡No me chingues, ésas son mías completas! ¡No te doy más que pura madre!" Y me ha servido. Pero yo veo la grandeza de Julián, de Teodoro, de que se ponen a idear, a imaginar algo, y a mí se me dificulta. Poco a poco, de repente, te sale alguna cosilla ahí que imaginas, pero el 95% de mis canciones están involucradas con sucesos alrededor de mi vida, ése es el asunto.

B: No sé si a Ciro... Lo que pasa es que tú tienes una formación, o sea, tus composiciones son tan pensadas, y has tenido un entrenamiento, vamos a decirlo...

E: Con ellos. [refiriéndose a Garza y sus mentores]

B: Sí, sí, pero vaya, pero tú tienes una formación... de alguna manera literaria o académica, sin ser... sin referirme a la escuela, o sea, tienes esas estructuras, y entonces, trabajas en función de eso. Y son melodías muy bonitas. Y el caso de Julián, y el caso de Teodoro Bello, ellos tienen asimilado un lenguaje y unas exp...

E: ¡La esencia del pueblo!

B: Entonces, ellos, sus composiciones son... en ese sentido, ¿no? O sea, son muy espontáneas.

E: Sí, Julián me platica que de niño iba y se asomaba por las persianas de una cantina, a los seis, siete años, para estar viendo los músicos, o se sentaba a un ladito, pa' estar oyendo. Dice que un día por poco y lo matan de un cervexazo, ¿verdad?

G: Iba pasando por una cantina, aquí en Guadalupe [afueras de Monterrey], y llevé el nixtamal [maíz cocido con cal] a moler, enfrente de la plaza, ahí estaba el molino, yo debo de haber tenido unos siete años, ¿no? Y ahí vengo con la tina aquí, ¿ves? Y al enfrente la cantina, sale una canción, en la rockola que se llama "Un día con otro", y me paro a escucharla; si no me paro, me pasa la botella por aquí; me llenaron de cerveza encima de las ropas... Pues me pasó por aquí: si no me paro, me mata.

P: O sea, que te salvó el...

G: Me salvó el... [risas]

B: ¡Tu afición!

G: Sí, sí, un botellazo, una botella de media, así, aquí en la cabeza... Me hubiera matado. Con seis o siete años...

B: ¿Y no has compuesto una canción sobre eso?

G: No... [risas]

B: \_\_\_\_\_ botella.

P: Es un buen, es un buen argumento.

B: Ahora, eso, eso no es malo, Luis, o sea, el que uno tenga un entrenamiento de esa naturaleza y que el otro tenga una riqueza de experiencias... Tú tienes un montón de experiencias también, entonces las aprovechas y las construyes. Eso son solamente estilos distintos de componer.

E: Sí, pero... el gran asombro de tener...

B: A mí me gustan mucho tus canciones.

E: ...y la felicidad de tener tantos amigos talentosos, porque yo me asombro, con la canción primera que te enseñé de este muchacho y de... Me llegan cosas nuevas de Martín Urieta, sus corridos también, este... que "¡Ah, cabrón!", dices, "cómo lo saca de, y cómo los desarrolla, cómo, cómo los hace". Pero también es gente de esencia de pueblo, que vivió... Él vio cómo se agarraban a balazos, cómo se mataban en un su pueblo.

B: Mira, te voy a decir otra cosa que pasa en Julián, que a mí...



E: Antes de que se me pase, ¿sabes? [dirigiéndose a Garza] Que quiero regalarle a él [a mí] tus corridos hablados por ti. Aquí los tengo, mientras seguimos platicando, déjame hacerle un CD. Sigue, sigue, perdona.

P: Muchas gracias.

B: Otra cosa que, eso nunca se lo he dicho a Julián, es que su pasión por el cine lo ha llevado a tener una serie de experiencias y una serie de experimentos, ¿verdad? Entonces, Julián se ve más forzado... O sea, le salen bien sus películas, pero se ve más forzado en el diseño de los guiones cinematográficos.

P: Claro, por eso le preguntaba antes qué diferencia había entre encajar la historia en el corrido y en el guión.

B: Él es un narrador naturalito, naturalito así, de historias, de esos cuentos populares, ¿no? Porque tiene toda una cultura similar, y una estética...

E: ¿Sí conoces tú el disco éste dónde habla?

P: No.

B: No, está buenísimo.

E: Buenísimo, es extraordinario ése, porque ahí te las habla, y tiene un acompañamiento muy... Ni te pongo nada porque la vas a oír luego.

P: Muchas gracias.

B: Entonces, eso es lo que... Pero si Julián hubiese estudiado un poco de cine, por decir, tuviera...

P: Un poco de técnica del guión, o...

B: Una técnica, cosas de ésas. Pero ahí está lo valioso y lo admirable...

P: Claro, sí, que es natural.

B: ¡Que es natural! ¿Verdad? Entonces, lo que hace, pues le sale bien, pero podría salirle mejor como \_\_\_\_\_ [Es una broma, risas] Sí, sí, porque, de hecho, ahí se justifica lo que decíamos, ¿no? Que sus corridos son muy cinematográficos. En realidad, son pequeños guiones que Julián escribe en cada corrido, ¿no?

P: Sí, son muy visuales.

G: Yo preocupé de un principio en...

B: Tú querías ser artista de cine, Julián, ¿verdad?

G: Sí, me preocupé desde un principio de que mis corridos llevaran un nombre que proyectara, digo, que tuviera proyección para posibles temas de película, ¿verdad?

[Llegan la mujer y la hija de Elizalde. Presentaciones. Pide a la hija que haga copia de la película, como pidió Garza. Charlamos un momento, se marchan.]

E: Ahora, fíjate que quiero decirte algo, echándome porras yo. Yo soy un purista del idioma, y a mí me encabronan canciones, por ejemplo, que dice “Ella no está, y él está en la *mesá*, *esperandolá* con el *perfumé*”, y que empiezan a acentuar palabras...

B: Lo que te acabo de decir, es la formación académica.

E: Sí. Y entonces, yo sí he luchado incluso con Julián, “espérame, Julián”, y es que se hizo costumbre, y hay muchas canciones que están así, pero el hecho de que haya muchas, no quiere decir...

B: Es que fíjate, hay una estética popular, que ahí está, ésa no... evolucionará naturalita. Pero mientras, es permisible que tenga esos quiebres y esas imprecisiones del lenguaje, que eso no importa, la gente lo entiende, ¿no? Otra es lo que comunica...

P: Claro. Aunque luego en esto de la poesía popular, pues, que parece que... pero tiene una gran eficacia y una economía expresiva, pues precisamente porque era una cuestión oral, de memorizar. Es decir que, técnicamente, es a veces sublime, o sea, que no es... Y, efectivamente, quien tiene una formación más académica, a lo mejor lo fuerza más, mientras que...

B: Sí, yo oigo un corrido, y se nota la..

P: Claro, sí, se nota, pues como los que hacía Guerrero...

B: ¡Sí!

P: ...los que hacía Miguel Lira: enseguida ves que hay cierta falta de naturalidad ahí.

B: Por ejemplo, todos los activistas sociales, muchos activistas sociales, de cualquier movimiento, el 68, aquí en México, el 68, el EZLN, los de las ciudades que se la pasan criticando, “ay, que la policía”... crean corridos: no llegan a gustar jamás, no alcanzan trascendencia mayor, ¡y son corridos!

P: Sí, sin duda, son corridos, y algunos están bien. Yo me acuerdo de Judith Reyes, por ejemplo, que es muy... Pues esto, el profesor Aurelio González, me decía: “Sí, claro, aquí dicen que está... pero estos corridos jamás se han cantado ni jamás... Esto lo compré yo en Francia”. O sea, una cosa de éstas de canción protesta, que sí, están muy bien los corridos de Judith Reyes, pero verdaderamente...

B: O sea, los académicos los van a aceptar en ese momento, pero más allá, no: “¿Tú has cantado un corrido de que la policía...”. “Pues no, no”. Ningún grupo lo ha cantado. [Garza hace una broma. Risas]

E: Sí, el pueblo está con el pueblo. Me acaba de tocar ser juez...

B: ¿Sabes qué, Luis? Hay unos códigos que solamente se entienden sin hacer mayor ejercicio mental, solamente, tú sientes el corrido cabrón, o la composición, o la canción, y dices “¡está \_\_\_!”. ¿Qué dijo Julián ahorita nomás? Esa canción de los chavos de Dallas, “pues, cabrón, esa canción tiene algo, entonces me gusta”. Y la gente, eso lo sabe; o sea, no le importa saber si...

P: Sí, hay una intuición estética y...

B: Eso es.

E: ¿Y sabes cómo me dice que hizo este cabrón el corrido? Le mandé las fotos de mi alberca, y entonces, me dijo, “Luisito, te voy a hacer una canción, no te vayas a creer...” [risas]

P: O sea, que el rico eres tú.

E: Sí. [risas]

B: No te molestes, pero yo, cuando empecé a oír, estaba pensando en tu alberca y... [risas]

E: Y entonces le digo “no, está muy bien hecha, muy bien”.

P: Está muy bien, sin duda.

E: Y te digo, te asombras de ver gente, como Catarino Leos, por ejemplo: Catarino Leos es un compositor muy nuestro, muy de acá de nuestra área, no ha trascendido, pero está muy identificado con toda la gente aquí del área. “Y no es famoso”, dijo Martín [Urieta], “si fuera, ya se sabría”. Pero a lo que quiero referirme es que es un tipo sin, sin preparación.

B: Bueno, él, él no, no hace corridos, ¿verdad?

E: No, es cancionero.

G: Una vez me dio uno pa’ que se lo grabara: no me gustó. No, el fuerte de Catarino son los boleros.

B: Son los boleros. Y a mí me parece que están bien bonitos, me gustan mucho.

E: Yo, en mi casa de Coahuila, en las paredes, los amigos que me visitaban firmaban, y escribían algo; pues él me escribió muy poquitas palabras con una cantidad de faltas de ortografía impresionante, que dices “este cabrón batalla para escribir”, pero hace canciones.

B: Claro.

G: Pues si Teodoro Bello empezó a escribir...

E: A los cuarenta y uno aprendió a escribir.

P: ¿Y qué os parece Paulino Vargas como compositor?

G: Es muy bueno.

P: Tiene algo un poco distinto, quizá cosas un poco más metafóricas, ¿no? No es tanto contar la historia ajustada, sino que a veces sale por ahí por sitios un poco poéticos que no me queda claro de qué está hablando.

[Uno de los interlocutores pide confidencialidad, y afirma, con todo respeto, que Vargas perdió un tanto la cabeza por la edad.]

G: ¿Vas a volver a México?

P: ¿Dices de vuelta de España, o...?

G: No, no.

P: Ah, sí, pasado mañana...

G: ¿Por qué no entrevistas a José Antonio Meléndez?

P: José Antonio Meléndez, sí, he visto algunos corridos también por ahí...

E: ¡Tiene montones! Hay uno, "Misa de cuerpo presente", que grabaron ustedes... [refiriéndose a Garza y su hermano, cuando formaban el dueto Luis y Julián]

P: Sí, lo conozco. Sí me gustaría, lo que pasa es que...

G: Anota el teléfono.

P: Sí, gracias, pero no sé si voy a tener tiempo, verdaderamente, Julián, por que es que llego a México [D.F.] y me quedan cuatro días en México... [el país, antes de volver definitivamente a España]

G: Con uno tienes, pa' entrevistar... [risas]

P: No, ya, pero tengo muchas cosas... [risas]

E: Y está cabrón José Antonio: "Grano de oro", "El martes me fusilan"...

P: ...pero vamos, voy a intentarlo.

E: Estaba viendo, Julián, que ahora hay muchachos jóvenes que están haciendo corridos de otra cosa. Por decirte, "Una cruz en el pavimento", que habla de un chamaco de catorce años que se metió a la droga, malaconsejado por los amigos, y que al final, en una redada, lo echaron por delante y lo mataron a él, y que su mamá va a llorarle y que no se qué... Pero ya son otros conceptos, otras historias, historias ya más urbanas.

P: Efectivamente. Bueno, también como los de todos estos... Pues de los Rivera, ¿no?, de Lupillo Rivera y todo eso, que es un poco así como el rap que hay, pero de la comunidad mexicana, que son así provocadores, ¿no?

[Al contrario de lo que suele suceder cuando se menciona a otro(s) compositor(es), no hay el más mínimo comentario acerca de los Rivera. Garza me proporciona el teléfono de Meléndez.]

P: Pues sí, voy a intentarlo. Luego, otra cosa que me da un poco, porque... también estoy entrevistando a la gente que he acopiado sus corridos, los he leído, los conozco... O sea, me da un poco de cosa llegar y hacerle así preguntas muy vagas, sin conocer su obra. Aunque sí estoy seguro de que tengo... Yo debo de haber comprado, entre casetes y CDs... tendré a lo mejor 300 discos de corridos, y sí me suena haber visto su nombre ahí, aparte de "Misa de cuerpo presente", que lo tengo en varias versiones, desde luego también en una tuya [dirigiéndome a Garza].

E: Ése es de él, ése es de él.

P: Por eso, pero... Pero sí, bueno, en todo caso voy a llamarlo, lo llamo de tu parte, lo saludo...

G: No, pues es un tipo... Nació en Durango, pero tiene cincuenta años en el DF; sus primeros años, digo, fue compañero de Vicente Fernández, en \_\_\_\_, en las cantinas. Y tiene historia, José Antonio, sus corridos son muy populares; de muchos han hecho películas también.

E: Y él es un ferviente admirador de Pancho Villa y la Revolución, y ha desarrollado muchos corridos referentes a eso, muy buenos: “El martes me fusilan”, es una historia de cristeros, allá por el [mil novecientos] veinticuatro.

P: O sea, los hace ahora, pero recupera estos temas, ¿no?

E: Sí, sí.

P: Está muy bien.

E: Sí, es que él oía mucho... Pues él creció allá en el área de Chihuahua, Durango, y entonces, platicó con muchos viejos.

Y hablando de corridos creados, hay un corrido de Julián que a mí me gusta mucho, que es “El talabartero”, ¿lo conoces?

P: Este no...

B: Una historia muy particular...

E: No, pero la historia de cómo nació, olvídase, pero luego, cómo lo desarrolló para imaginarse... cómo involucraba a un talabartero dentro de un corrido.

B: Es un Robin Hood de \_\_\_\_, ¿no? [risas]

E: Sí, le encargaron un corrido para un talabartero, y él se puso a idear. Y entonces, la historia la narra un hijo, donde dice que tiene recuerdos y reliquias de su padre, entre ellos, su padre era talabartero, y hay una silla de montar que ya no sirve, que está muy vieja, pero tiene huellas de balazos...

G: Ah, ésa es otra.

B: Ese es “Reliquia de cuero”.

E: “Reliquia de cuero”, sí, perdón, perdón. Y dice que la silla de montar es muy preciada para él, porque tiene recuerdos...

B: Bueno, ésas son las reminiscencias de la temática revolucionaria en los corridos actuales, ¿verdad?

[Fin de la cinta] [...]

E: ...un perro nuevo, un cachorro. Entonces, pues él no lo quería matar, era un perro que quería mucho, había estado muchos años, diez, quince años con él; entonces, a insistencias de la señora, él decidió deshacerse del perro, pero no matarlo; se lo llevó a un río donde había una corriente muy fuerte a aventarlo, dijo, “que el perro se revire en el agua, y pues, si salga más adelante, si Dios quiere, que sobreviva, que yo no lo voy a matar”. Pero, a la hora de quererlo aventar, en el forcejeo, el perro no se dejaba, y el que se ha ido fue el ranchero [risas]. Y entonces el perro se lanza, si no se acaba ahogando, no sabía nadar bien, y el perro se lanza y lo salva. Entonces, el tipo regresa con el perro abrazado, vivo, y le dice a la señora: “Voy a traer otro cachorro, pero este perro se muere aquí.” [risas]

P: Se muere a mis pies. [risas]

E: “Este perro no se va”. Y entonces, la historia a mí me pareció muy bonita, y... ya me lo grabaron también éste, he tenido varias grabacioncitas. Déjame ver... aquí está, cantado por mí... Mira [pone el disco]:

Hay historias muy bonitas / que debieran de contarse,  
deberían de estar escritas / para jamás olvidarse,  
como ésta de un perro viejo / que me platicó mi madre.

Ya había perdido el olfato / y la vista le fallaba;  
Raquel le dijo a su esposo: / “Ya no sirve para nada,  
dale un tiro y que otro perro / sea el que cuide nuestra casa”.

Aunque Juan lo había pensado / no se sentía convencido,  
porque nunca había olvidado / que el guardián lo había servido,  
pero tenía que matarlo / porque ya había envejecido.

Juan un día tomo el camino, / con su perro llegó al río  
donde se hacía el remolino; / aquella tarde de frío  
pensaba tirarlo al agua / en vez de pegarle un tiro.

Cuando Juan quería aventarlo / cayó del acantilado,  
el agua empezó a arrastrarlo, / luchaba desesperado;  
el perro saltó a salvarlo / y lo sacó medio ahogado.

Juan volvió al rancho llorando, / angustiado y afligido,  
llevaba al guardián cargando, / lo abrazaba arrepentido;  
el perro había muerto / por salvar a un mal amigo.

B: [Dirigiéndose a Julián] De eso, tú tienes uno, pero es un médico, ¿o qué?

G: Sí, precisamente lo hicimos entre los dos [Garza y Elizalde].

B: Ah, ok.

P: Entonces, Julián, ¿te encargan corridos?

G: Sí, se ha dado el caso que...

P: Te dan unos datos, y...

G: Y una lana también. [risas]

P: Hombre claro, cómo no. Unos datos bancarios... [risas]

G: Sí, en Veracruz, precisamente. Fuimos a cantar a \_\_\_\_ caballo. Se llama Cantinflas. Dice, “oye, yo quiero que me hagas, que le hagas un corrido a mi caballo como el del [‘El caballo] Careto’”; él lo escuchó allá. Entonces yo le dije “diez mil dólares”, estaba \_\_\_\_\_.

P: ¿Dijiste tú diez mil dólares?

G: Para que me dijera que no. [El relato no es escuchado bien, porque Elizalde está hablando por teléfono al mismo tiempo; además, en este punto llega alguien.]

E: Disculpadme. [Dirigiéndose al recién llegado, y haciendo las presentaciones] Sí conoces a Julián Garza, ¿verdad? Beto es también compositor, estamos haciendo algunas canciones juntos. ¿Sabes cuál es la bronca, Beto? Que vamos a ir, murió la esposa de Julián, y vamos a ir al novenario en un ratito más.

Beto: No importa.

E: Entonces, grabamos más tarde... El señor viene de España, está haciendo unos reportajes en base a los corridos, estamos platicando... Y Guillermo Berrones es estudioso de los corridos también, y cayó en blandito aquí el amigo [refiriéndose a mí], se colocó muy bien con él. [risas]

P: Fantástico.

E: Y estábamos platicando de eso...

G: Sí, ¿cómo te lo hallaste tú a éste? [dirigiéndose a mí]

B: Soy más famoso que el de K-Paz [de la Sierra]. [risas]

G: ¿Eres famoso? Me dice siempre que...

E: ¿Cómo viste el corrido, cómo quedó?

P: Muy bonito, está estupendo.

[Hay dos conversaciones simultáneas. La voz de Garza queda en segundo plano, tapada por la de Elizalde y la mía.]

E: Y vuelvo a decirte que todas mis canciones son historias relacionadas con algo que vi, viví, oí... Por eso están muy cercanas a mí.

P: También tiene un toque del caballo... ¿Cómo es? Este de José Alfredo [Jiménez], que el caballo lo salva también, ¿no? No tiene nada que ver...

E: Del "Caballo blanco" sí sabes cuál es la historia, ¿verdad?

P: ¿La historia original?

E: De dónde nace ese corrido.

P: No.

E: Él hace un viaje de Guadalajara a Tijuana en gira de trabajo en un Cadillac blanco...

P: Ah, sí, es verdad, esto lo vi que lo contaba Chavela Vargas en un programa en la [cadena cultural de TV pública] 22, que dice: "¡Pero qué caballo de José Alfredo, si eso era un Cadillac!" [risas]

E: Eso es... [risas]

P: Pero me he confundido, es el, el... ¿Cómo se llama? Uno muy famoso, que le van a fusilar las tropas de Villa y...

E: Ah, el ["Caballo] Prieto Azabache".

P: Eso, el ["Caballo] Prieto Azabache".

G: Es de Pepe Albarrán.

P: No es lo mismo, pero tiene la relación con el animal, así...

G: El corrido es de Pepe Albarrán.

P: Pepe Albarrán, efectivamente.

G: Ya murió.

E: Sí, sí, era un *corridazazazazo*. Y estaba viendo yo de José Alfredo también la inventiva, la capacidad. Yo sigo, te digo, asombrado, hay mil anécdotas de canciones; por ejemplo, de José Alfredo, él era un aficionadazo al *box[eo]*; a mí me platicó la esposa, esta...

B: Paloma.

E: Paloma. Dice que estaban... [Dirigiéndose a Beto, el recién llegado, que se ha mantenido de pie]. Oye, siéntate aquí tú, que...

Beto: No, no, acá estoy bien.

E: Platica que estaba viendo una pelea de box, de Halimi [campeón franco-argelino] con Joe Becerra [campeón mexicano], era por un campeonato que perdió Joe Becerra, pero fue muy reñida y, en determinado momento, estaba tirándole chingazos, y no caía y no caía Halimi. Entonces, la esposa, esta, Paloma, le dijo: "¡Acaba de una vez de un solo golpe!" Se paró, ya ni miró la pelea: [canturrea] "Acaba de un vez, de un solo golpe, / ¿por qué quieres matarme poco a poco? / Si va a llegar el día que me abandones, / prefiero, corazón, que sea esta noche". [la canción es "Amarga Navidad", de José Alfredo Jiménez]

G: Y fue ahí cuando el del Ratón [Macías, otro célebre boxeador mexicano ], dice, la raza, acá, "no, con Becerra perdió, pero El Ratón noqueó a mil y pico", era Billy Pico. [risas]

E: Teodoro [Bello] tiene una canción muy bonita que se llama "Nos estorbó la ropa", que le grabó Vicente Fernández, la grabó Tigres del Norte, y esa canción tiene también una historia muy bonita. Dice Teodoro que andaba de viaje, tenía dos, tres semanas fuera, y entonces, la esposa tenía la cuna del bebé llena de ropa limpia que iba a planchar; entonces, llegó, y el niño lo abrazó, el niño más chiquito que tenía, y se acostó con él a dormirlo; y dice que, en eso, la señora entró a bañarse y salió en bata, y este cabrón, que se andaba tres semanas...

B: Ausente. [risas]

E: ...ausente, y entonces le dijo "pon al niño en la cuna"; y dijo ella "nos estorba la ropa". [Canta] "Nos estorbó la ropa, / dejamos que las prendas se cayeran", y desarrolla la canción, y eso es muy válido. Yo pienso que el arte de un compositor es



precisamente agarrar lo que está en el ambiente, una frase, un algo, muy significativo, muy especial, para lograr una buena canción.

G: Cornelio Reyna, mi compadre Cornelio, traía una libreta, \_\_\_\_.

E: Sí, sí. Yo tengo una canción ahorita, que me dio mucho gusto este año, fue [disco] sencillo con Huracanes [del Norte], y la acaba de grabar Vicente, se llama “Lo que más duele”. Y estábamos viendo mi mujer y yo una película...

B: Ah, vi una entrevista que te hicieron allá en Los Ángeles.

E: Ah, sí, sí.

B: Y ahí mencionas lo de esa grabación.

E: Sí, sí. Esa canción, estábamos acostados mi mujer y yo viendo una película antigua mexicana que se llama *Eugenia Grandet*, que es una obra de Honorato de Balzac; entonces, la llevaron al cine hace muchos años María López, Julio Villarreal, pinche viejo, ¡qué buen actor!

G: Muy buen actor.

E: ... Ramón Gay... Y es la historia de la novela, pero la historia es de un tipo tarambana, desgraciado, que explota a una muchacha toda la vida, le saca dinero, le promete que se va a casar, y ella envejece esperándolo; y un día, llega a su casa, a sacarle a la chingada todo el dinero, y la sirvienta, la de toda la vida, lo recibe mal; y entonces le pregunta él, “¿me odias?”; dice “yo no, pero no lo quiero, váyase, ¿a qué viene aquí? Ha hecho sufrir mucho a esta niña”, refiriéndose a la protagonista; dice él, ¿ha llorado mucho por mí?”; dijo “no, es lo peor, se ha aguantado de llorar, y las lágrimas que se guardan son las que más duelen, porque no salen”. Y me gustó a mí tanto, tanto, la frase, de esas lágrimas que guardas por dentro, para poder aguantarte, y sale la canción. Digo, fue sencillo, pero Vicente [Fernández] la saca en el próximo disco. Y es esa frase...

[Toca la guitarra y canta en directo. Dado que se trata de una canción y no un corrido, al igual que la mencionada del joven de Dallas, no se transcribe aquí. Al cabo de unas estrofas, se detiene.] Tiene otro versito y se repite, pero, ¿qué haces para aseverar la canción? Ponerte en los zapatos de la vieja [mujer], decir “cabrón, ¿por qué vienes? No es por que me quieras, necesitas algo. Entonces, lárgate, ya bórrate mucho de la chingada de aquí”. [risas] Y al final, una buena frase hace una canción a veces, ¿verdad?

B: Sí, sí. Una buena frase...

P: Luego está El Piporro [apodo del cantante Eulalio González], que en una de estas canciones, con su toque socarrón también, que es “Llorarás”, también dice “vale más que llores de adentro pa’ fuera, porque si lloras de afuera pa’ dentro, te ahogas”.

B: ...”te ahogas”, es una frase muy bonita.

E: Ándale, sí. Yo no había oído esa frase, pero sí es una frase muy bonita, ¿eh?

P: Es una glosa, o sea, un aparte que hace a una canción que se llama “Llorarás”, creo, ¿no?

B: [canturrea] “Llorarás, llorarás, mi...”

E: Pero no era de él esa canción.

P: No, no era de él, pero él siempre mete los comentarios, ¿no? Como en “Rosita Alvérez”, “¡échense aire!” [risas] ¿No habéis oído la versión ésa de “Rosita Alvérez” del Piporro?

B: Sí, cómo no.

E: Es increíble cómo vienen extranjeros a desmenuzar nuestras canciones, a oírlas con otros oídos, con otra disposición, ¿verdad? Y muchas veces, tenemos nosotros el tesoro y no lo apreciamos.

G: No, El Piporro es, fue genial.

P: Genial, efectivamente. Pero bueno, eso pasa en todos lados, que también las cosas de España, por ejemplo, yo no sé cosas que...

G: Además, la frase ésa del “Ojo de vidrio”, que dice “blanqueaban los cerros de puros encalzonados... Bueno, blanqueaban los que traían [se entiende que calzones], los demás nomás negreaban”. [risas] Otro, \_\_\_\_\_: “Bonito el caballo bayo, ¡caballo bayo! Va yo el caballo”. [risas] ¿Te acuerdas lo que nos contó cuando lo fuimos a ver al estudio? [dirigiéndose a Elizalde]

E: Sí.

G: “Tú Julián, tú Luis, este... Ya no es como antes. Ya ahorita nadie se pelea, nadie se mata como antes, [imitando la voz] ¡nomás los hombres!” [risas]

E: Y dice Martín Urieta que un día, platicando con él, le dice “bueno, don Lalo, ¿y qué edad tiene?” “No”, dijo, “pues tengo setenta y cinco”, dijo, “pero todavía me doy en la madre con un cabrón de ochenta, ¿eh?” [risas] Sí, era ocurrente...

G: Era genial, Piporro.

[Llega otra persona, a quien Elizalde comenta que tienen que irse al funeral por la esposa de Garza]

E: Cincuenta y un años de matrimonio. ¿Y así ve este viejo, así de grandote y fuertote y todo? Me quebró a mí verlo llorar el día que murió su esposa, estaba llorando como un niño. Le pegaron en la espina dorsal. Pero la vida sigue, la vida sigue. Vamos al rosario, ahí van a estar sus hijas.

[Me presenta al recién llegado, le habla de mi estudio]

Oye, necesitamos irnos, nos está esperando la gente por allá.

G: Vamos. Entonces, ¿la película? [de la que estaba haciendo una copia la hija de Elizalde. Garza me dice que la recoja luego al marcharme, pues ambas casas están muy cerca. Aquí termina la grabación.]

## **Entrevista con Teodoro BELLO**

(Cafetería Sanborn's, Cuernavaca, Morelos, 2 de diciembre de 2007)

P: Pues dime, ¿cómo es tu formación de corridos, o sea, cómo llegaste al corrido, cómo accediste?

B: Mira, yo me inicié... me inicié en 1972, o sea, yo escribo desde 1968, pero en el 72 me empezaron a grabar mis primeras canciones. Entonces, con el paso del tiempo, me fui convirtiendo en un compositor de oficio; al principio, las canciones, este... me llegaba la idea sola, y empecé a escribir, y este, empecé a lograr grabaciones, y posteriormente empecé a hacer corrido basado en las crónicas de los periódicos, este, en las tragedias que escuchaba en el rancho, o sea, a la gente que, en provincia, para que me entiendas; en provincia hay muchas cosas de vaqueros, de gente que pelea por alguna mujer y que se agarra a balazos con alguien y... Y empecé a hacer corridos y canciones. Y me inicio en 1985 a escribir corridos para agrupaciones como Los Tigres del Norte, Huracanes del Norte, y este... y varios grupos, ahora ya muy famosos, como Los Alegres de Terán; en aquel tiempo, yo les hacía canciones a Los Alegres de Terán. Y cuando me inicio con un gran éxito, que se llama "El avión de la muerte", que lo grabaron Los Tigres del Norte, hechos por supuesto de la vida real, este, con un gran éxito; entonces, esta agrupación empieza a... Los Tigres del Norte me empiezan a llamar que les componga más corridos, más este... cosas de lo que está, cómo dijera, que se está escuchando mucho, este... tragedias que pasan en el narcotráfico, que ve uno en el periódico. Y sobre eso he escrito más o menos como unos cien temas, ciento cincuenta temas, y la mayoría con un gran éxito. Hay versiones en donde aparecen este... desfilan nombres muy populares dentro de ese ambiente, dentro del ambiente del narcotráfico, y este... empiezo a escribir y empieza a haber mucho éxito, y, desafortunadamente, México, que antes era un gran trampolín donde pasaba la droga... pues de Colombia, de Perú, de diferentes partes, de este... de Bolivia... de Ecuador, etcétera. Entonces, este... y es un trampolín México, y acá es donde pasa todo, y entonces, empieza a haber una gran abundancia, una abundancia mercantil, de compra y venta; desafortunadamente, ya es un problema mundial, ¿no? Ya México ya no es un trampolín, sino también aquí, desgraciadamente, ya se atora la droga, hay mucha drogadicción en México y en el mundo. Antes, sabemos que Estados Unidos es el primer lugar a nivel mundial, pero ahora, desgraciadamente, esto ya se propagó, y ha sido un cáncer, un cáncer a nivel mundial. Y pues yo me dedico a hacer lo que muchos compositores hacemos, escribir lo que estamos viendo. El corrido es un... tú sabes que es una música muy tradicional de México, y que muchos autores este... llevamos a la pluma y a la música. Algunos lo vemos como negocio, y otros simplemente como un estilo de inspiración, ¿no? Yo soy un compositor de oficio, y yo sé que, si no lo hago, lo van a hacer otros, y yo lo puedo hacer y lo hago con mucho gusto, porque me gusta, y además porque gano dinero.

P: Entonces, en esa tradición, ¿pues qué referencias tienes, o qué maestros, o de los corridos clásicos, digamos, cuáles te gustaban, o te llamaban la atención?

B: Este... puedo decir que, afortunadamente, o desafortunadamente, no tuve maestro; desafortunada porque siempre es bueno tener alguien que te guíe para que lo hagas un poco mejor, y afortunadamente es que yo me formé solo, sin ayuda de nadie, solamente recibí un don divino de Dios y sé hacer las cosas; me costó mucho trabajo aprender a hacerlo, tuve muchas puertas que se me cerraron, pero logré abrirlas con el paso del tiempo.

P: Entonces, ¿no había tradición en tu familia ni en tu entorno, así, de componer, de tocar, de...?

B: No, nadie, nadie, nadie de mi familia es músico, nadie de mi familia es artista, nadie de mi familia escribe, simplemente, es un don que yo este... que Dios me dio un don y lo supe aprovechar, y me fui haciendo con el paso del tiempo, me fui convirtiendo en un compositor de prestigio, porque, no es porque me esté *biengloriando*, sino la estadística lo dice, que hay éxitos con muchos grupos.

P: Sin duda. Y entonces, ¿cómo haces? O sea, ¿cómo haces los corridos?  
¿Primero la letra, o...?

B: Mira, yo veo, por ejemplo, veo una tragedia que pasó, veo una crónica de la prensa, escucho el radio, veo la televisión, y empiezo a escribir de los grandes personajes que se convierten en el dominio público, el dominio popular, y digo, “este caso creo que es muy bueno llevarlo a la letra y a la música, porque es algo que el pueblo, cuando lo escuche en la radio, lo va a aceptar”. ¿Por qué? Porque ya lo vivió, ya se oyó en el radio como noticia, ya se vio en la televisión como noticia, ya se leyó en el periódico como noticia, y llevarlo a la letra y llevarlo a la música es algo interesante.

P: Claro, pero, ¿cómo es el proceso de composición? ¿Primero se hace la letra, o...?

B: Primero... primero me entero del tema, y yo hago todo junto, hago letra y música a la vez; cojo la guitarra, empiezo a tocar algunas notas, y sobre de eso voy escribiendo la letra. O sea, agarro la tonada, como se dice acá, y empiezo a escribir la letra, y ya sigo la idea de cómo... de lo que está aconteciendo o lo que está pasando, y ya, este... que lleve una secuencia, una secuencia donde el, el oyente, o sea, el público, se vaya sintiendo atractivo por el enlace, el enlace de los versos, que le vaya exponiendo un sentido fuerte, fuerte, con el gancho, con el gancho, con las, este... con una letra consistente, de valor, si así fue, con una letra muy fuerte de la tragedia como está pasando, para que la gente se sienta llamada, llamada... Como cuando estás viendo una película, ¿no?, que te va arrastrando, te va arrastrando, vas deseando ver qué va a pasar más adelante.

P: Sí, pero las construcciones que tú haces son muy buenas; quiero decir, que hay otros corridos en los que la gente quiere contar algo, pero, a veces, como que los versos no están tan bien encajados...

B: No... no lo saben armar.

P: ...la rima está perfecta...

B: Sí, la rima. Tienes que llevar una secuencia, una secuencia de versos, donde vayan muy bien armados y muy bien rimados, que tú vayas escuchando, que te va jalando, y que te está arrastrando el corrido, que estás escuchando, que termina el corrido y que vuelves a regresar el disco porque te interesó mucho el tema.

P: Claro, quieres volver a oírlo porque está muy bien llevado. ¿Y conoces los romances, los romances antiguos que venían de España, que es donde dicen que está el origen del corrido al principio, como “Delgadina”...?

B: Bueno, “Delgadina”: “Delgadina se paseaba de la sala a la cocina”. Ese corrido yo me acuerdo, que estaba pues muy pequeño, yo creo que tendría ocho años cuando ese corrido ya andaba sonando muy fuerte. La verdad, no sé, este... no sé qué origen sea el corrido, pero hasta ahorita tenía entendido que el corrido era Mexicano, ¿no?

P: Sí, del siglo XIV, viene de España, muy parecido, y luego se fue extendiendo y se ha ido adaptando con el tiempo, en esa tradición, ¿no?

B: Sí, el corrido es como... ¿Cómo te dijera? Es una tradición, como decir el tango en Argentina, ¿no? Que van enlazando los versos y eso, aunque allá el tango lo conjugan con el baile, ¿no?, que es muy tradicional. Pero aquí el corrido es bravío, de gente valiente, de gente, gente que, este... desafortunadamente, la mayor parte de corridos que se han hecho en México son este... son drásticos, muy de muerte, muy de sangre, muy de matar, ¿no? Tragedia pues, como se dice, ¿no? Ahora, si yo hubiese vivido en 1915, 1910, pues le hubiera hecho a Gabino Barrera, digo a Felipe Ángeles, Emiliano Zapata, Francisco Villa, este... Benjamín Argumedo, este... Felipe Ángeles, de los grandes héroes revolucionarios que les hicieron grandes corridos, que no tuve la suerte de hacer esos corridos, porque no viví en esa época. Desgraciadamente, estamos viviendo en una época donde hay mucha droga, y entonces, pues ya los corridos, este... ya tiene que escribir uno al narco; al narco, a la corrupción, al... muchas veces al Gobierno que maneja mal las cosas, no sólo de este país, sino de muchas partes del mundo, donde hay muchos manejos; y la gente, es una forma de descargar la, ¿cómo te dijera?, de descargar la expresión, ¿no?, de decir... No hay forma de reclamar"; solamente con un canto decir "fulano es esto y fulano es lo otro", ¿no? Y que lo que escribe Teodoro Bello todos lo saben, porque yo escribo únicamente de la prensa.

P: Lo que está pasando.

B: Sí.

P: Y entonces, pues eso, los temas los escoges por el interés que puedan tener para la gente, pero aparte, ¿cómo escoges los temas, qué quieres expresar?

B: Bueno, tú, como compositor, o más bien yo, como compositor, se debe expresar lo que la gente está viviendo, porque si tú le cuentas a la gente algo que no... algo irreal, no te lo cree, no te lo cree porque dice "ay, no es cierto. Eso es una mentira". Hazte cuenta que yo, de repente, en un banco, bajo veinticinco encapuchados, "y llegaron veinticinco encapuchados con metralletas y se llevaron cien millones de pesos". No me lo creen, porque, para empezar, no los hay en un banco ahora, actualmente, y sería una mentira. Mas, sin embargo, lo que la prensa maneja es algo que el pueblo ya sabe; vamos a pensar los corridos que yo tengo muy famosos, como este... "La muerte del Cardenal" [este título no está recogido en la lista de obras de Bello de la Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos; probablemente se trata de "¿Quién tiene la culpa?", que aborda la muerte del Cardenal Posadas], como este... el "Pacas de a kilo", el "Jefe de jefes"... El "Jefe de jefes" te quiero aclarar que esa canción yo la hago con un doble sentido, pero el "Jefe de jefes" es para el mejor periodista, para el mejor escritor, para el mejor estudiante, para el mejor maestro, para el mejor compositor, para el mejor cantinero, para el mejor bombero, para el mejor presidente, para el mejor doctor, etcétera. Por eso dice "Soy el jefe de jefes, me respetan en todos niveles"; quiere decir que, en el nivel que tú te encuentres, tú tienes que ser el jefe, no mediocre, el mejor: el mejor mesero, el mejor lavaplatos, el mejor... x.

P: O sea, ¿no está referido a un... *chaka* [jefe mafioso], digamos?

B: No, no. Como es el "Jefe de jefes", nos la podemos adjudicar todos: yo soy el jefe de jefes porque soy el mejor compositor, podría decir, pero es un prototipo, es... quiere decir que tú quieres que ser siempre jefe, jefe, ser el líder, ser la persona más codiciada, la persona más lista, la que puede tener dinero, la que trae una camioneta,

la que trae una dama preciosa... Entonces, este... Todos queremos ser así, y por eso hice el “Jefe de jefes”.

P: Pero cuando dice “porque a mí el periodista me quiere, / y si no, mi amistad se la pierde”, eso tampoco lo va a decir el mejor mesero, ¿no? Quiero decir, algo hay ahí de...

B: Es un doble sentido; lo que pasa es que yo pongo un morbo, es un doble sentido precisamente para que tenga gancho, porque dice “porque a mí el periodista me quiere”, quiere decir que, cuando tú eres una persona importante, el periodista nunca va a poder hablar mal de ti, porque eres importante.

P: Efectivamente, es una cuestión de poder, digamos, o de prestigio.

B: Exacto. Pero, si habla mal de ti se va a perder tu amistad, porque tú, si alguien habla mal de ti, un periódico amarillista, por ejemplo, ya no vas a ser amigo de él, mas, sin embargo, siempre vas a tener su apoyo, del Jefe de jefes. ¿Por qué? Porque es una persona que tiene todo, que lo puede todo; entonces, quiero decir que las personas... Vamos a pensar, un buen diputado, le sirve al pueblo, y un buen mesero le sirve al pueblo. Entonces tú, cuando tú dices “yo quiero que me sirva él”; “Oye, éste es el mejor caballerango, yo quiero que él le enseñe a mi caballo, o él me enseñe a montar”; “Este es el mejor chófer, que necesito, él”. Por eso es el mejor en su género.

P: La excelencia, digamos.

B: La excelencia en lo que sabes hacer, la excelencia de tu profesión, por eso es el “Jefe de Jefes”.

P: Y la pregunta que siempre te harán respecto a la censura, a la prohibición de corridos, si has tenido algún problema a ese respecto o...

B: La cuestión de la censura... Tú sabes que hay varios estados del norte donde censuran al corrido, y lo censuran acertada y equivocadamente; acertada porque el corrido de narcotráfico es un corrido nocivo, donde le estás abriendo muchas veces los ojos a la juventud, porque habla de que el narco trae dinero, que trae camionetas, que trae mujeres muy guapas y que se divierte y que vive como rey; eso es lo positivo en la censura; lo negativo es que hay una prohibición de la libertad de expresión, porque muchas veces, este... también decirle al público que ahí hay muerte, que ahí hay peligro, que ahí hay cárcel, que ahí hay este... hay soledad, que muchas veces tiene que abandonar a su familia el narco; entonces, quiere decir que es un arma de dos filos; o sea, por un lado, te sirve, y por otra parte, te perjudica. En el acercamiento que tiene el Gobierno de censurar el corrido, ok, está perfecto para que los niños no traten de imitar a gentes que están involucradas en ese tipo de negocios; y en la censura, la censura que no deben de hacer, es que debe de haber mucha libertad de expresión, donde el compositor libremente se pueda expresar hacia un público este... de lo que está pasando, y de que vivan la realidad; y, desgraciadamente, el Gobierno, este... en algunas ocasiones, se está quedando atrás, así lo siento; se está quedando atrás porque esto está prosperando bastante, y a mí me gustaría que no prosperara, porque yo pienso que vivimos mejor sin droga, vivimos mejor hasta sin alcohol, pero, pues la gente lo busca. Entonces, yo pienso que el Gobierno debe de tener un poco más, más cuidado, en este aspecto debe de haber más apoyo, más apoyo, en la cuestión de... más dinero, de hacer más inversión para tratar de parar todo este problema.

P: Volviendo a la cuestión de la censura, aparte, digamos, de los narcocorridos que celebran un poco, pues a toda esa gente del narcotráfico, tener mucho dinero y

muchas mujeres y muchas cosas, en tus corridos hay mucha crítica al sistema también, ¿no? Así como hay otros compositores que destacan un poco este lado más sensacionalista, de, bueno, que se fue para la frontera y tal, y cruzó, o de peleas, verdaderamente, hay críticas a la corrupción dentro del Gobierno, hay críticas al papel que desempeña Estados Unidos, ¿no?, como certificando a los países que luego... Es decir, hay un análisis profundo de esta realidad, ¿no? ¿Con eso no has tenido problema de censura? O sea, más que los corridos que hablan de “me voy pal otro lado y gano mucha lana y paso droga...” No, es decir, la tortura, la corrupción, etcétera, eso abunda en tus corridos, y no es tan... Es decir, de los compositores que hay, algunos hablan de eso, pero creo que, del análisis social, verdaderamente la crítica al Gobierno abunda en tu obra con profundidad, o sea, es una mirada...

B: Mira, yo critico, por ejemplo, la certificación de Estados Unidos. Estados Unidos certifica mucho a diferentes países, que si venden mucho o venden poco, o si transportan mucho o poco, pero, ¿quién certifica a los Estados Unidos? Nadie. Y Estados Unidos es uno de los países que más compra y más, más, este... más exporta. Porque, por ejemplo, en Estados Unidos, este... todo, ¿qué te dijera? Hay mucha venta; todo el narco y toda la droga, todos piensan en Estados Unidos; y si no fuese así, si Estados Unidos no consumiera tanto, si no fuera tan demandante, no hubiera tanto traficante.

P: Claro, sin duda. Y luego también respecto a México, ¿no? Hablas mucho de la corrupción, ¿no? Como en esos versos maravillosos: “Yo antes era federal/pero no me convenía,/porque era mucha la mafia/y poca la policía”.

B: Sí, sí, lo que pasa que, tu sabes que, por ejemplo, en “El pase de la pantera”, que es el corrido que tú estás hablando...

P: O “Los tres de Zacatecas”.

B: ...o “Los tres de Zacatecas”, donde partieron la chiva [heroína], y los gringos se quedan con una parte; entonces, ahí quiere decir que, desafortunadamente, el Gobierno siempre está inmiscuido en ese tipo de negocios, ¿no? A veces los grandes de arriba, y a veces los chicos, los comandantes, etcétera, ¿no? Pero pues ésa ya es cuestión del Gobierno, que debe hacer sus propias investigaciones y conclusiones, ¿no? Yo eso no me compete a mí, a mí me compete decir lo que veo, y si veo un comandante corrupto que aparece dentro de mi corrido, tengo que decirlo porque así es la historia, no puedo cambiarla, no puedo ponerle una hostia a alguien que trae un revólver, ¿no? Entonces, tengo que decir las cosas como son.

P: ¿Pero esto no te ha acarreado problemas? O sea, la censura... Este tipo de corridos, más que los que exaltan el narco, etcétera, éstos de una crítica más...

B: No. Yo todas mis críticas que he tenido, son favorables, son... que está bien, que es cierto, que así fue, que eso.

P: En “El reportero”, por ejemplo, una clara crítica a la Presidencia, a los ataques a la prensa...

B: Sí, tú sabes, porque así fue, así pasó, este... El muchacho, lo agarraron y, de repente, se da cuenta de que un amigo le echa la mano y lo apoya, y la bronca es de arriba, la bronca grande es de arriba; entonces, este... Ahora, en mi caso, no estoy diciendo mentiras, porque tú has visto prensa de gobernadores, de diputados, este... de generales, que han estado y están presos por ese tipo de delitos, entonces no es

nada nuevo, así que nosotros solamente escribimos lo mismo que un periodista, solamente que con música.

P: Con arte también. El General, el del corrido “El General”, es este... ¿Cómo se llama este Procurador [General de la República, es decir, Fiscal General] este... Macedo de la Concha, no? [Ante su expresión dubitativa] El corrido este tuyo que se llama “El General”, ¿no?

B: No, no, este yo... En el corrido yo menciono lo del General, un general que detuvieron, que detuvieron, que se anunció mucho en la prensa, está en un disco de corridos de Los Tigres del Norte, que se llama este... Así se llama el corrido, “El General”.

P: Por eso, como había un general que le hicieron Procurador, bueno, o zar antidrogas, y luego resulta... Que era éste, Macedo de la Concha, pensé que era éste, no sé...

B: No, no...

P: ...que dices ahí que... pues que decía que no, que él se estaba haciendo amigo de Amado Carrillo [“El Señor de los Cielos”, líder del cártel de Juárez] para luego...

B: Ah, ándale, exacto, ése sí, pero de Amado, pues de él no sé nada, ¿no? Digo, no sé nada de éste, de Macedo, sólo sé que fue Procurador, ése hay que quitarlo de la jugada [risas], porque, si no, vamos a quemar gente que no tiene que ver nada en el asunto, al menos para mí.

P: No, no, claro, yo pensaba, o sea, no sabía a quién te referías, por si acaso fuera él, como era así muy notable... Y, ¿a quién van dirigidos tus corridos? Bueno, ya sé que, en general, pues a todo el mundo, pero...

B: Bueno, el corrido es a nivel mundial, o sea, yo lo mismo canto un corrido que puede funcionar en México, que puede funcionar mismo en España, que puede funcionar en Estados Unidos, que es donde más se propaga la música de corridos, porque allí hay mucha paisanada, o sea, hay mucho latino, y saben este... de la existencia de los casos que están pasando, ¿no?

P: Claro. Y luego la industria, ¿no? ¿Cómo está la industria? Está más fuerte allí...

B: Sí, la industria de la música es un poco más protegida en Estados Unidos de la piratería, y pues es más grande allá. Allá es más grande la visión por el latino que mismo en su país, por la música tradicional. La misma nostalgia nos hace amar un poco más a sus, a sus raíces musicales, vaya.

P: Claro, al estar expatriado, pues siempre como que buscas un poco más tu identidad y tu... para mantener tu...

B: Sí, su, su... mantener el espíritu vivo en la nostalgia de su tierra.

P: ¿La industria en México no es muy fuerte...? Tus discos, ¿los sacas más entonces en Estados Unidos, o un poco de todo, dependiendo de los intérpretes...?

B: En México, la industria, la industria... discográfica, vamos a decir, ha caído bastante por la cuestión este... por la piratería. Entonces, eso... Pues uno siempre busca cruzar esa frontera, porque ahí hay más ventas, más todo, ¿no? Pero, como autor, yo sigo



siendo el mismo donde sea; si yo viviese en Estados Unidos, o viviese en otro país, yo tendría que escribir lo mismo, porque mis raíces son mexicanas y siempre voy a escribir lo que pasa aquí, y lo que pasa en el mundo si se trata de hacer un buen corrido, como “La Reina del Sur”, que andaba por allá, en España. [risas]

P: Y el corrido, en general, ¿cómo lo ves? El futuro del corrido...

B: El corrido nunca va a perder la fuerza, porque el corrido es algo necesario, algo cotidiano, o sea que es como decir que mañana los mexicanos van a dejar de comer tortilla: no van a poder. Ellos van a decir “ok, a partir de mañana...”

[Fin de cinta]

P: Pues... quería preguntarse unas cosas concretas de los corridos tuyos que tengo, cosas que a lo mejor no entiendo bien, o no entiendo el sentido, de algunos, ¿no? El de “Amado Carrillo”... Tampoco sé si recuerdas exactamente el verso.

B: Sí, sí, me acuerdo, de todos.

P: Sí, ¿no?

B: Perfecto.

P: El de “Amado Carrillo”, que dice “Cuarto cuatrocientos siete,/en donde fue el escenario;/“Que me entreguen a mi hijo,/decía un...” ¿*orita* cantando, un curita cantando?

B: Decía Aurorita.

P: ¿Aurorita?

B: Es que así se llama su mamá.

P: Ah, de acuerdo, Aurorita.

B: Sí, Aurorita. Su mamá decía, quería el cadáver de su hijo, y tú sabes que... ¿Cómo ha de pedir el cadáver de su hijo una madre? Llorando.

P: Efectivamente. Luego, en el “Corrido del Comandante”, dice: “Ha nacido en buena cuna,/de familia acomodada,/y quiso ser policía,/porque le gustan las armas:/echó a volar gavilanes/que por Sonora bajaban”. No entiendo esa referencia.

B: Eso quiere decir... “echó a volar gavilanes” quiere decir que en Sonora bajaban, bajaban droga; bajaban droga... gavilanes es una metáfora, como decir aviones, ¿eh?

P: Ah, de acuerdo. Sí, luego hay un corrido de “La Paloma”, y el gavilán también...

B: Exacto. Entonces, este... Al bajar aviones, allí bajaban muchos aviones de narcos, y cuando él se hace Comandante de esa zona, no hubo arreglo con él, no se pudieron arreglar con ese comandante, y se fueron.

P: Los “echó a volar” quiere decir que se tuvieron que ir, ¿no?, que los espantó.

B: Sí. Ése del comandante García, del Chipilón.

P: Bueno, está el corrido de “El fin del mundo”, pero, en fin, ya hemos hablado de esto, ¿no?, de tu opinión sobre... tu opinión sobre la política, digamos, también sobre la relación con Estados Unidos...

B: Lo que pasa que allí, en lo de “El fin del mundo”, tú sabes que es, es una remembranza de todos los corridos y todos los narcotraficantes que, que han caído y que han muerto, que unos están presos y otros están muertos, ¿no? Y es una remembranza de fulano, de perengano, cómo fueron cayendo y los detuvieron. Y donde digo, este... “Es cierto que acabarán,/cuando llegue el fin del mundo”... Porque, desgraciadamente, ésa es una lógica, que esto ya no se va a acabar, al menos, yo no lo voy a ver. Seguramente me voy a morir y no voy a ver un planeta limpio de droga.

P: En este corrido también hay un poco de ironía, ¿no? Y también en algunos la utilizas, ¿no? “Seguro que acabará cuando llegue el fin del mundo”, o lo que decíamos de “era mucha la mafia y poca la policía”, y en otros, por ejemplo, el de “La viuda y el muñeco”...

B: “La viuda y el muñeco” es un corrido donde, en un ataúd, pasaron varios kilos de droga, y la mujer lloraba con, como si dijera, con una actuación perfecta, y decía “¡no, por favor, mi marido!”, y pasaron la carroza y todo, sin broncas, y llevan todo. Yo, este... Antes de llevar a la pluma y a la música, necesito saber bien el caso, ¿no? Y ya, sobre de eso, se escribe.

P: Sí, pero, lo que decía es que hay algunas partes irónicas, y tampoco es muy común en el corrido, ¿no? Es decir, como siempre es una cosa de tragedia, de muertes, etcétera... Es verdad que ahora, en el corrido moderno, tal vez en el corrido más así, hay mucha referencia velada, pero no hay demasiada ironía, encuentro yo, en los corridos, ¿no? Así, humor. Sin embargo, en algunos de tus textos, sí que hay una referencia humorística, un guiño, digamos, al... al oyente, ¿no?

B: Bueno, sí, sí. Mira, hay corridos, por ejemplo, donde, donde, pues a veces escuchas algo chistoso, ¿no?

P: Claro.

B: Por ejemplo, tengo un corrido donde dice, dice... “Pura crema de la fina/que cruza por la frontera;/vamos a darnos un pase,/traigo de la mera buena./Si tú no aguantas lo fuerte,/yo te lo doy de Maicena”. [risas] Entonces, allí... son chuscos. ¿Por qué? Porque acontece que el bato [tipo] dice “mira, yo traigo esto”. Yo tengo que escribir de todo, no solamente donde hay sangre, donde hay tragedia; a veces, pues tengo que escribir un corrido donde pasaron libremente, sin problemas, ¿no? Porque así fue. Y donde sí hay sangre, pues tengo que ponerle sangre.

P: Entonces, los corridos son siempre, ¿no? Basados en la realidad...

B: Hechos de la vida real.

P: Hechos de la vida real siempre, ¿no? Hay otra duda que tenía, que era en “El mandado” también... [busco el texto] “El mandado”...

B: [canta] “Traigo bastantes billetes/porque ya crucé el mandado...”

P: ¿Recuerdas todos tus versos?

B: [risas] Sí.

P: Son miles de versos... Tienes buena memoria.

B: Sí, mira, fíjate que, te voy a explicar algo, algo muy importante: Lo que pasa es que yo no tuve preparación escolar, a mí me enseñó a leer y a escribir mi ex esposa, ya siendo adulto, me enseñó a leer y escribir, pero yo tuve una niñez muy, muy raquítica, muy de pobreza, entonces, no tuve preparación escolar. Entonces, como yo no sabía leer ni escribir, tenía que memorizar lo que hacía, tenía que... tenía mi chip, tenía en el cerebro un chip que allí tenía toda la memoria, ¿no? Este... yo decía "la, la, la", y mañana tenía que ser "la, la, la", porque, si no, no comía. Entonces, tuve una... fui agarrando una práctica, una práctica este... muy grande en la cuestión del aprendizaje de los versos, fui agarrando un... ¿Cómo decir? Fui agarrando una fuerza de aprendizaje en la cuestión de los versos y de, y de... y de retentiva, de retener, de retener todo lo que iba haciendo. Entonces, por eso, la gente ahora me ve y dice "oye, pero ¿cómo es posible que tú te acuerdes de todas las canciones?" Porque, lo que pasa es que fui aprendiendo por la necesidad.

P: Claro, es la forma de hacerlo que tenías...

B: Sí.

P: Ah, pues aquí, en "El mandado", dice "me dieron la mercancía, y fue así al solicitarla" había puesto yo, no entendía bien ese verso...

B: "Y fue sin solicitarla", quiere decir que él no andaba en eso, sino, como sabían que era un bato muy valiente, se la dejaron, dice "llévatela, y a ver que pasa".

P: Ah, de acuerdo. Claro, no entendía bien. También en "El plantón" hay algo que no entendía, después de "por la radio repitieron/para que no aterrizara", ¿no?, cuando va el Güero Palma, y después dice... algo en el avión, y ¿"el jet en el avión quedó despedazado"?

B: Es Lear Jet [célebre marca de avión de uso civil privado], es un Lear Jet.

P: Ah, Lear Jet.

B: El Lear Jet.

P: ¿"y el Lear Jet, en el avión", ése es el verso?

B: Sí. O sea, quiere decir que el avión, cuando cayó... Iba en un Lear Jet, y al caer a la milpa, porque cayó en una milpa, allí iba el Güero Palma.

P: Claro, ahí iba el Güero Palma, que no murió. ¿Y entonces sería "Y Lear Jet era el avión... que quedó despedazado"?

B: Sí, pero no muere, mueren todos menos él. Entonces, ya la gente va y lo levanta, y cuando él está en su casa, en recuperación, fue cuando lo agarró la Federal.

P: Efectivamente, por no poner en riesgo a su familia, pues se entregó, ¿no?

B: Claro. Que entonces, ahí se ve que, que la gente tiene sentimientos, pero que, por alguna situación, se meten en ese negocio, pero la gente... es como nosotros, que sentimos, que sufrimos, que lloramos, pero que, pues que algo los motivó, o... los llevó a hacer eso. Que sea lo que sea, pues sólo Dios sabe qué fue, ¿no? Pero,

pero... pero, pero hay gente, hay gente... yo pienso que hay gente noble, hay gente bárbara que mata por defenderse y que... pues uno tiene que escribir las cosas como suceden, ¿no?

P: Justo. En “Jesús Amado” también hay algo que no entiendo bien, cuando está diciendo “un reflector lo alumbró...”

B: “Un reflector lo alumbró” quiere decir que cuando, cuando Jesús Amado iba pasando en la lancha con el cargamento, los gringos lo, le aventaron un reflector, porque vieron que algo se movía en el río; entonces, él sacó una [pistola] Súper y, y los mató.

P: Ah, de acuerdo, porque es lo que no entendía: “Un reflector lo alumbró/y varios tiros se oyeron;/Amado les contestó/con su...”?

B: “Con Súper y con un cuerno”.

P: Ah, de acuerdo, “con Súper y...”

B: Quiere decir que llevaba una Súper y llevaba un cuerno [de chivo, fusil AK-47]. Cuando los policías alumbraron la barca, o más bien era una lancha ...

P: Sí, de éstas rápidas...

B: Bueno, ponle que no rápida, era lancha... como un bote. Entonces, cuando él iba pasando el río, llegó la Federal, y lo alumbraron; y entonces él les disparó y... Por eso dice “Amado les contestó con Súper y con cuerno, mató a cuatro y los otros cinco corrieron”, algo así, o “mató a dos...”, no sé.

P: Sí, “matando a dos policías, los otros cinco corrieron”.

B: Sí, sí. Y ya luego regresó, y cuando, cuando la muchacha ve que está vivo, ella va y, y... Y Amado la mata porque ella lo quería matar.

P: Sí, porque andaba con otra, etcétera, también es una cosa de celos, ¿no?

B: Sí, eso es.

P: Y aquí, en “La Paloma”, el metafórico del gavilán y la paloma, etcétera...

B: Sí.

P: ...Al final, dices: “No piensen que esto es un cuento:/sí, la gente está enterada/de lo que pasó en Vallarta/y en las montañas de Iguala”. ¿Qué pasó ahí?

B: De Iguala. Mira... en Iguala, en Iguala mataron nueve gentes, nueve gentes que trajeron de diferentes partes de la República, unos de Jalisco, otros de Querétaro, otros de Guanajuato... y entonces ahí los mataron.

P: ¿Los llevaron ahí a matarlos?

B: Ahí los mataron. Por eso dice “No piensen que esto es un cuento:/sí, la gente está enterada/de lo que pasó en Vallarta...”; allí en Vallarta habían matado como unas ocho gentes en un centro nocturno, y, y fue por ese caso, por esa misma situación, y aquí los... y la gente se dio cuenta y empezó a buscar, y, y todos los involucrados se los

trajeron y mataron, en Iguala, aquí en las antenas, hasta arriba, nueve se echaron. [Iguala, ya en el estado de Guerrero, está cerca de Cuernavaca.]

P: Ah, vaya, curioso. Extraño, ¿no? Llevarlos de varios sitios de la República ahí a matarlos.

B: Sí.

P: Y hablando de esto, ¿has hecho últimamente corridos de todo esto que está sucediendo, de las guerras que hay ahora, un poco por las plazas, de los Zetas o... de todo lo que pasó en Acapulco, unos policías que mataron a unos y luego...

B: Y luego otros, y así. Lo que pasa... Últimamente, yo ya no he escrito corridos de lo que está pasando, porque... ¿Cómo te dijera? Este... No hay luz verde para mí, no, no puedo... tocar algo que no sé en qué va a acabar. Porque muchas veces matan a cuatro, pero no sé el motivo; yo necesito hacer una investigación primero, investigar por qué fue el móvil. Hazte cuenta, los que mataron allá, como treinta o cuarenta gentes en Sonora, no sé por qué motivo. Claro, fue la droga y eso, ¿no? Pero, realmente, no sé quién, quién manda al otro comando a acribillar a... Primero va un comando por gentes, y ya luego los mataron a ellos, está muy raro. Entonces, como no sé, no me he metido yo a fondo en ese tipo de tragedias, en las tragedias actuales, no puedo escribirlas, necesito que alguien me diga “oye, esto, esto y esto...”

P: Más información...

B: Sí, o necesito un periodista que me diga “mira, todo esto pasó así, así y así”, pero no lo tengo. Entonces, en el corrido... por ejemplo, en el corrido... ¿cómo decir? Que ahorita pase algo, necesito estar en el acontecimiento: “Ay, yo estaba en el restaurant, y de repente llegaron cuatro tipos y mataron a fulano”. Hasta ahí estoy bien, pero, ¿qué pasó por detrás, por qué vienen a matarlo? A eso me refiero, necesito seguir una secuencia, porque, si no, me contradigo y puedo involucrar a personas que no están en ese negocio, y me meto en broncas.

P: Claro... Hablando de broncas, la famosa frase de las “Pacas de a kilo”, “los pinos me dan la sombra”, que seguro que siempre te habrán preguntado si se refiere a una protección presidencial [La residencia del Presidente de la República se llama Los Pinos, de ahí el posible doble sentido], o simplemente es una descripción...

B: No, a los árboles. Eso es un doble sentido donde yo sabía, donde yo sabía que sí iba a tener este... acontecimiento, el verso, por los pinos.

P: O sea, sí que eras consciente de ese juego ahí...

B: Sí, y porque la gente cree eso, entonces, [tararea] “los pinos me dan la sombra,/mi rancho pacas de a kilo”, pero está hablando de alguien que está bajo los árboles. [risas] ¿Pa’ qué fue todo broncas, ¿no? [risas] Pero está padrísimo ése, ¿no?

P: Sí, está fabuloso, “Pacas de a kilo” es un grandísimo corrido.

B: El “Pacas de a kilo” es uno de los corridos más exitosos de Los Tigres del Norte; cuando lo hice fue, no hombre, un boom, algo...

P: Buenísimo.

B: Sí, bueno, bueno.

P: Me gusta mucho “El tamal” también.

B: Ah, “El tamal”.

P: Es una cosa un poco de pistoleros, de... ¿Eso es también un hecho real?

B: Mira, “El tamal”, es que ese comandante andaba involucrado... Eran amigos, eran amigos con un narco, y entonces hubo un negocio donde el Comandante se lleva la mejor parte; Entonces, le dice el narco: “¿Sabes qué? Ya no vamos a trabajar”. “Oye, pero, ¿por qué no?” “No, es que no tiene caso, si yo ya me voy a retirar...” Pero le gustaba mucho la coca a Juan, y él le daba al Comandante. Entonces, este... el bato este le pone siete gentes a cuidarlo, y lo rodean en su camioneta y le dice: “¿Sabes qué? Estás detenido”. Y le dice: “Además, ya sé que traes coca”. Y le dice: “Comandante, tú sabes que yo siempre cargo coca, porque me gusta”.

P: “Con gusto te la comparto”.

B: “Si quieres, con mucho gusto te doy un pase”. “No, pues que te la vamos a quitar toda, y te vas pa’ dentro [a la cárcel]”. “No, no: si la quieres toda, te vas a morir conmigo”. Y lo vio muy... y él pensó que estaba jugando, y dijo “no, bájate”. Y cuando lo bajan, pero no lo desarmaron, sino que se bajó con la pistola en la mano, y él mató al Comandante, y los otros batos le tiraron pero no le pegaron; es más, no le tiraron: sabían que tenía mucha... también tenía poder y les iba a... Nomás que yo digo que le tiraron, pero, realmente, ahí... es favorecer a los policías, pero, realmente, se peló [escapó] con todo y no le podían hacer nada porque tenía poder.

P: Pero esto no lo has contado en el corrido, o sea, este antecedente que ellos se conocían, etcétera...

B: Sí, no, pero sí se conocían. Entonces, yo agarro la historia de los encabezados [titulares], dice... Nomás que no me acuerdo cómo se llamaba el comandante, se me ha olvidado el nombre... Dice “Muere el comandante fulano”, y luego ya me meto, y fui a un palenque a tocar, y allí ya me dijeron todo, ¿no? Que este fulano lo mató: “Pues sí, sí, lo mató”. Y es que le quería quitar un... Llevaba como... fíjate, yo creo una onza, y le dijo “no, pues, si la quieres toda, me muero contigo”. Y lo mató, y se fue.

P: Está muerto “por un tamal que quería”.

B: Sí. [risas] ¿Qué te pareció?

P: [risas] Es genial, ese final es genial. Y... Aquí tenía uno, “La tumba falsa”, pero eso no es un corrido, ¿no? Verdaderamente, no es corrido.

B: Realmente, es una canción. Y “La tumba falsa” es algo que le pasó a muchos, pero, por supuesto, no hicieron la tumba. Pero a muchos les pasa que les dejan con sus hijos, mujeres y hombres, se quedan a veces con sus hijos, porque los abandona la mujer, porque los abandona el marido, se quedan las mujeres solas, abandonadas. Entonces, yo pienso que hay una... psicológicamente, ahí dice “pues éste ya se murió para mí, no quiero saber nada de él”. Y por eso dice la tumba falsa.

P: Por el apuro de no decirle a los hijos que se fue la mujer, o el marido...

B: Sí. Ésa es una de mis adoradas canciones.

P: Está muy bonita, sí, pero pensé que, verdaderamente, no es un corrido, ni por la estructura, así, digamos, ni por la rima ni...

B: No, es canción.

P: Bueno, pues no sé... Quizá lo que hablábamos antes: Para ti, de los compositores, de los autores así, de ahora, contemporáneos, ¿quiénes son los que más te gustan?

B: Bueno...

P: Colegas tuyos que te perezcan señalados.

B: Mira, a mí me gusta mucho Martín Urieta, este... Jorge Macías... me gusta mucho cómo escribe Mario, Mario Quintero, de Los Tucanes de Tijuana. El Vampiro [Francisco Quintero], nomás que él sí es muy, es poquito... no es muy abierto en su género, porque se ha metido sobre un género en particular, lo... un poquito lo grupero, y no se sale, ¿no? Yo compongo de todo. Me gusta Pancho, este, Francisco, me gusta Juan Villarreal, bueno, bonito; Garza, me encanta, este... ay, el viejo Paulino hombre, Paulino este... no, no. [En realidad, intenta recordar el nombre de Garza, Julián, que tiene el sobrenombre de "El viejo Paulino" por un célebre corrido que compuso.]

P: Paulino Vargas.

B: Paulino Vargas. Este... Pepe Cabrera, mi gran amigo; ya dije Martín Urieta, excelente compositor; este... ¿Quién más? Que me guste mucho... Luis Elizalde, mi compadre Luis Elizalde; este... Julián Garza, Julián Garza...

P: Ahora que dices lo de Elizalde, me acuerdo que hace poco mataron a un... no sé si era su hijo, ¿no? Valentín Elizalde... No sé si estaban emparentados o no.

B: No, no estaban emparentados, son diferentes familias.

P: Este muchacho tampoco cantaba mucho corrido, pero también ahora mataron a un compositor de corridos, así, del noreste, que era Beto Quintanilla, no sé si lo conocías o...

B: Acaba de morir hace...

P: Meses, ¿no?

B: Mes y medio, dos, más o menos. Pues él, él escribía mucho... sobre corridos también, pero él tenía una línea muy fija, no se movía. Entonces, a mí me gustan mucho los compositores que abren su género, que hacen corrido, pero también pueden hacer excelentes canciones.

P: ¿Y qué otros géneros haces tú? Canciones, rancheras...

B: Yo, yo tengo de todo, yo tengo... Mira, yo tengo mil grabaciones con diferentes artistas; tengo grabaciones con Vicente Fernández, con Alejandro Fernández, con Pepe Aguilar, con Pedro Fernández, con Lupillo Rivera, con este... con Los Alegres de Terán, con el grupo Pesado, con Intocable, con El Poder del Norte, con Guardianes del Amor, con Lupe Esparza, con esta... Villarreal, Alicia Villarreal; tengo grabaciones con el Conjunto Primavera, Cardenales de Nuevo León, con Invasores de Nuevo León, con El Poder del Norte, con Huracanes del Norte, con este... con el Grupo Exterminador...

P: Grupo Exterminador, que es de [Francisco] Quintero originalmente, ¿no?

B: Sí. Este... no sé, tengo un sinfín de grabaciones, o sea, y más que estoy haciendo, con el grupo Duelo, el grupo Duelo me acaba de grabar, este... Toño y Freddie, Toño y Freddie, este... La Dinastía de Tuxatla, Los Creadores, Montez de Durango, este... no sé, no sé que decirte...

P: Sí, una gran cantidad...

B: Con todos, con todos: es muy raro un artista de México que no me haya grabado. Botellita de Jerez, Eddie Guerra, este... Molotov...

P: ¿Molotov también?

B: Sí, Molotov, este... Titán [de la Sierra], este...

P: O sea que también grupos como... digamos más modernos, que están más fuera de la música tradicional de México, ¿no?

B: Sí, entonces este... pues, no sé, cualquier grupo, o solistas, este... Catarino, Erasmo Catarino, Raúl Sandoval, este... Anahí, este... Nadia... No sé, te digo, todos los artistas me graban.

P: Y cuando haces, por ejemplo, dices “voy a hacer un corrido de esto”, o “voy a hacer una canción de esto”, la diferencia que hagas un corrido o una canción, ¿es por el tema, o...?

B: Yo hago de amor, y hago cumbias, hago boleros, hago baladas, hago un poco pop, este... Tengo canciones en coautoría con Diego Verdaguer, con Amanda Miguel, con este... con Eduardo García, con Adán Marín, con un muchacho de Argentina que se llama este... con Ferra, Ferra, que era *vocalitera*, integrante del grupo este... Elefante. Y así. Y solo, tengo cientos de canciones, no tengo limitaciones yo ahí.

P: Te falta conquistar España.

B: Ah, eso... [ríe]. Nomás deja que...

P: Un desembarco... Bueno, aparte de con “La Reina del Sur”...

B: Sí, y Los Tigres [del Norte] allá se oyen mucho.

P: Sí, mucho; yo fui a ver a Los Tigres en Madrid, sí.

B: Mira, Vicente Fernández tiene muchos éxitos en España, y de esos éxitos algunos son míos, como “Nos estorbó la ropa”, “Entre el amor y yo”... Entonces, son canciones que, de alguna manera, hay una conquista musical en España. [risas]

P: Pues no sé, Teodoro, la verdad que... Si se te ocurre algo más, quieres decir algo más...

B: Pues nomás agradecerte, Ciro, tú... la oportunidad...

P: Por favor, todo lo contrario...



B: Y me tienes que mandar una copia, una copia sí me la mandas, ¿no?

P: Sí, claro, cómo no.

B: ¿O no hay pa' mí? [ríe]

P: Sí, sí, ¡cómo no! Ahora, va a ser una cosa... Va a ser un mamotreto.

B: Porque eso es bien importante, porque hay que ponerlo allí, en mi librero... [ríe]

P: Con muchísimo gusto.

B: Tú sabes el teléfono de la casa, hablas, y la dirección y...

P: Bueno, y además volveré a México, sin duda. Vamos a cortar, ¿no?

\*\*\*

## **ENTREVISTA con FRANCISCO QUINTERO**

(Restaurante Durango, La Puente, California. 15 de mayo de 2005.  
En la entrevista me acompaña la periodista Milagrosa Crespo)

[Breve conversación previa en que refiero las características de mi estudio, menciono autores y discos, etc.]

R: Me dicen que en España Los Tigres [del Norte] han tenido mucha aceptación, ¿verdad?

P: Sí, en España incluso actuaron hace no mucho tiempo.

R: Hay una canción que me dicen que la tocaban mucho en España, una que es mía, “Los dos plebes”.

P: Sí, “Los dos plebes”, claro.

R: Y que les pedían mucho también “También las mujeres pueden”, una que es del lugar éste.

P: Ah, sí, es verdad, está ambientada aquí. Está muy bien ése, porque, la verdad, en el corrido, normalmente, hay muy pocas... creo que usted es una de las pocas personas que... el corrido que siempre es típicamente machista y todo eso... que ha puesto a mujeres de protagonistas, la verdad es que es una cosa muy novedosa, ¿cómo se le ocurrió eso?

R: Pues la verdad que, porque... o sea, porque yo me he fijado... lo hice porque, digamos que la mujer, en México, lo antiguo era que la mujer era la que estaba debajo de nosotros, ésa es la tradición, porque en México somos muy machistas los hombres, ¿no? Pero cuando yo empecé a vivir en este país, miré que las mujeres, blancas, morenas, de todos colores, pues las miro manejando un tráiler, las miro arriba de un poste arreglando la luz, y haciendo actividades que hacemos nosotros los hombres. Por eso las puse al... Hay una canción muy bonita que está, que se llama “Cuidado con las mujeres”, y habla muy bonito que la mujer se ha destacado mucho, digamos que están a la, al par de nosotros y todas esas cosas. O sea, que yo le di el lugar a la mujer digamos de... y pues ha funcionado, y muchos han ido ya siguiendo mis pasos, nomás que este... yo soy una de las personas que he hecho muchas cosas innovadoras, ¿no? Entonces mucha gente me ha ido siguiendo, sacan versiones, pero ya son secundarias. Por ejemplo, de “Los dos plebes” sacaron como diez versiones: que ya mataron a los plebes, que andan borrachos los plebes, que el hijo de los dos plebes, que la venganza de los plebes, que... muchas. “También las mujeres pueden” también, de muchas. De “Contrabando en los huevos” también sacaron muchas versiones, “Las monjitas”, que fue un éxito...

P: Ah, sí, es excelente. Y luego hizo usted también “El curita”, ¿no?

R: “El curita”, sí.

P: Sí, ése también lo hemos oído. Esta muy bien...

R: Tengo varios, tengo muchos, muchos temas. Y ahorita estoy grabando también, ahorita estoy grabando muy bueno...

P: También, ya sé que canta otras muchas cosas que no son corridos; yo estoy haciendo la investigación sólo sobre el corrido, pero vamos, ya he oído que tiene... ¿Qué estábamos oyendo el otro día? Ah, una muy graciosa que está viendo a las viejas [mujeres] lavar y luego se pelean... Muy graciosa esa canción, muy bonita... [risas]

R: Hay una canción que dice, este... En el disco "Del campo a la ciudad", "La tierra prometida"... [viene una camarera a tomar el pedido] Es mi hermana. Aquella es mi cuñada... Este restaurant es de una hermana mía. Ahí está el famoso Pancho Villa, y Emiliano Zapata [pregunta el tiempo que llevamos en Los Ángeles y algunas cosas personales] De esto que van a hacer, ¿van a hacer un libro o...?

P: [Le hablo de la tesis doctoral] Yo lo quiero hacer porque el corrido se ha estudiado mucho, pero siempre el antiguo, ¿no? El corrido de la Revolución, etcétera, y los corridos más actuales se han estudiado menos, por lo menos en la universidad... También un poco porque, como los temas son, les interesan menos, porque es mucho de narco...

R: Hablan mucho.

P: Claro, no quieren... En la universidad, como que antes les venía muy bien para hablar de la Historia, de la Revolución, de todo eso, ¿no?

R: Le voy a decir una cosa, que han *distorsionao* mucho el corrido, muchos corridistas lo han distorsionado porque hablan muy exageradamente y muy crudamente, y no hablan... ni tiene un mensaje o una buena rima o un detalle que digamos, por ejemplo, yo me gusta mucho usar el doble sentido, algo cómico que está... Yo lo hago como en las películas; en las películas, antiguas, se hablaba, bueno pues dependiendo el trama de la película, pero siempre había la parte humorística, ¿verdad? Había la parte humorística y la parte... ¿Cómo se dice, cómo se podría decir? Que le llega a uno, ¿verdad? Que lo siente, ¿verdad?

P: Dramática...

R: Dramática. O sea, que hay varios sentimientos, tiene, tiene varias cositas una película antigua, que uno lo saborea, ¿eh? Y ahora no, las películas son más diferentes. Y así yo hago mis corridos también. Ah, pues usted leyó este, el libro ése del, ¿cómo se llama? el, el...

P: Wald, ¿no? ¿Elijah Wald?

R: Ándele. Y por cierto que tenía ese libro yo y se me perdió, no supe dónde quedó, y lo quiero buscar, nomás que necesito el nombre para buscarlo, ¿verdad? [le doy los datos y hablamos del libro]

Me hicieron también una entrevista, este, en una revista... ¿*Rolling Stone* francesa? [lo llaman al teléfono, se disculpa, atiende la llamada]

P: Y dígame, ¿cómo empezó? ¿De pequeño estaba ya siempre en contacto con el corrido, o...?

R: No, fíjese que algo, algo curioso. [a partir de aquí, hay varios cortes en la cinta] Yo de chico mi sueño era ser [...] A mí me dicen El Vampiro. Si el Vampiro nomás con dos o tres que compone, pues por ahí pues son éxitos, ¿pa' qué quieres tú tantas si ninguna sirve? Entonces, digo, ése es el, eso es el chiste del [...] un compositor que le ha ido muy bien [...] A veces hay mucho de dónde cortar pa' sacar un buen tema [...]

P: ¿Cómo hace usted la elección de temas?

R: Yo, primero, pa' componer primero elijo el tema de que voy a hablar, que no es fácil, no es fácil, es más difícil buscar el tema del que vas a hablar que componerlo, porque ¿cuántas cosas no hay que se haya hablado? Hay muchas cosas que se ha hablado. Entonces, encontrar el tema para hablar, se me hace más difícil encontrar el tema, un buen tema, que componerlo.

P: Un tema que sea novedoso...

R: Exactamente, sí. Por ejemplo, esa canción que decíamos, "Contrabando en los huevos", al decir "contrabando en los huevos" la gente se quedaba con... al oído.

P: Claro, porque siempre su doble sentido...

R: Exactamente, yo uso mucho el doble sentido. Entonces, pero ya en el verso de la canción dice que fabricaban los huevos de gallinas, y ahí traían el contrabando, entonces, este... y fue un éxito "Contrabando en los huevos". Entonces, es algo, algo nuevo, como "Los dos plebes", esa canción, de ahí pa' acá sacaron muchas, y es algo que no es un narcocorrido crudo, ¿no? Es algo más de amistad, una amistad que nació entre dos... claro, que hacían eso, ¿verdad? Pero no andaban diciendo "que yo vendo y que yo...", no, no. Una amistad que nació en una cantina, se encontraron, y era como... Yo veía a mi papá cuando se presentaba con los amigos por allá en el rancho: "Pues mi nombre es Pascual Quintero, para servirle a mediodía y a medianoche, estoy para servirle aquí en su pobre casa", y casi con las mismas palabras que yo usé, y tuvo mucho, mucho... Porque esas son las palabras de la gente ranchera, que es la que compra el disco, es de lo regional, la gente trabajadora es la que compra el disco, ¿verdad? Entonces, pues yo soy de la gente ranchera, la gente trabajadora, de la, de la clase, clase media.

P: Y allá en México, ¿también se escuchan mucho sus corridos, o menos?

R: En México hay menos, porque lo restringen el corrido a nivel radio, pero a nivel así tiendas, trocas, sí, o en vivo, que lo tocan mucho, pero más el radio no, y aquí es más libre expresión, aquí en Estados Unidos, aquí sí los ponen más, pera allá no, en México no, no sé por qué.

P: Sí, ya leí que lo habían prohibido, pero no sabía, dependía... [corte]

R: [...] cincuenta y seis años, y este, no tengo mucho componiendo, porque del 93 para acá, ¿qué vienen siendo? Diez, como unos...

P: Doce años.

R: Doce años, ¿verdad? Y, digamos, con muy buenos resultados. No tengo tantas canciones, no compongo mucho, porque soy un poquito medio flojo pa' componer, pero sí me gusta hacer cosas que a la gente le guste, y me han catalogado que lo que yo hago pues es muy comercial, pues y a la gente le gusta. No sé si leyó en el libro del [de Wald], ¿cómo dicen? Me gustó lo que dicen ahí en el libro, cómo compararon mis corridos con la... hasta películas así del oeste, de esas que son películas buenas del oeste y todo eso. Y me gustó cómo me compararon...

P: Sí, y venía que había actuado en alguna película más, ¿no? Aparte de "El agente Borrego", ¿no había hecho alguna otra?

R: Sí, hice este... una que se llama "Las novias del traficante", que también fue éxito de Los Tigres del Norte también, y luego otra que se llama "Los dos rivales", que también la grabó [el Grupo] Exterminador, muy buen corrido también... Como unas tres, participé como en unas tres. Y pues, yo fui el protagonista de esa de "El agente Borrego", con artistas famosos de México, con Sebastián Ligarde, con Luis Gatica, artistas famosos de telenovela. Últimamente estaba mirando en una telenovela, esta de Gatica, Lucho Gatica, y me tocó, yo fui el protagonista de la película "El agente Borrego".

P: ¡Qué bueno! ¿Y cómo llegó a eso?

R: Porque... muchas de las veces uno tiene que poner condiciones, ¿verdad? Por decirlo así, no me iban a llamar porque, por... tal vez por mi figura o porque no tuviera fama como actor. Les interesó el tema para hacerlo película, les dije: "Ok. ¿Les gusta el tema pa' hacerlo película? Este... Lo único que yo les voy a pedir de condición, que yo quiero ser el protagonista de la película" "No, no hay problema: tú vas a ser". Entonces, este... Por cierto que Sebastián Ligarde y Lucho Gatica son actores... y entonces se molestaron por eso, ¿verdad?

P: ¿Ah, sí?

R: Sí, pero pues hasta ahí llegó nomás. Se molestaron porque yo fui el... ellos querían ser el agente federal, que es el agente Borrego, y pues me tocó ser a mí. Ha tenido mucha aceptación porque la pasan mucho aquí en, casi cada mes la están pasando en televisión.

P: Ah, ¿sí? ¿En qué cadena?

R: Pues la pasan en Telemundo, Canal 62, en el 22.

P: ¿Y las emisoras que más ponen? Está la K-BUENA, ¿no? He oído que...

R: La K-BUENA, es una de las que apoya mucho al corrido, la K-BUENA.

P: ¿Y alguna otra que...?

R: Pues está La Raza, la este... la Láser, Radio Láser... Que es una de las que apoya los corridos. Y hay más radios chiquitas, ésas son importantes, radios importantes, pero hay más radios chiquitas que tocan mucho el corrido, pero ésas son algunas de las importantes aquí en Estados Unidos, aquí en el área Angelina, más bien, ya ve que son cadenas, importantes, y este... pero la K-BUENA es una de las que apoya mucho al corrido, ¿eh? Mucho. Y este, como le digo, ojalá y el corrido no desaparezca, porque es muy bonito el corrido, son historias chiquitas que son auditivas, no son visuales, lo cual quiere decir que, digamos, no creo que influya tanto en la juventud como lo que es visual, lo de la televisión es visual. ¿Cuántos han oído que algunos chamacos que ven las películas americanas, que se creen Superman y andan matando a la gente...? Eso es visual, creo que es más peligroso, y lo auditivo, pues este, usted va en el carro, va oyendo un corrido, a veces le gusta, lo vuelve a repetir, pero no por eso se va a creer el héroe del corrido, aunque muchos sí piensan... casi se meten en el personaje también, pero esto siempre va a pasar en las películas dondequiera.

[Traen la comida; el Sr. Quintero propone que comamos y luego continuemos con la plática, si bien seguimos grabando pasados unos minutos]

R: [...] El vídeo de “Del campo a la ciudad”, muy campirano me salió, muy bonito. Me fui con la canción, y este, lo primero que sale, aparezco en un caballo negro muy bonito, y voy cruzando un río, un río así con bastante agua, y voy yo vestido de charro en un caballo negro muy bonito que tengo, en este caballo hice un corrido que tengo, que lo grabaron Los Tigres del Norte, que se llama “El curita y la coqueta”, en ese caballo negro, o sea que es famoso el caballo, está muy bonito. Cruzando un río, y luego me encuentro una muchacha que lleva una cubeta de agua en la cabeza, estilo rancho... Coman, yo les platico, ustedes me escuchan. Estilo rancho, ¿verdad?, con una cubeta de agua en la cabeza, y un cantarito chiquito, de barro, así en la mano, y ya vestida estilo rancho como es allá en provincia. Me la encuentro yo a caballo y pues ya le pido un jarro de agua, me da el cantarito, y me empino el cantarito así, mirándola medio coquetón, porque está bonita la muchacha, me empino el jarrito y se me derrama el agua así [hace el gesto], estilo rancho, y ya le doy el jarrito y me limpio así, estilo... con la mano así, muy original. Y saqué así una lumbre, donde están calentando tortillas, y agarro unas tortillas y comiendo tortillas, y luego el atole, todo, los frijolitos ahí, salió muy bonito, ¿eh? Qué chulo es calentar tortillas en la lumbre. [Se habla de cocina mexicana y española, de los productos que había en América y en Europa, de religión...]

P: Entonces, volviendo a los corridos, usted, siempre de pequeño, ¿se oían corridos, o cantaba corridos con su padre, los clásicos corridos, sobre la Revolución o... de “Heraclio Bernal”, “Rosita Alvérez”...? ¿Cuáles le gustan más?

R: “Valente Quintero”, “Rosita Alvérez”, “Corrido de los Pérez”, “Heraclio Bernal”... Muchos; no había tantos, pero sí había algunos.

P: Igual corridos locales también, que se cantaban... de alguien de los ranchos o de sucesos que había, ¿no?

R: Muy poco, muy poco. Porque antes no era como ahora. Ahora hay muchos corridos que se ponen por ahí: no son ni corridos. ¿Por qué? Porque algunos cuates, por el ego, a una persona que no sabe ni componer, a cualquiera que le... “¿No podría usted hacerme un corrido?” O sea, por dos o trescientos dólares se le hace un corrido a una persona, que esa persona ni siquiera tiene que ver, porque ni siquiera ha hecho nada, nomás por el ego de sentirse...

P: Que tiene un corrido, que le han hecho un corrido, ¿no?

R: Exactamente. Entonces eso, pues en realidad, no es un corrido. Lo bonito es cantar un corrido a una persona que haya tenido una acción, algo de acción, porque eso es un corrido, un suceso de algo, lo que fuera, una carrera de caballos, pero un suceso, por ejemplo, el corrido que, que estaba mirando ahora la película con Antonio Aguilar, hace un ratito, se llamó “El Rosillo de los pobres” o... Una carrera que hicieron y que todos los pobres iban al lado del caballo del Rosillo, ¿verdad? Y los ricos al lado del caballo del, de los ricos, ¿no? Y ganó el Rosillo, ganaron gallinas, y apostaron gallinas y marranos, y no sé, los pobres, ¿verdad? Y esto son corridos pero que están bien hechos, están este... se hicieron por un suceso que pasó, sí. A mí mucha gente me ha dicho “oye, componme un corrido”. “Sí, pero, ¿de qué voy a hablar? Mátate unos veinte”, le digo, “pa’ poder hacerte un corrido” [risas]. “¿Y qué quieres que hable de ti? ¿De \_\_\_mos?” Y dice “no”. Entonces, ¿de qué voy a hablar? Yo no, corridos así a gente no le he hecho, porque digo, ¿de qué voy a hablar? Y muchos le hacen porque... “no”, dicen, “pues que él quería mucho a su familia”. ¿Pues quién no quiere a su familia? Que daba dinero a los pobres y que no se sabe rajar y que tiene muchas novias... Eso no es un corrido, pero bueno. Por eso es que ha habido muchos,

muchos corridos, y esos no les interesa a los artistas de grabar tampoco. Graban muchos, pero también los grupitos que andan ahí abajo son los que graban todos esos corridos, pero un artista de nombre, famosos así, no.

P: ¿Y otros compositores que usted admire, o de los que haya aprendido, o que le gusten...?

R: Muy buena pregunta. Admiro mucho primeramente a Martín Urieta, porque él le canta a la mujer muy bonito; yo siempre he sido un enamorado de las mujeres, todo el tiempo. Me quito mi sombrero; él es, canta a la mujer. digamos, si se va a meter en la línea mía, pa' corridos nomás, no la hace allí, pero cantándole a la mujer es algo... Yo primeramente \_\_\_\_\_. Yo admiro mucho a José Alfredo Jiménez, que es el papá, ¿verdad? José Alfredo Jiménez. Luego Martín Urieta. De allí, a éste, a Joan Sebastian, a Marco Antonio, este... Marco Antonio de los Bukis. Y luego a Teodoro Bello, al señor este, Enrique Valencia también, Enrique Franco, Paulino Vargas, a este señor de... Jessie Armenta. [Le digo que tengo interés en verlo, si me puede proporcionar un contacto, me proporciona el de una discográfica]

P: Había leído que había hecho un corrido también sobre la ley de emigración, ¿o no? Un corrido sobre una ley que sacaron. Lo leí en el libro éste que o estaba preparando, no sé sí...

R: ¿La 187?

P: Sí, puede ser, era sobre una ley que sacaron en California restringiendo la inmigración, tal vez, pero no sabía el nombre, ni sabía si lo había...

R: ¿Dónde lo leyó eso?

P: Lo leí en el libro del hombre éste, que es casi la única información que he podido encontrar de ustedes escrita, excepto, también, sus discos... Pero a lo mejor estaba confundido él, no lo sé.

R: Esto es de una canción que es de una ley que querían sacar, la 187, que, por cierto, no entró, pero esa ley nos perjudicaba mucho a los latinos. Entonces, de esa canción, Juan Gabriel se puso a escribir algo así también, un tema para la 187, muy buen compositor, otro de los que admiro mucho, a Juan Gabriel, muy bueno, nomás que, muchas veces, hay compositores que son para cierto un cierto tipo de canciones muy buenos, pero ya en otro, en otro... género, no. Y él hizo una canción, ¡y no decía nada! "La 187", no decía nada, lo único que se la pasó bailando nomás, que de Arizona a no sé adónde, iba bailando. Y entonces, no habló nada. Hicieron varias versiones, y ninguna. Yo hice una canción muy bonita; es más, aquí un crítico en una radio, que le dicen "Pancho El Rancho", él era crítico, hacía programas de crítico, él era un crítico; entonces, yo no sé ni dónde agarró esa canción, como fue a dar con él, y un día lo oí en un programa en la noche, y él estaba hablando de las canciones de la 187, y allí la mía fue la que se llevó en primer lugar, de la que se dijo que era la mejor hecha, y él habló, un crítico muy bueno, y habló muy bien de la canción, dijo que era la única canción que hablaba y se enfocaba al tema.

P: ¿Y en qué disco está?

R: Está en un disco que se llama... *Los dos morros*. Aquí lo ponen en la radio, lo estaba oyendo el otro día. Pa' haber sabido de eso, yo tengo esos discos en la casa, nomás los tengo ahí. [Pregunto por tiendas donde se puedan encontrar sus discos, menciona algunas, y su ubicación]

P: ¿Y otras canciones políticas que haga? ¿Ha hecho otras canciones sobre política? El corrido tiene mucho de cuestión política por un lado, ¿no? Aunque también usted hace mucho corrido, efectivamente, narrativo, cinematográfico, con esos ingredientes, ¿no?

R: Está una canción que habla un poquito de política... son dos. Una que grabó este... [Grupo] Exterminador que se llama "La pedrada", también la grabó Luis y Julián [Garza], "La pedrada". Otra que grabó La Raza Obrera, se llama "A calzón quitado", y ellos también trajeron este, "La tierra prometida" la grabaron, porque a don Francisco le interesó, y La Raza Obrera, entró a ese disco don Francisco por mi canción. La oyó don Francisco con ellos, y por eso entró a ese disco Raza Obrera. Y creo que van a hacer un corte promocional de esa canción, "La tierra prometida", porque le gustó mucho a don Francisco en lo personal. Entonces, ese disco que hizo don Francisco lo hicieron como para fondos de la Casa del Inmigrante, y ninguna canción de las quince que se grabaron en ese disco, ninguna habla cosas de inmigrante, siendo que fue pa' la Casa del inmigrante; nomás que la mía, "La tierra prometida", que habla del emigrante: "Vine de allá de donde no hay muchas esperanzas", que es de un emigrante que llegó aquí, como dice, "llegué aquí, como los árboles enraicé y ahora mis ramas seguirán creciendo y echando flores", esto es los hijos, ¿verdad? Que siguen... Es un tema muy bonito. Y es la única que habla del emigrante en ese disco, y eso se me hizo curioso. Y el disco está dedicado a la Casa del Inmigrante. Para mí estamos a todo dar, porque pues, no tengo competencia, ¿verdad?

P: Y está muy interesante porque es verdad que hay muchos corridos en los que hay una confrontación, ¿no?, a veces, entre los mexicanos y el gringo, etcétera, y es interesante porque no hay tantos corridos en que haya una visión un poco positiva de decir, bueno, hemos venido aquí, hemos podido trabajar, ¿no? y eso, pues también hay que...

R: Sí, por eso se me hace muy positivo. Por ejemplo, si yo voy a España, yo me siento a gusto allá, no he sentido racismo, nada, ¿qué voy a decir? Me abrieron los brazos, me han tratado, me dieron la bienvenida, y es lo que digo en mi canción. Yo en México era muy pobre, sigo siendo pobre pero no tanto ya, en México era [corte por fin de cinta] ...los pobres allí. Tanta violencia, tantas cosas, pero sentir el terreno, qué bárbaro. Hasta pa' morirme, en México.

P: ¿Va a menudo a México, tiene allí casa o...?

R: Tengo, compré hace poquito un ranchito allá, para ir cada año, tengo un tío que me lo atiende ahí. [Viene su hermana, dueña del restaurante, nos la presenta, conversamos brevemente]

Pues sí, lo que ustedes quieran saber más del... Pregúntenmelo

P: Una cosa, sobre Chicago habla usted bastante, ¿no? Hizo primero una "Por las calles de Durango" y luego otra, "Por las calles de Chicago", y tiene otra que es "El prófugo de Chicago". ¿Tiene alguna relación con Chicago, o simplemente lo ubica allí...?

R: No, ni lo conocía, pero hay, por ejemplo, este, en España, pues yo no conozco, y puse este, "en la ciudad de Madrid" [tarareando; se refiere a un verso del corrido "No tiene la culpa el indio"].

P: No, eso sí, pero como he visto más de una que habla de la ciudad de Chicago, no sé si es porque, como es un poco cinematográfico...



R: Yo nomás fui una vez, porque fui a tocar allá, a tocar a Chicago nomás, pero no, no porque haya relación, nada. Solamente yo busco los lugares donde se concentra mucho la raza, el mexicano, entonces, digamos, si ahí se enfoca mucho el mexicano, ahí va a tener acción, ¿verdad? Y este, la razón de que en esa de “\_\_\_” que puse de Europa, porque los Tigres [del Norte] empezaron a ir mucho a Europa, y ahí los aceptaban mucho allá, los han aceptao mucho, entonces tenía que hablar de Europa, hablar de Madrid, de allá, porque es que los han tratado muy bonito. Y dice que ahí hay una colonia de colombianos que los han tratado muy bien. [Se habla de la emigración iberoamericana a España, pregunta cosas sobre el país, la moneda, los salarios, el nivel de vida...] En México es lo mismo, yo andaba ayer allá, ¡todo está recaro! ¿Cómo la gente vive, cómo? Porque la gente, pues gana muy poco. Y todo está recarísimo; yo voy a comprar allá, y digo “no, pues mejor me lo compro en Estados Unidos, está más barato aquí”, ciertas cosas que voy a comprar allá, mejor me las compro aquí. Y digo, pues qué lástima, porque podría uno gastar dinero allá, para que... Ya no se puede ir a gastar dinero allá, está muy caro. “Y la gente pobre, ¿cómo le hará?”, pensaba yo.

P: Va mucho a México entonces, aparte de al ranchito, a Tijuana, o...?

R: Sí, voy bastante.

P: En Tijuana también hay mucho movimiento de corrido, supongo, de producción, ¿o no tanto?

R: Hay mucho, sí. Por eso que “El hijo de Tijuana” [un corrido suyo] habla de allí. “Yo soy puro cachanilla,/nacido y criado en Tijuana,/no soy borrego, señores,/y cargo kilos de lana,/por eso me ven gastando/puros cueritos de rana”. “Cueritos de rana” le llamamos al dólar, por tan verdes, ¿no?

P: Y “echarle al parche”, o “sacarle al parche”, ¿qué es? Lo he oído un par de veces en sus canciones.

R: Ah, “sacarle al parche” quiere decir que... le voy a poner un ejemplo, simplemente, así, que dijéramos, “oye, en tal parte, dicen que se aparece algo, en la noche, se aparece algo. ¿Cómo ves? ¿Te animas a ir allá a las doce de la noche?” Y “no, pues no”. “Ah, le sacas al parche, cabrón”, es como decir...

P: Querer quitarse de en medio, ¿no?

R: Sí. es decir, son palabras mexicanas, dentro del albur todas esas cosas, eso es querer “sacarle al parche”.

P: De acuerdo. Algunas las entiendo, pero no todas...

R: Claro, “sacarle al parche”... [ríe] y yo lo uso en canciones todo eso.

P: Luego, hay una muy bonita, “A la orilla del arroyo”, o algo así, ¿puede ser?

R: Usted conoce todas mis canciones.

P: Es muy clásica, como de las antiguas canciones, ¿no? como los romances españoles, que es el origen del corrido mexicano, que viene y le dice tal, y al final se sabe lo que sucede, ¿no?

R: [Canta] “A la orilla de un arroyo/a una joven me encontré/que lloraba tristemente/y yo sin saber por qué”. Ya casi no me acuerdo... [le recuerdo el argumento]

P: Es muy bonita.

R: Muy bonita.

P: Y luego está el factor sorpresa, que a veces... porque veo que, bueno, hace muchas letras que son, pues de acción, efectivamente, no se sabe que va suceder, pero, por ejemplo, una que dice “No pudieron secuestrarme”, que va a hacer un negocio con una Ford nueva, una *troca* Ford nueva, y luego se da cuenta de que lo van a secuestrar, pero, claro, al decir “no pudieron secuestrarme” ya sabes desde el principio lo que pasa, ¿no? Como que se corta un poco el suspense ahí, y sin embargo, en esta otra canción, por ejemplo, sólo al final se sabe... ¿no? ¿Piensa usted en eso cuando compone, si darle suspense, ya que es un poco parecido al cine, que son cinematográficos, para meter el suspense, para ocultar el final de lo que va a suceder, no, y darle una tensión ahí dramática? ¿Suele hacer eso?

R: Sí, a veces sí, no todos, y este, ¿esa que me comentaba está...? Ah, está en *Por la calles de Durango*, ¿o en cual está?

P: Sí, creo que sí, en *Por la calles de Durango*.

R: O no, no, está en el *Del campo a la ciudad*.

P: O en el *Del campo a la ciudad*, una de dos, no lo sé ahora, lo debo de tener aquí apuntado... ¿Sabe cuál digo, “No pudieron secuestrarme”?

R: Sí, sí, [canta] “Nuevecita y de la agencia,/en Fontana, California”. Y yo compré la *troca*. Sabe que, muchas veces la hago, bueno, cuando, por ejemplo, éste, yo compré esa *troca* también, nuevecita, y entonces, digamos, yo siempre fui pobre, ahora que puedo comprar todo eso, hago una canción siempre que compro una *troca*, por eso hice “El agente Borrego”, pero tenía que hacer un personaje para que hablara también de la *troca*.

P: Claro. y ésta otra, también cuando la...

R: También. Hice el personaje también, pero yo fui a comprar una *troca*, una Ford.

P: ¿Una Ford Lining?

R: Una Lining.

P: Ah, Lining es.

R: Lining, la Ford Lining 5, ¿sí sabe cuál es?

P: No, la verdad...

R: Es una que, una Ford Lining que tiene como cuatrocientos caballos de fuerza, y que es muy ligera, por eso dice que “no pudieron alcanzarme”, ¿verdad? Es una *troca* cortita, de esas de *step side*, y el motor tiene hasta 140 de velocímetro, muy bonita la *troca*, y por eso lo hice, porque compré la *troca* y entonces hice algo así. En este... ¿no oyó uno que se llama “Los cuatro amigos”?

P: Sí, sí, que van ahí a la sierra...

R: También es ficticio. Una vez, había nevado mucho, y un amigo, el que controla mis canciones en la editora, me dice “vámonos a la nieve, vámonos a pasear a la nieve, a este, a cotorrear en la nieve”. Pues nos fuimos un amigo de él, que trabaja en la editora, se llama Jorge Ponte; entonces, iba mi hermano, José Quintero y yo, íbamos cuatro, y Máximo Aguirre llevaba un Jeep, un Toyota Land Cruiser, y yo llevaba dos Jeep Wrangler, llevábamos tres Jeep. Entonces, “bueno, pues hay que componer un corrido, pero, ¿de qué lo hacemos, de qué hablamos?” Entonces, digo “pues hay que hablar así, ¿no?”. Estaba hablando de cómo cocinan la nieve, el cristal [MDMA, éxtasis], todo eso.

P: Ah, claro, porque, ¿qué hierba es? ¿Para hacer cristal?

R: Sí, es para hacer el cristal, que lo cocinan en una olla y todas esas cosas. Y ya ve lo que hice ahí. Pero eso es ficticio, nomás que había que hacer algo y pues ya.

P: O sea que toma elementos de la realidad, o de lo que sucede a usted, y los pone en una ficción, ¿no?

R: Exactamente, sí. No porque lo haga ni nada, pero digamos, sabe uno que hay gente que lo hace, mucha gente lo hace, ¿no? Entonces, por eso lo puse allí, y me quedó bonito.

P: Sí, está muy bonito, además tiene partes muy graciosas, que dice “si estalla la olla, no será por el pozole”, ¿no?

R: Es por la hierba.

P: Sí, la hierba del infierno...

R: Está muy curioso, ¿no? Y eso es lo que mucha gente me critica, cómo, cómo yo combino todas mis letras, y cómo lo hago y que suene bonito, y con buena rima, porque eso sí, soy muy crítico de las rimas.

P: Sí, ya lo veo, de la rima y del número de, o sea, de la métrica, está todo muy, muy tradicional. Eso usted lo ha aprendido por intuición, vamos, o sea que no ha estudiado...

R: No, pa' eso no se estudia, eso viene ya de...

P: Tiene usted ya el ritmo poético...

R: Estoy grabando una canción ahorita que se llama “Un ranchero de la sierra”. Dice [canta] “Soy ranchero de la sierra/que un día bajé a la ciudad,/ me enamoré de una joven/muy bonita de verdad,/y en un baile concurrido/yo la empecé a enamorar.// Perdóneme, señorita,/mi torpe declaración,/disculpe usted si la ofendo,/pero ésa no es mi intención:/usted es la flor más hermosa/ que ha nacido en la región.//No sé palabras bonitas,/yo le quisiera pedir,/si quiere usted ser mi novia,/seré el hombre más feliz,/usted es la más pura y bella/de las que andan por aquí”. Un ranchero que está hablando palabras muy bonitas. Y entonces dice: “Me contesta la muchacha/con una gran emoción:/son las palabras más lindas/que yo escuché hasta hoy/y me han llegado muy hondo/y profundo al corazón”. Y habla ahí que le pidió la muchacha que si se casaba con ella, que si iba a pedirle la mano a sus papás; total que fue a pedirle la mano a los papás, no se la dieron, y se la robó y se la llevó con él pa' la sierra, se la

robó. Digo, con el consentimiento de la muchacha [risas]. Y está muy bonito, se llama "Un ranchero de la sierra". Estoy ahorita grabando, ahorita...

P: Porque, ¿el último disco es *Del campo a la ciudad*, el último que ha sacado?

R: No, tengo otro, que ése no se le dio promoción porque lo sacaron en México en Universal, pero no me le dieron, ese disco lo voy a... ya lo recogí yo y voy a trabajarlo yo, porque ya, voy a hacer mi propia compañía y lo voy a trabajar yo, se llama *Adiós, amigo*. Habla de una canción tan, ah, de dos inmigrantes también que se vinieron... pero si lo pueden conseguir ese disco. [Se habla de la casa discográfica y de los posibles sitios donde conseguir el álbum en México; intenta recordar en qué disco de Los Tigres del Norte salió "Adiós, amigo", y se acerca a ponerlo en la *rockola* del restaurante ]. Habla de dos amigos... No se aprecia mucho [el sonido en el restaurante]. Habla de dos amigos que se vinieron, no dice de dónde, porque se vinieron de una ciudad chiquita, de cualquier parte del mundo se podrían haber venido, ¿no? Se vinieron como se vienen todos, ¿no?, y pues con sus planes: "¿Sabes qué? Tal tiempo trabajamos, nos dan una feria [dinero] y volvemos pa' atrás". Pero ya llegando aquí, uno empezó a trabajar bien, honradamente, y el otro pues entró a, al mundo de la... y pues sí, lo agarraron, le dieron [condena de] por vida no sé por qué, no dice por qué causa pero le dieron por vida en la prisión. Y este amigo siempre lo iba a visitar todos los días, seguido lo visitaría, ¿verdad? Entonces él por eso dice "querido amigo", cómo... "de qué manera puedo olvidar/que hasta la cárcel tú me vinieras a visitar". Y luego le contesta el otro: "No te preocupes, cuando yo pueda, siempre lo haré,/tú eres mi amigo por sobre todo y sin interés". Entonces, un día, se llega el día que le dice, que dice que se va pa' su país, sí, le dijo "mañana salgo, voy de regreso a nuestro país,/ dime qué quieres a tus papás mandarles decir". Y ya le contesta: "Dile a mis padres que yo los tengo en mi corazón,/mas no les digas que estoy... preso en una prisión". Entonces ya le dice... pues sí, que les diga a sus papás que pronto va a volver, pero que no les diga que está preso. Y el amigo se despide y se va, muy triste; ahí tengo en la portada, hice la portada así con la canción, puse a mi hermano tras de las rejas de la cárcel y yo estoy con cara muy triste allí despidiéndome de él, eso es la cara del disco. Y, por cierto, Tigres [del Norte] me la grabaron, y no me gustó, le tumbaron el *feeling*, como yo le dije, conmigo tiene mucho *feeling* porque así nació la canción de esta ritmo, como yo le hice, está muy triste, y ellos me tumbaron el *feeling*, porque la canción tiene que tener su *feeling*. Esta [la canción que suena] es mía también, se llama "Amor ciego".

P: Y, ¿para datos sobre la industria musical, sobre lo que usted vende, tiene usted datos, o su productora, o podemos... ver simplemente el volumen de popularidad, o que tiene? Tampoco es tan importante, es sólo por hacerme una idea, vamos.

R: Pues mire, yo la verdad le voy a decir, venden otros artistas, que son los que me pagan a mí regalías, pero de lo que yo vendo, así, yo no llevo una contabilidad porque a mí, las compañías que me han grabado, como que no me miran, no me aprecian como el cantante, y no me ponen atención. Creo que me miran como el compositor tal vez, y este... pero que yo, se registre aquello, ¿no? Porque ya se vendieron 50.000 copias, ¿no? Pues a lo mejor sería ya famoso, pero nunca llevo un, porque nunca me lo reportan. Por eso que yo me cansé de eso, ahora voy a hacer mi propia compañía: si vendo cien discos, ese dinero va a ser mío. Yo pienso que en otras compañías a lo mejor *haiga* vendido 5.000 ó 10.000 discos, pero nunca me reportan. Entonces, ahora empieza el negocio para mí; si gano poquito, va a ser mío; si gano mucho, va a ser mío; y voy a empezar con mi negocio. Yo he ganado mucho dinero así, gracias a Dios, pero por las regalías de compositor, pero yo, cuando yo... mis sueños han sido cantante, cantautor, nunca pensé en ser compositor, nunca, nunca me pasó por aquí. Eso es pura casualidad, que compuse un éxito, "Los dos plebes", pero yo, mi anhelo

era ser cantante, y nunca he logrado ese sueño, digo, canto, tengo mis discos, pero digamos, como es un sueño que he logrado, canto y mucha gente me ha oído mis canciones, pero no con esa fama que diga... Eso es lo que yo quiero.

P: ¿Y siempre está con el mismo grupo? ¿Cuándo se llamaba El Vampiro y Los Fantasmas, son los mismos músicos que ahora, de Los Gallos de Durango?

R: Ha cambiado el nombre nomás, pero los elementos son los mismos, los mismos, sí.

P: Y también, a veces, canta canciones de otros compositores, ¿no?

R: Eso lo hice al principio en dos discos nomás. Ahorita ya no, ya compongo yo todas las canciones, va nomás lo que yo compongo. ¿Por qué? Te voy a dar una razón: porque me gusta este, grabar nuevo, no covers [versiones], nuevo. Entonces, no hay un compositor que venga con canciones que estén a la altura de las mías, o mejores, porque yo, de la categoría de las mías, para abajo no grabo; si están a la altura de las mías, sí le grabo a otra persona, o si están más, pues le grabo las que me traiga, pero no, no ha habido. El otro día, me encontré un muchacho que me enseñó un corrido muy bueno, y me gustó mucho. Dije “mira, yo nunca le grabo a nadie, por esta razón y ésta otra; a ti te voy a grabar este corrido, porque me gustó y está a la altura de los míos”. ¡Uh, le dio tanto gusto! Se moría de gusto el hombre porque... Dice: “¿Me estás comparando con tus canciones?” “Bueno, ésa está como las que a mí me gustan y al nivel de las mías. No sé las otras que tengas o las que vayas a hacer, pero te voy a grabar ésta”. Y lo grabé en este disco que voy a sacar. Y eso es uno de los motivos, ¿no? No porque sea egoísta y yo nomás, no, es que no llegan con el nivel de las mías, tiene que llegar a ese nivel, o pasarlo para que grabe, ¿verdad? Grabar por grabar, no. En mi disco me gusta darle a la gente digamos algo que lo disfrute, no es más una que sea buena y lo demás relleno, no, no, ¡que todas están buenas!

Como lo de digo a usted, hay que, el público le guste lo que va a comprar, para que el disco siguiente lo compren con gusto también. Si no, “ah, pues, era una buena y las demás no sirven”. Y así oye todo el disco en el carro o en la casa porque todas le gustan. Ese es mi lema de, de trabajar así.

P: ¿Cuándo sale el próximo disco?

R: Tengo pensado sacarlo en julio, es julio tengo pensado sacar mi nuevo disco. Ya todo bien organizado, todo.

P: Y actuar, ¿actúa en México a veces?

R: Estoy pensando ahorita en hacer este... un *videohome*, como una película de la pantalla grande, ¿no?, *videohome*, pero hacerlo como por ahí por el mes de septiembre, pero algo así como a caballo, me gustan las películas al estilo Oeste, sí.

P: Sí, ya he visto, hay una también que hay uno que huye de la DEA y entonces luego van a buscarlo y él está montando a caballo, aunque está en la actualidad, ¿no?

R: Sí, ése se llama “El prófugo de Chicago”, sí, porque dice allí que lo buscaban por lavado de dinero, por asaltar bancos y otras cosas, ¿verdad? O sea, que no, no está hablando, digamos, antes no se oía “lavado de dinero”, antes había asalto de bancos, ¿verdad? Y dice que por asalto de bancos, lavado de dinero y otras “bronquitas”, o sea por otras ¿verdad? Y este... está bonito, me gustó. Y habla de, como a él lo, el prófugo de Chicago es el que se les fugó de Chicago, pues ya no puede venir acá, pero, como se fugó, la DEA fue a buscarlo; entonces ya él andaba en sus dominios, él

llegó a caballo: “¿Sabes qué? Ahí te andan buscando dos? ¿Quién será?” Y ya, ahí entra la imaginación de la gente y todas esas cosas.

[Damos por terminada la entrevista, hablamos de permanecer en contacto; al preguntarle si tiene correo electrónico, llama a su hijo para averiguarlo, quien le dice que no; dice que próximamente, en su estudio de grabación, van a ponerlo, y que hasta entonces podemos hablar telefónicamente. Hablamos también del tiempo que pasará en México, de lo que se tardará en redactarse el trabajo...]

R: Les digo, me gusta, porque ustedes saben muchas canciones, ¡están enterados de muchas canciones mías! Sí, muchas, muchas.

P: ¡Claro! Es lo que yo quiero decir, que el corrido, que dicen “no, el corrido no es tan bueno como antes”, pero lo que yo quiero decir es “sí, es tan bueno como antes”. No todo, porque hay mucha más producción, pero basta buscar buenos compositores y gente que lo hace con trabajo y con talento y...

R: Sí, está bueno, pero hay de todo; me imagino que ustedes buscan de compositores, pues que estén... Porque hay muchos compositores. Los que cobran 200 pesos pa’ hacer un corrido, yo creo que eso no les interese... Y que están haciendo cosas que no, no funcionan. Entonces, digamos, por ejemplo, ustedes pueden entrevistar a un Teodoro Bello, un Jessie Armenta, Paulino Vargas, gente que ha habido una trayectoria y que, pues ha figurado en el mundo del espectáculo y todas esas cosas. Entonces...

[Pregunto por la posibilidad de contactar con el compositor Enrique Valencia]

Pues uno de los que, digo, no es corridista pero hace canciones muy buenas, con Los Tigres del Norte, Enrique Franco, también, no hace corridos, pero canciones. Pero con el corrido, los que somos enfocados en el corrido, pues este, Paulino, Teodoro Bello, yo, Armenta también, no tanto, la única buena que sacó Armenta es ésa de Los Tigres que se llamó “El circo”.

P: Ah sí, sobre los hermanos Salinas [de Gortari].

R: Sí, es la única buena que se le ha conocido así... Ha hecho cancioncitas por allá, sí...

P: Alguna, sí, pero es verdad que no hay tantas, por eso tenía interés en verlo para ver si tiene más, porque usted sí que es más fácil, aunque no todas, pero sí que es más fácil encontrar, tiene muchas más en Los Tigres, tiene sus propios discos, pero...

R: Con [Grupo] Exterminador también.

P: Sí, de Exterminador tenemos un disco de grandes éxitos que vienen también cinco o seis corridos, “El nariz de a gramo”, “El Chile Peláiz”, todas las...

R: [ríe] “El nariz de a gramo” sabe también...

P: Sí, sí, conocemos su obra sin duda. Y es uno de los pocos compositores que tiene mucho humor, yo creo que es el que más de los corrideros del panorama de hoy, muy bien mezclado con las historias...

R: Pero digo, pues qué bueno, gente como ustedes que son, digamos, que la cultura de ustedes pues es diferente a la de nosotros, porque sí es diferente, no son exactamente las mismas costumbres, tal vez, pero se me hace curioso cómo les

gusta, les interesa el... incluso ya que ustedes comprendan bien el albur mexicano, se van a interesar más, porque...

P: Bueno, para eso tenemos todavía que...

R: hay palabras, como eso que me preguntó ahorita, “sacarle al parche”, no lo entendió muy bien, pero, yo creo que de aquí pa’ delante lo va a entender bien con la definición que le dije. Hay muchos, muchos albures, y yo he hecho en el... pero no el albur grotesco ni que cae mal, hay muchos como yo que componen ese albur, grotesco, que cae mal, que ni lo puedes oír con la familia, pero yo lo hago para que lo puedan escuchar, y que el que le guste el... ¿cómo se dice? El albur mexicano, que lo defina a uno mismo, y que, el que lo entiende, lo disfruta, y hay gente que no lo entiende. Pues, por ejemplo, ése que dice [canta] “Hijos de su cempasúchil, ábranse que...”, ése, la expresión quiere decir, como decimos nosotros en México, [baja la voz], hijos de su chingada madre, ábranse porque ahí voy, eso quiere decir, ése es la definición, pero es una palabra muy fuerte, ¿verdad? Que Tigres [del Norte] se animaron a decirlo, aún sabiendo lo que es, pero porque lo dijeron así nomás, “hijos de su chilpasuchil, ábranse que lleva lumbre”, pero en realidad lo que quiere decir es otra cosa, y mucha gente sabe lo que quiere decir, pero mucha gente me pregunta “oye, ¿qué es hijo de la chilpasuchil? Es una flor, ¿verdad, la chilpasuchil?” Dependiendo de la gente, yo les digo; si es una mujer, le digo que sí, porque a una mujer no le voy a decir... “Sí, es una flor”. Pero no, no, al decir “hijos de su chilpasuchil, ábranse que llevo lumbre”, con la expresión de todas las palabras, “y no se me atraviesen, /no vaya a ser que los tumbe;/el que me estorba, lo quito, /ya se me ha vuelto costumbre”. Entonces es un verso fuerte, de palabras fuertes, entonces me dio mucho, fue un éxito bueno de Los Tigres que me dio mucho dinero, me dio premios y todo.

P: ¿Cuál es éste?

R: “El hijo de Tijuana”. Entonces, hubo una canción, “No tiene la culpa el indio”, ellos no me la grabaron un... la mitad en verso, yo quería que me la grabaran así, la canción hubiera tenido más fuerza, porque me le tumbaron, la fuerza e intención de la canción, porque un verso dice así, dice: “Ahora me llaman jefe/porque soy un toro grande,/pero hay muchos novillitos/que se han brincado el alambre,/becerros pintos de negro,/aquí yo les quito el hambre”. Así dicen Los Tigres, no tiene mucho el... como que le tumbaron, y yo lo digo más fuerte, ¿saben lo que es un toro, verdad? ¿Un novillo también, saben lo que es un novillo? [asentimos] Ok, dice: “Ahora me llaman jefe/porque soy un toro grande,/pero hay muchos novillitos/que se han brincado el alambre,/becerros pintos de negro,/hijos de su pinta madre”. Eso es lo fuerte de la canción, y no está diciendo nada porque, porque dice “becerros pintos de negro, hijos de su pinta madre”, la vaca es pinta también, pero el que sabe, la raza mexicana, el doble sentido...

P: Bueno, como ésa que tiene también en *Del campo a la ciudad*, “Me vale”, ¿no?

R: También, “Me vale”, sí [ríe].

P: “Me vale ver gastado mi dinero...” [juega con la expresión soez de indiferencia “me vale verga”, camuflándola]. Evidentemente...

R: Y está bien hecho, porque, digamos, no está salido del... claro que se entiende, pero... “A mí me vale ver gaviotas en el vuelo”, “ver gaviotas”, ¿no? Y todo está hablando de lo mismo, estamos hablando, dice, la gaviota es del mar, ¿verdad? Me conecté con la gaviota, lo que es en Mazatlán, que es un puerto de mar, por eso lo bien hecho que está y lo bien pensado, dice: “A mí me vale ver gaviotas en el

vuelo/cruzando el cielo de mi lindo Mazatlán, me vale ver gastado todo mi dinero/allá en las calles con la banda en Culiacán". Estamos hablando del mismo estado, Mazatlán y Culiacán, y con la banda y todo, entonces, cómo está todo bien hecho y bien pensado. Entonces, de ese tipo y género de canciones, me gusta hacerlo, o sea que no, no es cosa de decir media hora, no, no, hay que coordinar y muy bien pensado, y que no, digamos, no caer en, ¿cómo se dice?, en la vulgaridad que cae mal y todas esas cosas, hay que estudiar mucho todo eso. Digo, y no tuve escuela, pero ya es un don que se le da a uno y... Y tengo muchas, muchas ahora, estoy grabando una canción que dice: "Voy a darle un buen consejo/al que piense que estoy viejo:/el corazón no envejece,/nomás se arruga el pellejo.//Nomás présteme una hermana,/verán cómo se las dejo;/no le hace que esté grandota,/en la cama me emparejo." [risas] Y así, muchas tienen doble sentido como eso, ¿no? Y eso le gusta a la gente, pues vende, ¿verdad? Pero como está el doble sentido... está bien curiosa esa canción.

P: No sé si... seguro que hay muchas más cosas que preguntarle, pero no...

R: Hay muchas, sí. De todos modos, ahí estamos en contacto, ahí está mi teléfono para lo que gusten. Me gusta, me halaga que... sepan de mis canciones.

P: No, no, le agradecemos muchísimo, al contrario.

R: No, al contrario, les doy las gracias por saber tanto de mí, de mis canciones.

P: Muchas gracias a usted, estamos estudiando y...

R: Y a sus órdenes, aquí estamos, y mi teléfono para que me echen una llamadita cuando gusten.

[Seguimos hablando de futuros contactos, de vernos en Los Ángeles o en México]

Sí, me hicieron un homenaje el año pasado, hace un año ahora en abril, Gobernador del estado de Durango, me hicieron un homenaje, una fiestona bien bonita, eso en mi honor, como talento, valor del estado de Durango. En el segundo teatro más, más, digamos, más bonito de México, que está ahí, se llama Ricardo Castro, el teatro. Un elenco de artistas ahí, todo en mi honor, me dieron placa de reconocimiento, muy bonito, ¡qué bárbaro! Y pues motivado y muy emocionado.

[Menciono la entrevista que le hicieron para la edición francesa de *Rolling Stone*; cuenta además que una mujer, cuyo nombre no recuerda, le grabó hace seis meses para un documental; en este punto, fin de la cinta.]



## Entrevista con Pepe CABRERA

(Los Ángeles, California, 4 de abril de 2006)

R: Sí, ahí hay discos míos, ahí por la Pacific [Pacific Boulevard, al sur de Los Ángeles, donde se concentran numerosas tiendas de discos y pequeñas discográficas de música mexicana].

P: Sí, por ahí busqué, tienen una tienda muy grande, La Música del Pueblo; encontré nada más dos discos, uno, *Ha muerto Chalino Sánchez*...

R: No vienen autores ahí.

P: ...en Discos Linda.

R: ¿Discos Linda? Sí, Discos Linda tiene veinte discos míos.

P: Pero no viene, entonces no podía saber...

R: El corrido ese se llama "El asesino del aire", el título.

P: Ah, "El asesino del aire" sí que lo tengo.

R: ¿Lo tiene?

P: Ese es el que, creo, me dio su hermano, o el único que encontré en Sinaloa.

R: Ok, ok.

P: Y hay algunos en el de Nacho Hernández, *La captura del Zar*, también.

R: Sí, también. Y "Dinastía de Grandes".

P: Ah, [Nacho Hernández] tiene también un disco que se llama *Dinastía de Grandes*.

R: Ahí es el mismo, es el mismo corrido.

P: ¿Ese es suyo?

R: Sí, es mío.

P: Y de este disco suyo, que no trae los autores...

R: léame, porque no veo los...

P: Ah, sí, cómo no. "La masacre de Guahutla", ¿ese es suyo?

R: Sí, es mío.

P: ¿"Mataron un federal"?

R: Lo he *grabao* yo también.

P: Bueno, "Nadie es eterno en el mundo", pero este no será un corrido, ¿no?

R: Ahí, no es corrido. Pero ahorita debe de haber, voy a ver, si está unos días más aquí, a ver si le consigo unos cuatro o cinco discos, los que están en el mercado ahorita. Voy a la compañía mañana, y pa' regalarle también un vídeo, el videoclip donde yo... Ese se ha vendido mucho aquí.

Ahí en Prajín, por la Pacific, es donde está La Música del Pueblo que usted me dijo, todas las marcas ahí; claro, tienen más de la marca de él, pero ahí hay de todas las compañías disqueras. [Da indicaciones precisas para llegar].

Y ahí casi siempre tienen música mía.

P: ¿Y al menudeo se puede comprar?

R: Sí, no hay problemas, aunque sean mayoristas, pero pueden venderle también.

[Se sigue hablando de tiendas, productoras y direcciones]

P: ¿Desde cuándo empieza a conocer, a interesarse por el corrido?

R: Sí, desde niño, desde niño yo me gustaba en el rancho donde yo nací, había unos guitarreros y cantaban canciones bonitas de la época, ¿no? Te estoy hablando de por ahí por 1950, más o menos. Y ya había corridos muy bonitos que en aquella época me gustaban, ¿no? Como le decía ahorita, "El corrido de los Pérez", "Corrido de Pancho Villa", existían aquellos temas... *Ahora*, pues de grande, yo pasé a... [lo llaman al teléfono]

Perdón. Este... y luego nos venimos a la ciudad, y en la ciudad pues yo me hice músico ya cuando tenía yo como unos quince años. Duré diez años en la música, y ahí había que aprender corridos en aquel tiempo. Había un grupo que se llamaba Los Broncos de Reynosa, Los Alegres de Terán, con los que yo tenía que aprender sus corridos: que "El Mano Negra", que "El Ojo de Vidrio", corridos de aquel tiempo, que tenían su novela, y eso. Así fuimos adquiriendo el cariño por los corridos, y en 1967 empecé componiendo canciones, y en 1971 hice mi primer corrido; mi primer corrido se llamó "Rubén Cabada". Fue un personaje muy famoso que ya murió, y yo le hice un corrido, el primer corrido que compuse. Luego otro corrido, "Pedro Páez", un muchacho que mataron en el aeropuerto de Culiacán, y un primo de él que era vecino mío, que subía a la casa, enseguida me platicó de la muerte de su primo, lo acababan de matar en el aeropuerto, y así nació ese corrido... Historias que fueron reales.

P: Normalmente, ¿cómo elige los temas, como escoge...?

R: No, regularmente, a mi me gusta, cuando hay alguna historia, cuando pasa algo, un acontecimiento, que muere alguien o un accidente, o que matan a alguien, o que se mata uno con otro, o alguna historia, o que la platica algún hermano: "Oiga, ¿sabe qué? Mi hermano murió en tal rancho", así, o murió en México, o murió en tal parte... te platican la historia, "y la familia quisiera un corrido de mi hermano. Mi hermano fue así, así y así", y yo ya tengo una historia. Si la historia es... que yo considero que es algo que puede gustarle a la gente... Y muchas veces, porque las familias quieren que haga un corrido uno, de recuerdo. Y, muchas veces, por lo que uno lee en los periódicos, lo que dice la televisión, que allá miramos cosas, desgracias que pasan, y pues. Mis corridos, yo no soy controvertido en mis corridos, no me gusta... hay otros compositores que son muy fuertes, muy fuertes... yo no soy un compositor... yo compongo corridos y no quiero atacar a nadie en los corridos, cuento la historia, la verdad, yo no soy periodista, no me considero, no quiero... Y hay otra gente que...

dicen directo las cosas como son. Y hay cosas que uno puede decir, y hay cosas que uno no debe decir, porque no tiene por qué decirlas, ¿no?

P: Es una provocación...

R: Es una provocación, yo ahí no me meto en esos problemas. Y también, a veces, uno... Hay historias inventadas. Muchos amigos míos compositores, sus corridos son de pura historia, como las películas, que están inventando una película, así En el caso mío, yo no tengo esa habilidad para... Digo, también escribo cosas...

P: Sí, hay alguno que sí que es un poco general, que puede ser como un tipo de personaje...

R: Sí, definitivamente. Y yo compongo un 70% de canciones y un 20 ó 30% de corridos. Lo que más tengo son canciones y boleros y algún son, y eso, pero corridos, tengo muchos corridos también, soy un compositor de corridos que la gente me conoce, porque hay corridos míos conocidos, y la gente los conoce. "La mafia muere" es un corrido que tiene 108 versiones, que la ha grabado Los Tigres del Norte, Ramón Ayala, [el Conjunto] Primavera, La Banda Costeña... todos los grupos la han grabado... Los Caminantes, todos los grupos conocidos.

P: Y luego se han hecho también otras versiones, como "La mafia vive", que no sé si es suya, pero de ahí han salido...

R: No, otros han hecho otras versiones: "Vuelve la mafia"... es un título, "La mafia muere" es un título de una canción, y la gente, cuando la pide, ese corrido lo hice en el 78, la gente dice "cántame 'Tierra Blanca'", como yo voy diciendo "Tierra blanca se encuentra muy triste", toda la gente la conoce como "Tierra Blanca", y yo le puse como título "La mafia muere", pero pudo haber sido "Tierra Blanca", porque la gente que la pide, "oye, el corrido de 'Tierra blanca'", la mayoría de gente cuando yo la canto, cuando yo estoy cantando, me piden: "Cántame 'Tierra Blanca'". La conoce la gente como "Tierra Blanca" porque Tierra Blanca [barrio residencial de Culiacán donde se alojaban los primeros narcotraficantes en los años setenta,] es muy conocido, y es un corrido muy conocido.

P: Y está inspirado en una operación gubernamental que hubo, ¿no?

R: Sí, el 78, hubo la Operación Cóndor en Culiacán, 78, y hubo mucha gente que desapareció, y hubo muchos, muchos... desaparecidos de un lado y de otro, muchas personas que nunca se volvió a saber de ellas, y las madres andaban con pancartas en la ciudad pidiendo que los que estaban desaparecidos, cientos de madres y miles de mujeres que algunos seres, que nunca se volvió a saber de ellos... de ahí nació "La mafia muere". Mucha gente que murieron y, muchos de ellos, nunca se volvió a saber de ellos. Y lo digo porque un año, dos o tres más, las madres anduvieron este... peleando por que dijeran dónde estaban sus seres queridos, y hubo algunos que nunca se supo. Por eso nació la idea pues de "La mafia muere".

P: Sí, eso ha pasado también en otras cosas políticas, se ve que de los años sesenta también hay muchos desaparecidos, como insurgentes...

R: Sí, en México... Eso es, eso es otra historia, otra historia, pero esto pasó en Culiacán, donde yo soy, y fue la época cuando yo era músico todavía, y por eso, todo el mundo lo vivimos, todos lo vivimos, y después de la Operación Cóndor hubo una ciudad totalmente... muy vigilada, muy oprimida por mucha gente, pero se acabo tanto... muchas matanzas que había, se acabaron por un tiempo.

P: Sí, ahora cuando estuvimos, nos dijeron “es peligroso Culiacán, siempre se disparan y...”, pero nosotros no vimos absolutamente nada...

R: Pero es peligroso para la gente que tiene problemas, porque yo tengo toda la vida en Culiacán, nunca nadie me ha faltado el respeto para nada, y ando todos los días, yo y mis hijos, pero nosotros somos gente pacífica, nosotros vivimos de la música; podemos cantar los corridos, podemos cantar las canciones, eso, yo y mucha gente que canta corridos, pero le digo la gente que se mete en problemas, que hace cosas mal hechas o que andan en problemas de otro tipo, es la gente que algo le tendrá que pasar, digo. Nosotros, yo tengo toda mi vida viviendo en Culiacán, jamás he tenido un problema con nadie, nadie me ha faltado al respeto. Usted va a Culiacán y se puede pasear en todos lados y nadie le va a faltar al respeto, la gente es muy amable, la gente es muy amigable, pero lo que pasa es que no perdonan que alguien les haga algo, y que hay mucha gente muy bragada y que la vida allí es muy dura, entre la gente, pero no la gente que nos dedicamos a trabajar pacíficamente. Solamente una bala perdida, o algo. Los problemas no son con nosotros, los problemas son entre otro tipo de gente, ¿me entiende? No la gente que tiene ese tipo de bronca, la gente pacífica, la gente que tiene una tienda de abarrotes, una tienda de ropa, que tiene... un trabajador, que trabaja, no se mete en problemas, los problemas no son con esa clase de personas, nomás son entre otro tipo de gente que tienen broncas y las arreglan donde se encuentren, por desgracia. Usted se puede pasear tranquilo, el río, el malecón...

P: Sí, yo estuve tranquilísimo, desde luego.

R: Nadie lo va a molestar. Al contrario, la gente es muy amable. Esa es mi tierra.

P: Sí, la gente es muy agradable, me pareció. Y las mujeres guapísimas...

R: ¡Ah! Las más hermosas de México están en Culiacán.

P: Entonces, ahí en esa zona de Culiacán, ¿hay sones, boleros?

R: Sí, cómo no. Pues este, en Culiacán, tenemos en primer lugar la cosa de las legumbres, el tomate, es el primer lugar de exportador de tomate, de legumbres y así, pero competimos con Florida, que Florida son los que más venden en los Estados Unidos, pero hay un tiempo cuando \_\_\_\_\_ Florida, y de Culiacán, exclusivamente, se mandan miles y miles de toneladas para los Estados Unidos de tomate. Hay mucha agricultura, es enorme, tenemos unas zonas de tierras donde viene mucha gente; la época de trabajo empieza en septiembre, octubre, noviembre, diciembre, enero, febrero, marzo, abril, y hasta mayo terminan las zafras. Viene gente de Guadalajara, de México, de Chiapas, de *tos laos*, a trabajar en los campos tomateros, que le llamamos... de donde yo salí: ahí trabajaba yo. Y viene gente de todo el país a ganarse la vida, ahí en el corte de tomate, la berenjena, el chile, legumbres, que se exportan... Y tenemos compositores, por ejemplo hay un compositor de ahí, el Negro [Enrique Sánchez Alonso], que compuso una canción que se llamaba “Culiacán”, un tema hermoso que habla de las calles de Culiacán, de la iglesia, de todo lo hermoso que es Culiacán, de una manera muy bonita, que yo no tengo la habilidad para hacer una canción tan hermosa como él compuso. Ya murió él. Y este... “El sinaloense” es una canción hermosa, ¿sí la ha oído? [canta] “De Navolato vengo, dicen que nací en El Roble”... Y al parecer la compuso alguien que no era de Sinaloa, como así usted que lo conoce ahorita.

P: Claro, como Agustín Lara que escribió Granada, por ejemplo...

R: Sin conocer España. Cosas muy hermosas, ¿no? Entonces, tenemos muchas cosas muy bonitas, y un clima templado, caliente, y poca época de frío, pero mi tierra es hermosa, su gente es hospitalaria, su gente es... es muy bonito allí, y la gente no debe tener miedo al que usted pueda invitar en Sinaloa... No es problema para los que lo visitan ni... Los problemas son para los que, que la gente ya viene...

P: Entonces allí, de géneros, me dice que también tienen boleros, sones, todo eso, ¿no? Que es a lo mejor un poco más caribeño, pero...

R: ¡Cómo no! Y ahí hay un ritmo que se llama mazurca. La mazurca es un ritmo que... [tararea el compás] Esos ritmos... Yo tengo una canción que se llama "Linda güerita", ese es un ritmo mazurca, es una de mis primeras canciones que yo hice. Y como ese ritmo, en Sinaloa, las bandas, como estamos en la tierra de las bandas, tenemos muchos años con las bandas, Mazatlán, Culiacán y [Los] Mochis, Mocorito, Guamúchil, somos muy banderos, así como en Guadalajara es mariachi, en México es mariachi, en Culiacán somos de bandas. Ahí usted se habrá dado cuenta de que hay bandas, mucha banda, entonces, se usan mucho los sones, un son, "El sinaloense", pues es un son; luego "El son de la negra", esos son sones. Pero en Sinaloa hay muchos sones solamente tocaos; "El toro viejo", que es una canción hermosa con la banda tocada, muy bonita, muy bonita, sin letra... que ahora ya tiene letra: nosotros la acabamos de grabar con \_\_\_\_; mucho pa' los jaripeos, que ahora se usan mucho los jaripeos, las charreadas; la música esa de Sinaloa, que siempre ha sido la banda de sones; así como digo que en México siempre ha sido el son de Mariachi, en Sinaloa es sones banderos, muy bonito el son, se usa mucho. Hoy se usa mucho la cumbia, que no es influencia de Culiacán, la cumbia cubana, o de Puerto Rico... hasta salsa tocan los banderos. Hoy han entrado muchos tipos de música en las bandas, antes no era, antes las bandas eran más de canciones y corridos, y sones, y ranchera, pero no mucho cumbia ni baladas.

Nosotros empezamos en 1994, hablando de Jorge Luis Cabrera, que es mi hijo, él empezó cantando una balada con banda, que fue el primero que cantó una balada con banda; una balada, pues, sabe uno qué es un bolero, es un ritmo diferente a una balada, es otro ritmo, y entonces él metió una balada con banda el 94, y ya después empezó la Banda El Recodo [la más célebre de Sinaloa] tocando baladas, que antes pues no tocaban balada la Recodo, ni ninguna banda; un bolero, sí, toda la vida han tocado boleros, con sentencia, tanto bolero digo que hay hermoso, ¿no? Mexicanos. Y han sido famosos con la banda siempre, pero la balada, que es otro rollo, otro ritmo más sentido, Jorge Luis, mi hijo, empezó, empezamos con él haciendo una balada con banda, y nomás, a partir de ahora, las baladas han proliferado por todo el país, las bandas tocan baladas, todo el mundo, todo el mundo ha sido... ahora, pero mi hijo fue el iniciador en el 94, y pasó dos tres años más pa' que... Es como el duranguense ahorita, que pasó el duranguense ahora, que hay cientos de grupos duranguenses hoy; como la quebradita cuando llegó, un montón de bandas hacen el de la quebradita.

P: O sea, que cogen un tema, una forma nueva y...

R: Una forma nueva, una faceta nueva, y se desarrolla por ahí. Pero lo que ha perdurado siempre, la banda. Es como los corridos que hablamos: los corridos, las canciones rancheras, lo que vamos hablando, los sones, lo tradicional. Ese ritmo que le digo yo de Sinaloa, es muy tradicional de Sinaloa. Y cuando yo traigo una banda aquí que es de Jalisco, esa banda de Jalisco, muchas bandas de Jalisco, que hay bandas muy buenas, y que tengo mucha relación con ellos porque yo trabajo con esas bandas, me acompañan a veces a mí en los Estados Unidos a cantar en algún lugar, con una banda o con otra, tanto aquí como allá, o acompañan a mi hijo Jorge Luis, entonces, pues tengo muchos amigos banderos, pero muchos de ellos les pregunto y

no saben el ritmo mazurca, ¡no conocen ese ritmo! Muchos no lo conocen. Hay muchas bandas de Jalisco que saben todos los ritmos como si fueran de Sinaloa. Y las bandas de Sinaloa tienen su estilo diferente al estilo que toca la banda de Jalisco, o de Zacatecas o de Chihuahua. Y hay bandas por todo el país, porque la banda, si usted se da cuenta, ha proliferado toda la vida. La banda y lo norteño ha estado toda la vida. Ha venido un género de música, ha pasado, y las canciones rancheras, los corridos y los sones han estado siempre, desde que yo tengo uso de razón. Y mis abuelos, que Dios bendiga, los corridos han estado siempre \_\_\_\_ hablados. Hoy se habla de otros temas, que son los que están pasando en este momento.

P: Dígame, y romance, ¿usted recuerda algún romance que le dijeran, hablados, o contados así...

R: Bueno, cómo no. Ha habido... bueno, yo mismo he compuesto canciones románticas, pero romance, cómo no, es lo más bonito yo creo el romance, en Sinaloa tenemos los tríos como en México, que es cuando lleva uno una serenata...

P: Pero yo decía el romance, esta forma antigua de la que se supone que viene el corrido, que también cuenta hechos, no sé, por ejemplo, está ese de "Delgadina", ¿no?, que es un padre que encierra a la hija...

R: Ooh, sí, sí.

P: Sí, así antiguos, o el corrido de "Doña Elena", que al principio era un romance, que es una mujer que es infiel y el viene el marido haciéndose pasar por el amante, etcétera...

R: Sí, el corrido de "Delgadina", la mamá, el papá quería matar a la... quería que la hija fuera de él. En la vida real, eso sigue pasando, historias, tristes, historias que pasan como eso, no nomás de la hija, como un papá que ha tenido relaciones, por desgracia, con su hija, como un hombre que ha vivido con tres hermanas, a la vez, en la casa. Ese tipo de corridos, historias que a mí me han *llegao*, que a mí me llegaba, que me han entregado ustedes pa' que yo las escriba. En este caso, fue la mamá de las mujeres la que a mí me platicó la historia.

P: ¿Esta que vivía con tres hermanas?

R: El hombre primero se casó con una hermana, después su hermana vino a ayudarlo a su hermana nació cuando su primer hijo, y al rato el esposo, el *cuñao* también, tuvo relaciones con su hermana; pero al rato trajeron a la hermana más chica, y sin que ninguna, sin que supiera la esposa original, lograron ser del mismo hombre las tres hermanas. Finalmente, cuando se supo que ya las tres embarazadas del mismo hombre, ese tipo de cosas, es parecido a lo de Delgadina, que pasó, lo de Delgadina pasó. La historia que yo le platicaba ahorita de dos amigos que estaban en la escuela juntos y se criaron como hermanos, y se enamoraron en la secundaria de la misma mujer...

P: Ah, sí, es verdad, es uno de los corridos que me ha dicho antes...

R: Ese se llama "Tragedia en La Escondida", es una historia real, que pasó, pero que están cambiados los nombres, están cambiados como en las películas: cambié los nombres, cambié la ciudad, para no dañar a las familias que vivieron eso, porque me lo contaron, la familia de las gentes que vivieron eso son los que me lo contaron cómo pasó la historia; además fue público, en los periódicos y todo; entonces, yo lo que hice fue cambiar la historia, cambiar el pueblo, para no lastimar a la gente, pero es la

historia que ellos me contaron, pero en otro pueblo, en otro estado, para... en otro pueblo que, quizá ni existe, lo he inventado, pero es la historia que pasó, es como eso que le estoy diciendo de ese hombre con las tres mujeres en la casa, como el papá de delgadita que quería que fuera... que quería ser el dueño de su hija, y su hija dijo "yo mejor me mato, antes que ser tuya, papá", y prefirió la muerte antes que entregarse a su padre. Cosas de esas han pasado toda la vida, y siguen pasando, siguen pasando, aunque no nos enteramos a veces. En el caso de nosotros como compositores, yo tengo cartas que me llegan a veces de gente que está en la cárcel en Estados Unidos, y me llegan a mi domicilio a México, y me platican la historia que les pasó, que mataron a su papá o a su hermano, y a él lo agarraron en Estados Unidos, o mataron a su papá o... que les pasa, ahí se vienen, de repente están aquí, en la cárcel, o ellos matan a alguien, o tuvieron... Me mandan sus cartas, a veces me mandan cartas, me dicen "señor Cabrera, yo he oído *tos* sus corridos", así como usted lo vio en un casete, "y yo quisiera, mire, me pasó esta historia, mi historia, me dieron 25 años, aquí estoy en la cárcel, yo quisiera que usted... Mi historia pasó así y así, si usted cree, compóngame un corrido ahí, por los menos pa' que mi nombre lo recuerde mi familia...". Historias así, muchas historias me llegan así. Otras historias, cuando estoy trabajando en algún lugar, la gente me conoce mucho por los corridos, y se acercan a tomarse una foto y me dicen: "Oiga, señor Cabrera, yo quisiera que me hiciera un corrido de mi papá, que me lo mataron hace tanto tiempo, hace diez años", o "mataron a mi papá y a mi hermano en una parte, y mire, la historia pasó así, ¿qué le parece?" Y así han salido muchos de mis corridos, que yo he compuesto.

R: Y para componer, ¿no tiene así problemas de censura o algo, no hay problema, para hablar de narcotráfico, por ejemplo?

P: No, yo nunca he tenido problemas de censura porque procuro no meterme, yo procuro no meterme en esos temas. No digo que no le... Habrá muchos corridos de los que yo tengo, quizá, de gente que haya hecho esas cosas o que haya andado en el narcotráfico, pero yo no puedo señalar a alguien o decir que alguien fue... Por ejemplo, usted va a escuchar la letra "Dinastía de grandes", habla de pura gente que están muertas, que existieron, y que son famosos porque tienen, ¡todos tienen corridos! Todos tienen corridos y todos son famosos con diferentes grupos, son éxitos sus corridos, en películas y todo, y yo menciono entonces... Todos los que menciono ahí están muertos. ¿Cómo fueron? Nomás lo menciono que fueron famosos, solamente, pero yo nunca vi que hicieran ni que vendieran nada, yo no puedo señalar qué hacían o que eran, ¿no? Yo, nunca digo yo que... si ellos... yo no puedo señalar que hacían, yo digo que fueron hombres muy famosos, lo que hacían yo no lo puedo señalar. Porque ha pasado que a los grupos les censuran los corridos porque dicen las cosas que no deben decir en los corridos, como señalar o al Gobierno o a alguien. Yo, en mis corridos, evito eso.

P: Sí, por ejemplo, Los Tucanes de Tijuana, Mario Quintero Lara, que escribe muchos corridos, la verdad...

R: Él es un compositor de corridos muy bueno...

P: Sí, es muy bueno, pero es muy provocador, evidentemente, habla de...

R: ¿Se ha *enterao* que le han censurado ya algunos corridos? No porque el corrido... o sea, el también dice lo que la prensa publica muchas veces, que es de lo que uno se guía, porque se está viviendo, pero pues hay cosas que muchas veces no le permiten a uno decirlas. Yo soy muy cuidadoso con eso, ni me gusta ni tirarle al Gobierno ni tirarle al narcotráfico ni tirarle a nadie... Analizar la historia que pasa, pero no meterme

en un *liao* ni en otro, porque uno no puede, como compositor, no puede uno meterse en esos problemas.

P: ¿Y cómo compone? ¿Tiene alguna técnica, hace primero la letra y luego la música, o...?

R: Hago, regularmente, de los dos modos se hace, de los dos modos. Yo, primero, eh... hago la letra, y después pongo la tonada.

P: Veo que aquí tiene... tiene, por ejemplo, éste que es de once y diez versos, ¿no? Once y diez, once y diez, o, al menos... quiero decir que está muy elaborado, aparte de que normalmente son ocho versos, veo que son...

R: Sí, hay corridos que son... que les hago, por ejemplo... escribo la idea, la idea de... Este es un corrido de un muchacho que mataron hace poquito en Culiacán, acá lo acababan de matar, y es un muchacho que yo conocía, muy jovencito, de 32 años.

P: ¿Y lo acaba de componer?

R: Lo acabo de componer, lo acabo de componer. Talmente, totalmente la historia como pasó, lo puede leer... Tal y como pasaron los hechos lo digo, pero yo no sé por qué lo mataron, yo no sé cómo... Es una lástima que gentes tan jóvenes pierdan la... Es una historia, es una historia... su familia me platicó lo que le pasó, y además que se publicó en todos los periódicos, porque eso pasó en febrero, apenas ahorita. Eso es un corrido para mí, lo hago con respeto; cuando no puedo decir, hacer un corrido, tratar de que sea... de no... Yo no sé lo que pasó, solamente sé que lo mataron. Entonces, este es el tipo de cosas que yo hago, la mayoría de mis corridos. Pero escribo la letra, y de repente hago la balada, y a veces hago todo a la vez, como yo toco acordeón, agarro el acordeón y agarro un tono, y para procurar que no se me parezca a otros corridos que tengo, como tengo muchos, no quiero meterme en otro que ya tengo; y alguna vez me puedo meter, pero trato de evitarlo, y en mis canciones igual.

P: Usted, la rima de los versos, ¿lo hace de forma natural? No es que piense esto va a tener ocho o diez o...

R: ah, no, no, yo busco la, la... la rima.

P: O, vamos, la cantidad de... ¿no? Que normalmente son de ocho sílabas, como los corridos más típicos, son de ocho sílabas, ¿no? Pero veo que tiene otros más cambiados y lo hace, o le sale naturalmente.

R: Sí, por ejemplo, este de... [recita] "En un ranchito en Durango/sus padres lo ven nacer,/los pinos le dieron sombra/y lo miraron crecer./Desde muy niño se supo/lo que de grande iba a ser." O sea...

P: Ese es el clásico, ¿no? Digamos...

R: Exactamente. Porque también hay corridos que solamente tienen una rima o dos rimas, cuartetas o *sextetas* que le llamamos nosotros.

P: Ahora veo que la *sexteta* es mucho más común que la cuarteta...

R: Es más común.

P: Antes...



R: Antes era más cuarteta. Otro tipo... Por ejemplo, yo tengo una canción que le hice a mi esposa, que se llama "Luz de mi vida", mi esposa se llama Luz, y es la canción la más reciente que he hecho, que ya tiene también algunas grabaciones. Esta canción se la voy a decir por si no... se llama "La luz de mi vida", por si no la tiene.

P: Creo que no, porque como hago más... [hojea sus textos] Ah, sí, "La luz de mi vida", mire, aquí la tengo, sí que la tengo, sí.

R: Ah, ¿entonces ya la escuchó?

P: Yo creo que sí la escuché, lo que pasa es que, como no era corrido, pues las escucho menos, las pongo en otro parte y... Pero sí, sí que... Porque está en *La captura del Zar* de Nacho Hernández.

R: Ándele, mi compadre Nacho Hernández, el de *La Captura del Zar*, él compone muy bien, muy bueno mi compadre también, él tiene muchos corridos también. Hay otro compositor que se llama El Vampiro, muy bueno...

P: Ah, sí, también, Francisco Quintero...

R: Sí, Francisco Quintero.

P: A Francisco Quintero lo entrevisté la otra vez que estuve, porque sí lo localicé, sí, está muy bien...

P: El es muy buen compositor, tiene muchos corridos muy famosos... Entonces esa canción de "la Luz de mi vida", tiene otro tipo de... otro tipo de rima, que es doble, aparte de que es *sexteta*, la rima es doble, porque rima con el principio, y en el medio, y en el final; entonces, es otro tipo de rima que es mucho más difícil, para mí como compositor. "Entre penumbras" es una canción que usted tiene ahí; esa canción es una mazorca, esa canción al estilo viejito, yo no pongo así, ése no es mi estilo de componer, porque menciono, hablo mucho de flores... [tararea] "Entre penumbras vago sin rumbo/con mis derrotas y sinsabores,/porque he perdido \_\_\_\_/que era la reina de mis amores.//Y así murieron mis esperanzas/y se acabaron mis ilusiones". Que esa es una canción al estilo viejito que mis abuelitos cantaban, y me costó mucho trabajo poner esa canción, porque hablo ahí de las azucenas, lleno de flores, otro tipo de letras que yo no compongo mucho así.

P: Y entonces, cuando canta otro tipo de cosas, a lo mejor, ¿cada género le lleva a un tipo de rima, a un tipo de estructura, digamos, o de...?

R: A un tipo de rima diferente, como "La Luz de mi vida", que es muy diferente la rima que usted va a escuchar ahí. Este... depende de la canción que uno haga; yo compongo un poquito de todo, un poquito de todo. Y mi hijo Jorge Luis ahora es compositor pero él compone puras baladas, y rancheras, ellos son más románticos que yo, mis hijos componen, dos de mis hijos, tres de mis hijos componen, están empezando, pero Jorge Luis ya en ese disco tiene varias canciones de él, en ese disco que usted lo va a oír [al principio de la entrevista, me entregó un disco suyo y otro de su hijo Jorge Luis], varias canciones, baladas, que es el estilo de él, que él compuso, que él compuso. y viene otra canción de otro hijo mío ahí. Yo soy de corridos y rancheras, pero, como le digo, como esa "Entre penumbras", es una canción para mí difícil, difícil, una letra que no... Yo puedo hacer una canción en una hora, o en cuarenta minutos, pero, regularmente, me lleva un día hacer una canción, un día, porque soy muy exigente con lo que hago, lo hago una vez, luego otra vez, y puedo

hacer veinte versos, y lo quito y dejo lo que más, lo que menos me suena. Como tengo experiencia de muchos años, yo, parte de mi vida, parte de cómo me gano la vida es como compositor, porque he ganado regalías siempre por mis obras, aparte de cantar mis temas, que vivo y gano dinero porque canto, yo, el 80% de las canciones que canto en mi show son canciones mías, ahora; antes no, cuando empecé, el 75 empecé cantando, cantaba corridos de Paulino Vargas, y aunque yo tenía, traía mis corridos, pero yo empezaba; el 71 empecé con corridos, pero corridos... "La banda del carro rojo", que fue un éxito mío en 1975, un éxito de 200.000 copias vendidas, en aquel tiempo... En toda la región fue muy famoso el corrido, primero conmigo; ya después lo grabaron mis amigos Los tigres [del Norte] y ya después se hizo famoso con ellos a nivel nacional, pero el éxito original fue con Pepe Cabrera, por mi estilo... Fui el primero que canté un corrido que decía [tararea] "dicen que venían del sur/en un carro colorado,/traían cien kilos de coca,/iban con rumbo a Chicago,/así lo dijo el soplón/que los había denunciado". Jamás en la vida se había cantado un corrido que mencionara, que dijera... y los niños pensaban, "traían cien kilos de coca", los niños de la escuela pensaban que era Coca-Cola, así como "Los [Mis] tres animales" de Mario Quintero [Tucanes de Tijuana] los niños pensaban, les gustaba el corrido porque creían que eran animalitos de verdad, y a los niños les gustó mucho ese corrido de Mario Quintero. Y así pasó con ese corrido de Paulino Vargas, "La banda del carro rojo", porque yo, iban muchos niños a verme en... yo trabajaba mucho en cines, y los niños yo era... me querían mucho los niños, en las escuelas y en la radio, porque los niños me seguían mucho, porque pensaban que era refresco. O sea, en aquel tiempo, nadie cantaba...

P: Claro, estaba empezando un poco el fenómeno de...

R: Estaba empezando. Ya después, sí, ya. De esa época pa' acá, cambió, ha *cambiao* todo, ¿no?

P: ¿Y qué autores considera sus maestros...?

R: Paulino Vargas. Paulino Vargas y... Paulino Vargas, Teodoro Bello y mi amigo Martín Urieta, que son mis amigos los tres, que tengo la suerte de que son mis amigos. Hay muchos compositores muy buenos en México. Este... hay un compositor joven que compuso "La chica de mis sueños", de Jorge Luis Cabrera, que se llama Hugo Raya, que es un gran talento, muy buen compositor, que tiene más de mil canciones escritas, él, y compone baladas, rancheras y de todo. Y le ha grabado la Banda Machos, le ha grabado Jorge Luis, le ha grabado... muchos grupos le han grabado, él es muy bueno, también. Y hay un sinfín de compositores muy buenos, pero los que yo les tengo mucha admiración, Paulino Vargas y Teodoro Bello y Martín Urieta, que son compositores muy apreciados para mí, muy preciados: de México, de los muy grandes. Y compositores de corridos, El Vampiro [Fco. Quintero] y el señor Nacho Hernández, que son... mis respetos para ellos como compositores de corridos, de la época joven; Paulino Vargas y Teodoro y Martín son unos señores ya grandes, y estos jóvenes que le digo, Vampiro, Hugo Raya, es un joven, compositor de baladas, y El Vampiro, que usted lo entrevistó, y este, Nacho Hernández, que es muy buen compositor de canciones y boleros, y corridos, y corridos, es muy bueno, es muy bueno y muy querido por sus corridos; él es muy querido, él tiene muchos corridos, porque él hace corridos tipo Chalino Sánchez, Chalino Sánchez hacia corridos... como si se encuentra con usted, usted es de España, \_\_\_ y ya le estoy haciendo un corrido enseguida. También Nacho Hernández es un compositor de mucho... muy audaz para los corridos, tiene mucha habilidad pa' componerle, hace un corrido de una historia grande y una historia pequeña, una historia... de cualquier historia, él hace un corrido, es muy hábil, muy querido por la gente de los corridos también él, y El vampiro también bastante.

P: ¿Y de la zona de Nuevo León? Porque eso es otra zona, ¿no?

R: Es otra zona, es otra área muy diferente. También ahí está Reynaldo Martínez, también es compositor de corridos de aquel tiempo, otro tipo de corridos en el norte, en Reynosa, en aquel tiempo; hoy también se están haciendo corridos ya al estilo Sinaloa: el estilo Sinaloa es muy diferente, y la música de Sinaloa es muy diferente a la de Monterrey, y los corridos que se hacían en Monterrey, como “El federal de caminos” [de Reynaldo Martínez] y “El corrido de Chito Cano” [atribuido también habitualmente a Reynaldo Martínez, aunque él mismo ha desmentido su autoría], otros corridos muy ricos, también son muy bonitos, y que tuvieron mucha fama en su momento.

P: ¿Y son distintos, esos corridos?

R: Totalmente distinta la manera de escribir a la manera de nosotros que somos de Sinaloa. Le digo yo, Nacho Hernández es de Sinaloa, Chalino es de Sinaloa, Teodoro Bello, pues es de México, de allí de Cuernavaca, Paulino es de, Paulino es de Durango, Martín Urieta es de Michoacán.

P: Y, por ejemplo, de los de allí, está también Julián Garza...

R: ¡Julián Garza!

P: ...que tiene también corridos muy buenos, muy clásicos.

R: Muy bueno, muy bueno, él es un compositor único en su estilo, es muy bueno, con sus... él, en el área de Monterrey, es al estilo de Monterrey, a Reynaldo Martínez, este... a la gente que componen.

P: ¿Y en qué se diferencian?

R: Sí, es muy diferente la manera de hablar, de decir las cosas al estilo de nosotros de Sinaloa, la región. Yo, Sinaloa y California, usted va a escuchar la misma cosa; Sinaloa... en Los Ángeles hay 250.000 sinaloenses, pa' empezar.

P: No está mal, ¿eh?

R: No está nada mal. Y le quiero decir, cuando digo Sinaloa, es Guadalajara y es Tijuana... Lo que pega en Culiacán, pega en Guadalajara y pega en Tijuana y pega aquí en California, y pega en Chicago... Y lo que pega aquí, pega pa' Jalisco y pa'... Aquí, en Los Ángeles, es la capital de nuestra música regional.

P: Y lo que pega allí, sin embargo, pues se oye más en Texas, ¿no?

R: Y lo que pega en Monterrey es Texas, es Zacatecas, es... de Chihuahua para allá. Este, Tamaulipas, Monterrey, no es... Los artistas de Monterrey, hay muchos artistas que pegan mucho en Monterrey, y jamás llegan a \_\_\_\_\_ de Durango pa' acá, al Pacífico.

P: Es verdad, aunque sí que encontré un disco de Juan Villarreal, que también es de la zona, ¿no?

R: Mi amigo, un gran compositor también de corridos del momento, que en Sinaloa es un ídolo, pa' los corridos.

P: Pero él es de Monterrey o de...

R: El es de Tamaulipas, pero bueno, realmente, es mi amigo Juanito y lo aprecio, pero no sé dónde nació, pero creo que él se ha hecho allá, él se ha hecho en Tamaulipas, creo que vive en Reynosa, pero es un compositor muy bueno, muy bueno, muy bueno, muy actual, y muy querido en Sinaloa, de los más populares en este momento.

P: Sí, a mí me sorprendió, porque no suele haber muchos discos, y sin embargo sí que encontré en...

R: Usted va a encontrar muchos discos de él, en Sinaloa lo quiere mucho la gente y él tiene muchos corridos famosos, que son de él...

P: Sí, que suceden...

R: Que suceden, que están muy actualizados los corridos, y le va muy bien, y le gusta mucho a la gente y son famosos sus corridos.

P: Y, en general, el panorama de la industria musical, ¿cómo está, o cómo lo ve? Está creciendo, ¿no? O...

R: Pues 'horita estamos un... el corrido sigue siendo... sigue gustando. Incluso aquí en Los Ángeles hay una radio, afortunadamente, que toca corridos; hace unos dos o tres años que se dejó de tocar en dos estaciones de Los Ángeles muy famosas, pero hay otra que sí nos apoya, que es la K-BUENA [en EE. UU., las emisoras se identifican con una serie de letras –y números–, empezando siempre por la letra “k”; el nombre es pues un excelente hallazgo comercial, un reclamo para la comunidad latina], de Los Ángeles, la K-BUENA sigue tocando corridos y tiene horas de corridos...

P: ¿Y las otras que dejaron de tocar, cuáles son?

R: Dejaron de tocar los corridos hace dos o tres años, cuando en México, en algunos estados de la República, se prohibió el corrido, se prohibió el narcocorrido, lo que pasa es que no diferenciaron el narcocorrido y el corrido: hay muchos corridos muy bonitos que no tenían por qué haber sido prohibidos en la radio, los corridos han existido siempre, y a la gente, y a nuestros niños y a nuestros padres, nos gustan los corridos, como a mí, habemos millones de gente que nos gustan los corridos; y a mí me gustan los corridos bonitos, y a mucha gente que le encantan los corridos, y a familias enteras que les gustan los corridos; hoy no se toca en la radio, en algunos estados, como Chihuahua, algunos estados, en Chihuahua no se tocan los corridos.

P: Pero en Estados Unidos sí, ¿no?

R: En Estados Unidos sí se tocan los corridos, en todas las estaciones se tocan, menos aquí, de lo que yo sé, en Los Ángeles dos radios de aquí, no los tocan.

P: ¿Y qué radios eran las que dejaron de tocarlos?

R: Se me hace que es La Raza la que no toca los corridos, porque hoy, que estaban haciendo publicidad de que no iban a tocarlos.

P: Y está, hay una que se llama Láser también, ¿no?

R: Bueno, no sé de otras radios, yo oí mucha publicidad que no iban a tocar corridos en la Raza, mas no sé si hay otras, pero la K-BUENA sigue tocando corridos y están muy fuertes, los corridos siguen estando fuertes. Usted, a cualquier show que vaya, este... el domingo tenemos aquí un show en Pico Rivera, está El Chapo de Sinaloa, está Jorge Luis Cabrera, está Graciela Beltrán, están [Los] Originales de la Sierra, está un montón de gente. Si usted va ahí, el 50% de lo que se escuche ahí va a ser corridos. Y allí se espera que haya un mundo de gente. Los corridos siguen siendo muy populares, y lo han sido desde que yo tengo uso de razón. Más hoy que nunca, está fuerte el corrido, a pesar de que haya estados en nuestro país que estén... están prohibidos para tocarlos en la radio, no para la venta, afortunadamente pa' nosotros que tenemos corridos y que vivimos de las regalías y que cobramos por un corrido que hacemos.

P: ¿Y dónde está más fuerte la industria? Lo más fuerte es aquí, ¿no?, en Los Ángeles...

R: En estados Unidos está más fuerte, está más fuerte porque la industria del disco en nuestro país ha bajado mucho. Antes era... Cuando un artista vendía 300.000 copias aquí, vendía allá un millón, allá se vendía tres veces más el disco. Ahora, el que vende 300.000, que es decir mucho, el que vende 100.000 aquí, ahora vende veinte o treinta mil allá, o el que vende 300 aquí, vende 80 ó 100 allá, con mucho sacrificio, o sea, y me estoy quedando corto. La piratería nos ha acabado a nuestra industria, porque yo he vivido del disco toda la vida, toda la vida, y yo he sido muy dañado con una compañía de discos que he tenido siempre, pequeña, pero, y somos 14 ó 15 marcas pequeñas en el estado de Sinaloa; esas marcas, que hemos estado siempre de alguna manera subsistiendo, hoy con la piratería estamos *acabaos*, estamos *acabaos*, pero aquí ya se ha compuesto un poco, porque ahora, si usted baja una canción de la... hace dos años, usted podía bajar la música que quisiera de Internet. Hoy no: usted la puede bajar, pero tiene que pagar, y si no paga, lo multan, y hasta le puede llegar una orden de arresto por no pagar la música. Hoy. Pero en México todavía no tenemos esa, todavía no llega. Ojalá y pronto llegue, porque pa' los compositores, que hablamos de mil compositores en la Ciudad de México y cinco mil o una gran cantidad que vivimos de la música, porque hay muchos compositores, hay más de mil compositores que yo conozco, pero por lo menos la mitad, o la tercera parte, gente que vive exclusivamente de su música. Entonces, este, si no hay las regalías, todas esas familias son dañadas, ¿no? Y realmente es una lástima, porque el talento... los compositores, de alguna manera, damos a conocer al mundo parte de nuestra historia, nuestra cultura de cada estado; en cada estado, en cada región, hay una cultura diferente; entonces, cada quien escribimos de acuerdo a lo que más conocemos. En mi caso, nosotros estamos en México y estamos en Estados Unidos, entonces, nuestra gente de allá y nuestra gente que viene acá, que ya aprenden otras cosas, pero que finalmente, nuestra música, nuestros corridos y nuestras canciones, gustan aquí igual que allá, gracias a Dios; si no, no estuviéramos trabajando ahorita en la gira en Estados Unidos; nosotros recorreremos gran parte de estados Unidos, yo con mi hijo Jorge Luis: recorreremos Chicago, Texas, hasta Nueva York, que antes era vedado para nuestros artistas mexicanos, hoy se trabaja más, en las áreas de Nueva York, hoy, nuestra música mexicana, bailes mexicanos, ya hay radios que tocan música mexicana, gracias a Dios, y hay bailes alrededor de Nueva York, donde nuestros artistas ganan dinero, que antes, hace diez años, era totalmente...

P: Nada, ¿no? Se oía más lo caribeño...

R: Lo caribeño, salsa, otro tipo de cosas, ¿me entiende? Pero no pa' nosotros los regionales.

P: O sea, que el futuro del corrido lo ve bien, ¿no?

R: ¿El futuro del corrido? Ha crecido, ha ganado terreno, el corrido es famoso en todo Estados Unidos, en gran parte de Estados Unidos. Yo creo que lo que habrá sido más difícil habrá sido, no pal corrido, en Miami, que allí sí es otro, otro mundo musical, por lo menos hasta hace quince años. Los primeros que me tocó ver que entraran fue don Antonio Aguilar y Los Bukis, los Bukis, con todo el nombre, les costó trabajo entrar, porque yo checo ventas y checo tiendas y fui a hacer recorridos, y nuestra música no era fácil; pa' empezar, no había radios que tocaran mucho la música mexicana en Miami, pero sin embargo, hoy, hoy todo lo que hay que todos los grupos se juntan, los premios Lo Nuestro, tantos programas que hay en Miami, nuestra música ha ido creciendo, pero ha sido la parte más difícil conseguirla.

P: Por ejemplo, Lupillo Rivera, el hijo de Pedro Rivera...

R: Lupillo Rivera ha crecido mucho, con corridos...

P: ...que ha vendido millones de discos, ¿no? Quizá haya hecho canciones para las partes más comerciales, pero tiene un montón de corridos, además también narcocorridos bastante...

R: El empezó con eso.

P: Hace unos narcocorridos bastante gruesos, además...

R: Corridos perrones, sí, él es fuerte, sus corridos, él se caracteriza por ese tipo de corridos, y le han *funcionao* mucho.

P: Y no es tanto que sean tan fuertes por contar lo que haya pasado, porque sean de contrabando, sino que se ponen de alcohol y que si los cocodrilos...

R: Que corridos perrones, corridos... Ellos empezaron con eso y muy bien, les ha ido bien, son mis amigos, la familia Rivera, y son gente muy talentosa, Lupillo, él inició con corridos aquí, empezó pegando con "El Moreño", con un corrido muy fuerte, [tararea] "El Moreño traía parque...", fue el primero, de los primeros éxitos fuertes con que se dio a conocer aquí. Y hay muchos corridos... ahora tocó la suerte de pegar con "El despreciado", que fue un corrido que grabó allá conmigo en mi estudio en Culiacán, "El despreciado", el corrido, la canción que le pegó, [tararea] "despreciado voy...", un trancazo que dio, fue la canción... no es corrido, es una canción, pero la grabó allá en Sinaloa...

P: ¿Ellos son de Sinaloa, los Rivera?

R: No, ellos son de Jalisco, son de Jalisco los Rivera, pero graban todo allá en Sinaloa, por ahí está grabando ya el señor Rivera, y sus hijos, Jenni, mi amiga Jenni, y Lupillo, tengo la suerte de ser amigo de ellos.

P: Y, por la casa de discos que tienen, la verdad es que sacan muchos discos, a muchos cantantes...

R: Oh, sí, no, ayudan a mucha gente, a muchos artistas...

P: ...así, menos conocidos, he visto que tienen muchos...

R: No, el señor Pedro Rivera es un hombre... **[Fin de la cinta]**

## Entrevista con Nacho HERNÁNDEZ

[En su casa de Victorville, California –cerca de L.A.–, 6 de abril de 2006]

P: El corrido, de chico, ¿le venía de tradición?

R: Sí, yo empecé a escribir corridos desde... Ah, pues “Tino Quintero”, lo hicimos mi padre y yo cuando yo tenía... pues yo estaba chamaco cuando mataron a ese señor, allá en el rancho, cerquita del rancho, y ese señor, Tino Quintero, a mí me apreciaba mucho; cuando yo iba a tocar a los ranchos y yo me daba sueño en la madrugada, él me llevaba a su carro y me dormía en el carro, me tapaba con una cobijita: “Duérmete, Nachito. Ahorita, al rato, viene tu papá y vamos pa’ la casa”.

P: O sea, que iba con su padre a tocar...

R: Sí, yo iba con mi padre a tocar. Entonces, cuando, eso fue cuando yo estaba chamaco, a él lo mataron en el 82; el 72, yo tenía cinco años, el 72, el 82 tenía quince años ya; ahí empecé yo a escribir corridos, mi padre y yo escribimos “Tino Quintero”, y resulta que un señor, llamado Federico Escamilla, lo registró por él, porque yo, cuando lo escribí, ¡me lo grabó Chalino! Ni sabía yo que se registraban, fue este, ignorancia de uno pues. Entonces, este señor, lo escuchó el corrido y *checó* de quién era: “No, de nadie”. “Es mío”. Entonces, pues que le aproveche, ¿no? Que le aproveche lo que ha ganado. Ese corrido no es de él, ése corrido es de mi padre, y es mío también. Entonces, él se aprovechó de mi papá. Y ahí empecé a escribir corridos yo. Ya después cito historias que estaban pasando en Sinaloa, yo empecé a escribir corridos a amigos míos que fallecían, que los asesinaban y así. Y ya últimamente, pues me hice experto en componer corridos, porque ahorita tú me dices “componme un corrido”, me traes los datos: en media hora ya te lo estoy cantando, casi, en media hora te lo estoy cantando con acordeón ya, soy un experto para escribir corridos últimamente.

P: Entonces, los temas los elige, pues alguien que le pide, o cosas que pasan, o como...

R: Alguien que viene conmigo y me trae su historia: fulano de tal nació en tal parte, lo asesinaron en tal parte o falleció de enfermedad o era parrandero, o era alegre, era esto, era ganadero... O sea, yo hago el corrido de lo que viene ahí, toda la hoja que viene ahí escrita en palabras, yo la hago versos, y en un rato, gracias a Dios me dio esa virtud, me dio esa virtud de componer canciones bonitas, como la canción “Vida prestada”, [canta] “la vida que vivo yo”, ésa es mía.

P: Sí, la he oído, también he oído algunas canciones.

R: Sí, pues Dios me dio esa dicha, esa virtud de saber componer, de saber tocar el acordeón, y gracias a eso yo vivo feliz, vivo cómodamente, no estoy rico, pero no estoy pobre tampoco, no me falta nada, y con el simple hecho que a mí no me falte nada, con eso yo soy feliz. Yo no quiero riquezas nunca en la vida, pero que no me falte nada. Que mi familia esté conmigo como hasta ahorita, gracias a Dios, después de haber pasado por muchos problemas de drogadicción, pero mi esposa me supo aguantar, me supo llevar por el buen camino hasta llevarme a conocer una clínica de rehabilitación que está en Culiacán, que se llama El Anhelito...

P: Ah, sí, tiene una canción...

R: ...¡a la que yo le hice una canción hermosísima! Preciosa. Que, por cierto, el sábado pasado se la canté allá en un centro de rehabilitación que tienen; mi amigo Héctor Díaz, que es el dueño de El Anheló, tiene otro centro que se llama el centro Amigos, allí en Culiacán, y yo, de casualidad, o sea, él me invitó temprano, ¿no? Y yo fui a recoger el acordeón porque me quebró una voz. Fui y lo recogí, y de casualidad llegué ahí con él, y que tenía fiesta y músicos, pero resulta de que el músico que tenía ahí tocaba piano, como el órgano, pero acordeón, entonces ya sí yo no lo sé tocar, pero yo llevaba mi acordeón de casualidad, y lo bajé y le toqué *la u*, pues le encantó, lo hice sentir muy bien a mi amigo Héctor Díaz Ruiz, que es muy fina persona; le canté “La clínica El Anheló”, le canté “Con nada les pago”, una que viene ahí mismo [refiriéndose a los discos suyos que he llevado a la entrevista], otra que viene ahí mismo, que dice [canta]: “Una mañana que estaba lloviendo/de mi familia me acordaba yo”; cuando estaba interno también la compuse. Y pues les canté unas cancioncitas, poquitas, porque yo iba a trabajar ya, tenía que ir a alistarme para irme al salón a trabajar, donde trabajé el sábado pasado en Culiacán, un salón que se llama el \_\_\_\_\_, un centro de convenciones, o sea un lugar para fiestas.

P: Está muy bien Culiacán, me gustó mucho.

R: Está precioso, Culiacán, nomás que es muy caliente en el aspecto de la temperatura, y muy caliente en el otro aspecto de que matan mucha gente.

P: Sí, eso dicen, pero yo la verdad que no...

R: Pero porque los otros, no hay problema, porque el problema es para el que anda mal.

P: Claro, es lo que yo pensaba, aunque te decían “no, a lo mejor te puede agarrar un tiroteo en la calle”; puede ser, pero yo no vi nada, la verdad.

R: Puede ser, pero Dios guarde, ¿verdad? Ese es que ya le toca a uno.

P: Lo que vi fue muchachas guapas, muchas...

R: ¡Ay, muchas muchachas guapas!

P: ...y gente muy simpática.

R: Sí, sí, sí, habemos gente muy buena, pero también hay gente caraja, pero pues se portan mal también con las otras personas, o simplemente es coincidencia que te topes con él y te digan una grosería, pues que Dios los bendiga: “Señor, disculpe, no, no, si me atravesé en su camino, disculpe. Ahí nos vemos”.

P: Y, de joven, ¿había una tradición de corridos ya, corridos clásicos o...?

R: Claro, sí, sí, todo el tiempo ha existido el corrido, y pienso que va a existir toda la vida, porque el corrido vende discos sin promoción, sin nada. Tú grabas un disco de corridos, lo llevas a la discoteca [discográfica], y se vende.

P: ¿Por qué es eso?

R: Pues porque, pienso yo, que el corrido, como ha existido toda la vida, es clásico, de la gente, a la gente le gusta escuchar corridos, y lo compra. Yo, cuando hago un disco de corridos, yo vendo tres, cuatro mil copias, y hago uno de canciones y vendo mil, mil quinientas, porque la canción, si no la promueves, no vendes, así de fácil. La canción,



si no la promueves en radio, no la estás anunciando, no la estás tocando, no vendes. Y el corrido se vende sólo.

P: ¿Por qué será eso, porque a la gente le interesan más los temas que pasan, porque son hechos reales...?

R: Sí, sí, claro, exactamente, el corrido son las vivencias pues, de la gente, y a la gente le interesa el mitote, “¿qué pasó allá?”, “oye, que cantan un corrido de que mataron a fulano, que hubo un problema allá”. Van y lo compran. Y las canciones, más para otra cosa, para romanticismo, para alguien que anda enamorando a una dama, le lleva una canción, ¿verdad? También, también, pero no es igual. El corrido es número uno para vender.

P: Y, de chico, conocía estos corridos que, porque estaba el romance español, ¿no?, que el corrido se supone que viene de eso, ¿no?, que eran también unos cantos populares, que también eran narrativos, como, por ejemplo, “Delgadina”...

R: Sí, sí, muy bonita canción.

P: ¿Los conocían?

R: Sí, claro, desde que yo me acuerdo, yo me acuerdo de la canción de “Delgadina”.

P: ¿Y el otro que es de, se llama “Bernal Francés”? O también se llama “El corrido de Elena”, que tiene un amante y entonces llega el marido y se hace pasar por el amante...

R: No, ése no lo escuché, pero “Delgadina” sí, la que se pasaba de la sala a la cocina, y que se murió de sed, ¿no?

P: Y entonces, ¿usted cómo los compone los corridos? ¿Hace primero la letra y luego la música, o a la vez?

R: Hago, hago al mismo tiempo, es muy importante, es muy importante hacerlo al mismo tiempo, porque cuando haces un corrido con la tonada ya en la mente, [chasquea los dedos] mucho más fácil, mucho más rápido, te queda. Del otro modo, compones la letra y después le haces la tonada, pues también, pero es mejor empezar la tonadita, como yo acabo de componer un corrido de un señor de Culiacán que yo lo apreciaba mucho y él me apreciaba mucho, lo compuse con todo y tonada. Al principio, cuando dice [canta] “murió Ezequiel Valenzuela,/un hombre que fue muy fino”, y de ahí para adelante ya me fui, fue al principio pues nomás. Un hombre que me apreciaba mucho, yo lo apreciaba mucho, y él era un señor de mucho dinero y él se bajaba al nivel mío, y convivía conmigo como si fuéramos iguales, pobrecito, lo asesinaron el nueve de febrero en Guanajuato, y pues me dolió bastante y le hice un corrido muy hermoso, de todo lo bonito, de todo lo bueno que era él con su gente, allí en el rancho lo adoraba la gente, porque él, al que se enfermara que no tuviera dinero pa’ la medicina, él mandaba, era muy bueno; y pues lo asesinaron a mi compadre, iba a ser mi compadre y no se pudo, pero de todos modos nos dijimos compadres un buen tiempo, cómo no, cuando él y yo, “oiga”, le dije, “le quería pedir un favorzote”, le dije: “Va a cumplir quince años mi hija en un año y medio, y me gustaría de todo corazón que usted me hiciera el honor de apadrinar a mi hija con lo que usted quiera”. “Cómo no”. Ella es mi hija [señala una foto], es mi hija Pamela. Preciosa la fiesta aquí en San Bernardino. Entonces, “sí”, me dijo, “cómo no, compadre”, me dijo, y me abrazó él, “¡claro que sí!” Pero siempre a lo último no se pudo, porque tuvo problemas en

diciembre allá en su rancho, y se fue de Culiacán, se fue de Culiacán y ya no volvió hasta que volvió muerto.

P: ¿Y allí lo fueron a buscar a Guanajuato?

R: Ya en Guanajuato lo mataron, estuvo en San Diego, porque tiene una casa muy hermosa ahí en San Diego, y se fue pa' atrás, pobrecito, pues ya era la muerte, ya le tocaba morir ahí.

P: Y en estos corridos que escribe, ¿hay censura?

R: No, en mis corridos no, la censura está en mí. Yo, al escribir un corrido, yo me censuro en lo que yo pienso que puedo tener problemas, no con la radio, no con el Gobierno, no, con la misma gente, que si yo le compongo un corrido a mi compadre, Ezequiel Valenzuela, y les digo "agárrense, por que les van a partir su madre, hijos de esto y lo otro", los que lo mataron a él me van a matar a mí también.

P: Efectivamente, hay que ser prudente, ¿no?

R: Hay que ser prudente por ese *lao*, yo no le tiro bronca a nadie, nomás que lo asesinaron a él y que él era muy buena persona, que todo él mundo lo quería mucho y que él jalaba a Los Nuevos Cadetes, Chuy Vega, a Los Cachorros de Juan Villarreal, a Los Nuevos Coyonquis de Culiacán y a Los Amables [del Norte, su grupo], éramos sus favoritos, sus favoritos, o sea, los preferidos de él, Nuevos Coyonquis y Amables del Norte. Él contrataba al Coyote, contrataba a Julio Preciado, contrataba a Juan Villarreal, a Chuy Vega y Los Cadetes, pero a nosotros, todo el tiempo nos contrataba.

P: Juan Villarreal, entonces, ¿es de Culiacán? No es de...

R: El es de Reynosa, él es de Reynosa, Tamaulipas, es mi compadre también, él fue padrino de mi hija, él vino y me cantó a la fiesta de mi hija, muy, muy preciosa estuvo la fiesta.

P: Sí, también tengo corridos suyos y me gustaría verlo, pero canta menos corridos, ¿verdad?

R: El, él es un rey para componer corridos.

P: Yo he encontrado pocos, la verdad. Tengo, sí, un disco que se llama "Mis corridos inéditos", que ahí si tiene muchos, pero lo demás que he visto son canciones, ¿no?

R: El es buenesisísimo para componer corridos, "Se les peló Baltazar"...

P: Sí, tiene algunos famosos, el de "La camioneta gris"...

R: No, el de "La camioneta gris", no.

P: ¿Ah, no?

R: Ese es de Rubén, Rubén Villarreal.

P: Ah, es cierto. ¿No son, no están emparentados?

R: Nada, no son ni parientes. Este, mi compadre tiene el de [canta] "la lealtad de un pistolero...", ¿cómo se llama ése?

P: Ah, sí, “Regalo caro”.

R: “Regalo caro”, ¡un éxito grandisísimo de él! “Se les peló Baltazar”, “El Rayo de Sinaloa”, este... “Corrido de Chico Fuentes”, no Chico Fuentes lo compuso, lo compuso este señor, Paulino Vargas. No, el de Tijuana, que lo mataron en Tijuana, Grego.. este, Luis Fuentes.

P: Puede ser, sí. Sí, tengo como diez o doce, por ahí...

R: Sí, él no tiene tantos así, pero los que tiene, son muy bonitos, muy buenos corridos.

P: ¿Y cuáles son sus maestros, digamos, los que considera... ya sean modernos o antiguos...?

R: Mis respetos, yo no tengo influencia de nadie para componer, yo compongo a mi estilo y yo compongo sencillo. Mi compadre Juan Villarreal, él compone muy sofisticado, con mucha filosofía; Paulino Vargas, mis respetos para el señor ése para componer corridos, “Lamberto Quintero”, ése fue uno de los éxitos más grandes; este, tiene muchos corridos preciosos que ahorita no recuerdo los nombres, pero mis respetos para, para todos los compositores, pero, especialmente para Juan Villarreal, Paulino Vargas, don Teodoro Bello, Reynaldo Martínez... Mis respetos para José Ontiveros, de Los Canelos de Durango, es muy bueno para componer mi compa Pepe, Ontiveros, muy buen amigo mío y muy buen compositor.

P: ¿Y así más antiguos, o algunos otros que haya, no sé si...?

R: ¿Más antiguos, de corridos? Sí tiene que haber, pero no...

P: No sé, tampoco yo... Este Lozano, ¿no?, Samuel Lozano sí que compone algunos, me parece, pero ya es muy antiguo.

R: No, no lo recuerdo a él.

P: Bueno, José Alfredo...

R: ¡Ah, no, pues, mis respetos pa’ el señor! Mi respeto para don José Alfredo Jiménez, ése era un gran señor, gran señor de la composición, y compuso “El Coyote”, [canta] “Coyote coyote altivo”... tenía muy buen estilo para componer el señor ése, mis respetos.

P: Entonces, el corrido lo ve bien, ¿no? El futuro del corrido...

R: No, el futuro del corrido es algo muy estable, porque el corrido no va a morir nunca. Últimamente, se está difundiendo mucho la canción nortea romántica, Intocable, muy bonita música y que está pegando bastante, está muy bien, pero el corrido no va a dejar de pegar nunca. Ni las canciones nortea que canto yo, porque yo canto música nortea todavía; de los grupos que tenemos, ahorita, en la actualidad, nortea, ya somos muy poquitos los que tocamos música nortea; ya, los de Monterrey tocan música nortea, pero, como poco, muy modernizada ¡demasiado! Pero ellos presumen de ser nortea, pero, para mí, eso ya no es nortea.

P: Claro, sí, y sin embargo, estos escritores de, yo los veo que cantan también un montón de clásicos, Juan Villarreal, o Julián Garza, por ejemplo...

R: Exactamente.

P: ...esos sí que son muy tradicionales.

R: Ese señor, compositor muy bueno, se me olvidaba, don Julián.

P: Ahí sí que veo que esos corridistas sí que son tradicionales, pero, efectivamente, hay cada vez más música...

R: Así es...

P: Y también mucha música caribeña, ¿no? Que tocan ahora todos los conjuntos y las bandas, una salsa, una cumbia, un merengue, está entrando mucho la música caribeña. Bueno, es bonita sí, claro...

R: Claro que sí, alegre, \_\_pachosa.

P: Pero no es lo tradicional, ¿no?

R: No. No, aquí la tradición de, bueno, pues de la gente de Sinaloa, pues el corrido, el corrido es de la raza de Sinaloa, el corrido. Ya para el sur, les gusta más el norteño romántico, pop; allá pega mucho Intocable, pega mucho Pesado, pero es norteño pero un poquito ya modernizado. Y ellos no cantan corridos, nada.

P: Es curioso, porque antes, la zona de corridos también era mucho el centro de México, ¿no? El Bajío y México...

R: Claro. Los Cadetes de Linares eran los reyes para el sur, y ya, últimamente, pues Los Cadetes están muy deteriorados ya, porque como falleció Homero, don Lupe se quedó solo, agarró a Rosendo Cantú, agarró a Chuy Vega primero, grabaron, hicieron un éxito: [canta] "Se ven huellas de un caballo", un corrido de sonora, muy bonito. Pegaron bastante, pero no, no pasó de ahí, y al rato se salió Chuy Vega y entró Rosendo Cantú.

P: ¿Chuy Vega tiene un grupo ahora que se llama Los Jardineros?

R: No, Los Nuevos Cadetes, Chuy Vega y Los Nuevos Cadetes. Ahí en el corrido que le compuse a mi compadre Ezequiel Valenzuela los miento a ellos: [canta] "Banda Los Nuevos Coyonquis/cómo lo van a extrañar,/ni Chuy Vega y Los Cadetes,/tampoco Juan Villarreal,/ahí en la hacienda Lupita/ya no los verán tocar". Mi compadre tenía una hacienda que costaba millones de dólares, con iglesia, una cosa preciosa la iglesia, la hacienda con rodeo, para todo, ¡híjole, qué bonita!

P: ¿Dónde?

R: En Culiacán, en el Limón de los Ramos, viniendo pa' acá para el norte por la carretera viejita, ahí a quince kilómetros. Preciosísimo el pueblecito. Ahí llevó él a Julio Preciado, a Chuy Vega, a mi compadre Juan Villarreal, a mí, a Los Nuevos Coyonquis... Por mencionar algunos, que me imagino que llevó a más, pero a mí me tocó tocarle ahí junto con Chuy Vega, junto con el Coyote, junto con Juan Villarreal, mi compadre, Los Nuevos Coyonquis. Y él ya se fue de este mundo, yo le compuse un corrido muy bonito, que se lo voy a grabar en el disco nuevo, si Dios quiere. Ahora, como el diez, once de abril, quince... Pa' mediados de abril, vamos a empezar a grabar.

P: ¿Graba aquí, o...?

R: Aquí, en Los Ángeles, en Los Ángeles, ahí en un estudio que se llama Gómez, digital, que graba muy bonito, es un *garage*, que graba precioso, un sonido muy bonito.

P: Hay mucha industria, hay más industria aquí que en Culiacán, ¿no?

R: Claro, sí.

P: Y eso que dentro de México, todavía es bastante lo que hay en Culiacán, ¿no? Digo, de pequeñas disqueras y...

R: Sí, en Culiacán hay dos, tres estudios, pero no muy buenos. En [Los] Mochis, está un estudio de grabación, está el... No me acuerdo cómo se llama, muy bueno; en Monterrey, ahí hay un estudio muy buenísimo en Monterrey.

P: ¿Y en México, Ciudad de México?

R: En la Ciudad de México también, sí, sí, pero no es muy, no tiene mucha difusión para lo norteño, tiene para los grupos modernos, para otras cosas, pero norteño, no, norteño en Monterrey, en Monterrey sí, está lo máximo en Texas.

P: Y su público, ¿A quien dirige sus corridos? ¿Para todo el mundo, o en concreto para gente de la zona, o... Quién cree que es su público?

R: Mi público, casi, casi, por lo regular, es por las canciones, por las canciones norteñas que yo tengo, como la "Vida prestada", y por los corridos. Yo tengo, mis éxitos son más corridos que canciones. "El limpiavidrios", "El Nylon", todos esos son éxitos míos. Eh, de canciones, pues sí, también tengo varias, "La vida prestada", [canta], "Cruzando cerros y arroyos", ése es éxito mío, no es composición mía, pero es mi éxito; este... hay unas canciones... "La feria de las flores", es una canción viejita, pero es éxito mío también. Pues ahí se comparte: mi público es gente que le gustan corridos y el que le gustan canciones norteñas, la mayoría.

P: ¿Más aquí, en Estados Unidos?

R: No, más en Culiacán. En Culiacán yo tengo bastante público; en Phoenix, Arizona; aquí en California no tengo tanto.

P: ¿No, no tanto?

R: No, no tanto, porque aquí nunca me han tocado mi música, por ejemplo, en radio, nunca, es raro; apenas estoy empezando ahora a que me toquen en la Tricolor, en la Campesina, ya me van a empezar a tocar...

P: ¿En la K-BUENA ésta no...?

R: No, no, ahí está muy difícil, quieren un billetón, para tocar música ahí mía, quieren quince o veinte mil dólares. Mi, mi, el señor de la compañía de nosotros, dijo que iba a comprar doce mil dólares de promoción en la K-BUENA. Le digo "eh, ¿qué posibilidades hay de que me toquen a Los Amables?" "Bastantes. Ven a platicar un rato". Posiblemente, posiblemente empezamos a escucharnos en la K-BUENA, y si empezamos a escucharnos en la K-BUENA, nos cambia el panorama. Mucho trabajo, trabajo ahí en Los Ángeles, en cualquier salón que vayamos a tocar va a haber gente,

¿por qué? La K-BUENA es lo máximo, porque es una radio que nomás ahí se escucha.

P: No llega fuera, ¿no?

R: No, a ninguna parte, ya nomás te sales de Los Ángeles y ya no la puedes escuchar bien, pero en ahí en Los Ángeles están muy fuertes.

P: ¿Y qué otras radios ahí, así...?

R: La Raza.

P: Pero La Raza dejó de poner corridos, ¿no? Los censuró...

R: La Raza no pone corridos, pero la K-BUENA sí, corridos, de todos. La Raza, canciones.

P: Hay otra que es la Láser, ¿no?

R: La Láser está muy bien también, aquí están, aquí abajito en San Bernardino. O está... no me acuerdo en qué ciudad está.

[Suenan el canto de varios gallos]

P: Hay gallos, ¿eh?

R: Sí, ahí hay gallinas, comemos huevitos de gallinas.

P: Claro, es que tienen mucho espacio aquí.

R: Aquí hay bastante. Me quiero hacer un estudio ahí atrás, de grabación.

P: Y para componer, aparte de lo que ha dicho de la letra de antes, usted lo compone natural, ¿no? Es decir, porque hay, están las reglas de la métrica, de la rima, de todo eso, ahí hay toda una serie de reglas...

R: Sí, sí, así es. Tiene, un corrido, en primer lugar, tiene que rimar lo que tú digas en los versos, tiene que rimar porque si no rima, pues no, no está bien; el que sabe... el que no sabe, va a decir "qué bonito corrido", pero el que sabe, "bueno, ¿pero cómo? ¡Pues si no rima nada!" Es algo muy importante, rimar. Y obviamente, si echas una mentira en un corrido, porque yo tengo varios corridos de mentira, pero son éxitos, "El Nylon" son mentiras, y es éxito, "El limpiavidrios" son mentiras, y es un éxito, pero ¿por qué? Porque la mentira está bien echada, la mentira hay que saberla echar para que te la crean.

P: Sí, bueno, como toda la literatura, no hace falta que sea verdad, pues contar un cuento, si lo cuentas bien, ¿no?

R: Exacto. "El compa Jorge", otro corrido que yo hice, ciertas personas me lo piden, y son mentiras mías. Pero las mentiras bien echadas las cree la gente, y están bonitas. O sea, yo te digo a ti que son mentiras aquí, en confianza, pero a la gente que me pregunta "oye, ¡el Limpiavidrios! Oye, que conocí el otro día al amigo que le compusiste 'El Limpiavidrios'". "Oh, sí, sí, ¿y qué dice el hombre?" "No, pos ahí está".

P: Y tú no lo desmientes, ¿no?

R: No, no: "Sí, sí, claro".

P: Había leído por ahí, ¿no?, que este gringo que ha hecho un libro que está muy bien, que se llama Elijah Wald, no se si te suena, que se llama *Narcocorrido*, que habla de todo...

R: ¿Cómo se llama el, el...?

P: Wald, Elijah Wald, y el libro se llama Narcocorrido, que habla de todo, no sé si lo conozcas. Y está muy bien, porque él fue a entrevistar a muchos corridistas, por México ahí, haciendo autostop...

R: ¿No vengo yo?

P: Sí, sí te menciona, pero no te entrevistó, porque hay un capítulo que habla de Chalino Sánchez, y habla de Pepe Cabrera, y ahí habla de ti también.

R: Ah, pero no me entrevistó, porque no...

P: Sí, no te entrevistó, y no sé por qué...

R: ¿Sabes quien me entrevistó? Sam Quiñones.

P: Ah, sí, Sam Quiñones, lo conozco el libro...

R: Él sí vino. Y conocí a otro gabacho, allá en Culiacán, son de Nueva York. la muchacha se llama, esta... [Se dirige a su mujer, que está en la cocina] Doña Rosa, ¿cómo se llama?

Rosa: Natalia.

R: Natalia, Almada. Natalia Almada. Hicimos un documental bien chingón ahí en Culiacán, donde fue enterrado Chalino. Nomás me faltó llevarla a la cruz donde lo mataron a él, pero adonde fue enterrado, adonde él nació, adonde él vivió, los cargué por todo Culiacán, a ella y a un americano, pero no me acuerdo cómo se llama.

P: No, pues éste sí entrevistó a mucha gente, la verdad, me extrañaba que no te hubiera entrevistado a ti, aunque sí que te mencionaba; a lo mejor es que, claro, porque él fue en México donde estuvo sobre todo, aunque también pasó por Los Ángeles, no sé si fue a ver a, bueno, a Pedro Rivera...

R: Don Pedro Rivera... Pues él tiene fama de compositor de corridos, pero él no compone, se los roba.

P: ¿Ah, sí?

R: Los compra.

P: Pues tiene muchos, ¿eh?

R: Don Pedro tiene muchos, ¡pero los compra, pues! Eso yo no le veo chiste, darme el paquete con algo que yo compro... Y fíjate, aunque no sé si... si se dan cuenta, no me importa, porque es la verdad: muchos compositores de corridos presumen de que discos que graban todo es de ellos: no es cierto. Yo, yo te lo digo porque yo soy compositor, y yo no compongo tanto canciones, por mencionarte a Joan Sebastian, él

toda las canciones que graba son de él, supuestamente... No, no, es que pienso yo que, pues les da vergüenza, yo creo que, que la gente sepa que ya se les acabó la inspiración, pero sí es cierto, se nos acaba la inspiración, hay que ser honestos. A mí se me acabó la inspiración... Una que otra compongo, pero no compongo doce cada... no señor. A mí no me da vergüenza decir que se me ha ido acabando la inspiración; antes componía mucho, pero ya no, pero sí sigo componiendo, no es que se haya acabado completamente, sino que, últimamente, estoy componiendo poquito.

P: ¿Y por qué es eso?

R: Porque todo \_\_\_\_\_ se acaba, eso es natural. Y aparte, las tonadas de las canciones... se te acaban. A mí todavía no se me han acabado, gracias a Dios, todavía estoy sacando, pero es algo muy difícil, eso sí te puedo decir, muy difícil hacerle tonadas a las canciones que no se parezcan a otras, porque hay millones. Entonces, dale la vuelta, y le das la vuelta hasta que te queda más o menos, que no se parezca.

P: Y además, no veo por qué haya problema en decir "oye, soy sólo intérprete". Los Tigres del Norte, por ejemplo...

R: Ellos nunca han compuesto, nada

P: ...son famosísimos, y no se inventan que...

R: Porque son honestos, porque yo te aseguro que si ellos quisieran, comprarán todas las canciones, ¡Los Tigres del Norte compositores! Pero son honestos. Por ese lado, es que ellos no tienen inspiración.

P: Ah, pues sí, sí que me extraña, porque tiene muchos firmados, pero es verdad que él los firma, aunque también hay muchos que no pone que sean suyos aunque los cante... Pedro Rivera, digo.

R: Sí, don Pedro, don Pedro sí componía, pero últimamente, él los compra así nomás, a cien dólares cada corridito.

P: Y los hijos, ¿también? Lupillo...

R: Igual, ese señor está igual, sí compone algo, pero sí, compra bastantes.

P: Sí, tienen muchos narcocorridos, que a lo mejor sí que los componen ellos, porque no son muy buenos corridos, son así como de provocación, un poco para los jóvenes, ¿no? Tipo contracultura de Los Ángeles, ¿no?

R: Exacto, exacto.

P: Pero bueno, están bien. Y por aquí, también, ¿quién más? Ah, bueno, Francisco Quintero...

R: Mis respetos, mis respetos para el señor: él sí compone, y compone muy bien, tiene su gracia, él tiene su gracia para componer, y yo respeto mucho, es mi amigo aparte.

P: Sí, lo fui a ver, compone bastante, muy amable, la verdad. También compone, efectivamente, muchas cosas que no son corridos, pero muy graciosas, de amor...

R: Sí, exacto, él tiene, tiene su gracia... Don Panchito, él es mi amigo.



P: En fin, no sé si quiere añadir algo, algo más que se le ocurra que podamos decir sobre el corrido, sobre...

R: Pues sobre el corrido, ya te dije, el corrido es algo, es un género musical muy fuerte que va a durar, nos vamos a morir nosotros y el corrido va a seguir todavía, porque a la raza es lo que le gusta escuchar, corridos, corrido de fulano o mengano o futano o merengano, que ya, es lo que le gusta a la raza. Entonces, yo, no creo yo que muera el corrido nunca, porque yo, te digo: yo grabo un disco de corridos y grabo un disco de canciones, y se vende más el de corridos. ¿Por qué se vende más el de corridos? Porque el de las canciones no lo promueven; si lo promueven, obviamente va a vender más que el de corridos, pero si tú sacas dos discos y no los promueves, uno de corridos y uno de canciones, vende más el de corridos. Y ya. Es que es clásico, de la gente. Les interesa saber lo que le pasó a futano o a mengano.

P: ¿Y usted compone también, por ejemplo, sobre algo que ve en la prensa, o...? Hay compositores que...

R: La mayoría de mis amigos compositores, como Mario Quintero, de Los Tucanes [de Tijuana], ellos componen de la prensa. No, yo no, no, yo compongo corridos que me manda componer la gente, y corridos que a mí me nace componerlos a mis amigos, que yo los conocí y supe lo que eran. Aparte que yo no tengo un corrido donde yo esté ofendiendo a los que mataron a fulano, no me conviene. No, no, no; yo, cuando me mandan componer un corrido: "Y tírele...". No señor. No, no, no me meto ahí porque al rato me van a matar a mí, por andar componiendo corridos, por andar complaciendo a una persona, me van a matar a mí. No, yo compongo corridos sanos, de que mataron a fulano de tal, que era muy buena persona, lo asesinaron, quién sabe por qué se sería.

P: Claro, no se saben los motivos.

R: No se saben los motivos, exacto. [risas: es frase hecha en el corrido]

P: Entonces, ¿conoce a Mario Quintero [Lara, compositor y cantante de Los Tucanes de Tijuana]?

R: Sí, es mi amigo.

P: Es muy bueno también.

R: Él es muy buen compositor.

P: Es distinto, es verdad que a lo mejor es menos tradicional, y cambia un poco, pero...

R: Pero él es bueno. Tiene mucha gracia para componer.

P: Y muy productivo, ¿eh? A él sí que no se le acaba la inspiración, o no lo sé, porque desde luego...

R: Sí, no, no, él tiene bastante, sí. Y yo, fíjate, para los corridos, no se me ha acabado la inspiración. Yo, si quisiera, cada día disco que yo hiciera, lo hiciera de puros corridos, pero también me gusta grabarle a mis amigos, porque ya es diferente forma de pensar, diferentes ideas, ¿no?, para agarrar otras ideas, no tiene nada de malo, grabar... Pero yo sí comparto el crédito con mis amigos. Si yo fuera egoísta, le dijera "¿sabes qué? Ese sí te lo puedo grabar, pero lo tengo que poner que es mía; aunque

yo te pague las regalías a ti, tengo que poner que es mía, si quieres; si no quieres, pues nada". Pero no, yo no soy así, yo soy honesto en primer lugar: lo que es mío, es mío, y lo que no, pues no. Mucha gente pensaba que ésa de [canta] "cruzando cerros y arroyos/he venido para verte,/palabra de honor que sí", pensaban que era mía, y le ponían ahí que era mía, y el compositor original se enojó una vez conmigo: "Oiga, compa Nacho, me quiere robar mi canción". No señor. Lo que es mío... "Pregunte usted, vaya y investigue cuántas veces cobré yo esa canción". "No, porque nunca..." "Entonces pues, ¿por qué dice que se la quiero robar, o que se la estoy robando? ¿Cuántas veces fui yo a cobrar su dinero?" "Nunca". "Entonces, no me esté incriminando". Que la gente piense que es mía porque yo la saqué a relucir otra vez, eso no es culpa mía.

P: Sí, muchas veces ponen que esta canción es de no sé quien, y yo veo que no...

R: Pensaron que era mía muchas personas, y le ponían que era mía, pero no, yo nunca cobré. Porque si yo cobro, pues ahí estoy mal.

P: Pues no sé, yo creo que ya...

R: No pues, creo yo que es todo lo que tenemos que platicar.

P: Yo voy a hablar mucho, sobre todo, de lo que es la creación, escribir los corridos, ¿no? O sea, que no va a ser tampoco muy periodístico... Bueno, claro, es para la universidad, ¿no? Es una tesis...

R: Bueno.

P: Voy a poner los corridos de varios compositores, y analizarlos. También porque así, en los medios académicos, digamos, la universidad, muchas veces dicen que, "que no, el corrido ya pasó"...

R: ¡No! Es mentira eso.

P: Claro, es lo que yo quiero demostrar.

R: El corrido no ha pasado ni va a pasar. Porque hay muchos corridos hermosos, bonitos. Hay corridos muy simples, muy tontos de a tiro, pero ya éstos sí van para abajo, pero el corrido, lo que es un corrido bonito, no señor, nunca se va a morir, porque tiene, el corrido tiene enciclopedia, tiene mensajes, positivos muchas veces, negativos también, pero los mensajes negativos, pues éstos se van a olvidar, pero el mensaje positivo jamás se va a olvidar. ¿Por qué? Porque...

P: Bueno, aparte de que, aunque sea negativo, como cuentas hechos que pasan, pues también es... ¿No?

R: Un mensaje positivo en un corrido: que los hombres, el hombre que es de valor, nunca lo anda presumiendo. Entonces, eso se le puede quedar a mucha gente, no equivocarse pues con alguien que, que anda fanfarroneando y nomás lo arrejuntan y... ¡no, mijo, no, no! El hombre que es hombre no lo anda presumiendo mucho, ése es un mensaje muy positivo en un corrido, para que la gente no se equivoque, que la gente, para que alguien no se equivoque con alguien que está ahí calmado, y ese calmadito lo mata en un segundo [chasquea los dedos]. ¿Por qué? Porque ése no habla. Entonces, los corridos son mensajes, son mensajes para la gente. Hay algunos negativos que hay que olvidarlos y sacarlos, pero el positivo hay que oírlo y escucharlo y aprenderlo, porque la vida es la escuela más grande del mundo, porque la vida

nunca deja de enseñarte cosas: te mueres, y no aprendes. Todo. Te quedó algo por aprender. Entonces...

P: Sí, pero es que, el corrido de la Revolución y todo eso, como era un momento muy importante, luego todos los críticos dijeron así, “pues sí, el corrido antes era la voz del pueblo y ahora ya no, porque ya se está acabando”, y eso, sólo porque los temas han cambiado y pues no les interesa que se hable, a lo mejor, de narcotráfico, o de que hay muchos mexicanos emigrados en Estados Unidos porque no hay chamba [trabajo] en México...

R: Exacto. Aquí mi amigo [un amigo que ha invitado a comer] es un compositor también, él compuso un corrido muy hermoso que le compuso a, “A ése que llaman mojado”; ahí lo grabé yo en un disco nuevo que acaba de salir, un corrido muy bonito que se lo canta a las personas que no tienen papeles.

P: Ah, qué bueno. ¿Y qué disco es?

R: Ese, ése es el disco que se llama *Puros corridos*.

P: Ah, *Puros corridos*, ya lo había visto...

R: *Puros corridos*, “Se me acaba de olvidar”. Un disco rojo; ahí viene el nombre de mi amigo Diego Salinas en tres corridos: “Ese que llaman mojado”, “Hermano, no seas cobarde” y “Se me acaba de olvidar”, una canción. “Hermano, no seas cobarde”, un corrido con un mensaje cien por ciento positivo, de que pues la vida Dios nos la presta, y es triste desperdiciarla en alcohol y drogas, y hay que sacarle el provecho más grande que se pueda mientras la tengamos, ¿no?

[Hablando del disco, se habla de dónde conseguir sus discos, de tiendas y sedes de discográficas en Los Ángeles. Me proporciona nombres y direcciones. Luego me pregunta por España, por cómo viajar, si hace falta visado. Intercambiamos teléfonos, me da su tarjeta, dice que va a llevar a su esposa de viaje... Me invitan a comer, y damos por terminada la entrevista.]

## Entrevista con JUAN VILLARREAL

(Reynosa, Tamaulipas, 4 de diciembre de 2007)

V: Lo que quieras platicar...

P: ¿Cómo llegaste al corrido?

V: El corrido, bueno, el corrido yo lo conozco desde cuando andaba trabajando en las cantinas, que me pedían los corridos. Después, yo le puse atención mucho al corrido... este, yo compongo canción, compongo de todo, pero también compongo corrido. Entonces, el corrido yo comencé a sentir el sabor, ¿me entiendes?, cuando compuse el primer corrido que se llamaba "Generoso Garza Cano"; desde ahí comienzo a sentirle el sabor al corrido, y... me interesó. ¿Cómo iba yo a saber las historias? Entonces, a mí el que me da la pauta, siempre me ha dado la pauta es la noticia, la televisión, el radio... el periódico sobre todo. Entonces comencé a sacar yo historias de los periódicos. Mira, para mí, si no hay periódico, no hay corrido, porque el periódico... pero me gusta, me gusta a mí este... sacar exactamente el corrido, ya cuando se termina una investigación, porque muchas veces está en investigación un corrido, entonces, si vas a componer en la investigación, no tiene un final...

P: Porque a lo mejor se dicen cosas al principio que luego no son...

V: Exactamente. Entonces, me gusta escribir a mí el corrido ya cuando se termina la noticia, ya cuando llega la gente del Ministerio Público, ya cuando llega el Juez... Entonces, ya creo que ya ha terminado la historia del personaje. Pero sobre todo a mí me gusta más componerle, por ejemplo, al valiente, al cojudo, al que tiene que le cuelga, que no le importa la vida; yo compuse un corrido que decía, dice: "Pa' componer las canciones,/canciones de puro amor, hace falta que te quiera/una hembra de corazón.// Pa' componer los corridos,/cantarlos con alegría,/hace falta un decidido/que no le importe la vida". Entonces, yo me aboco mucho a eso, al personaje, y le compongo qué es lo que hace, qué es lo que le gusta al personaje, por qué él hizo esto, por qué hizo lo otro, ¿verdad? Tiene que haber un motivo para poder... el personaje... para que se haya *enojao*, para que *aiga* sacado la pistola, o para que *aiga* corrido, tiene que haber algo que lo motiva. Entonces yo por ese lado me aboco a componer el verso. El primer verso es el importante para mí, porque en el primer verso yo tengo que dar una pauta; como te decía ahorita, *pa'* componer los corridos tengo que basarme... en el primer verso tiene que ir la pauta; y de ahí ya sale lo demás. Por ejemplo, hay uno que se llama "El regalo caro", dice "la lealtad de un pistolero", porque se entiende que el pistolero es el que cuida al patrón, dice "la lealtad de un pistolero", tiene que tener mucha lealtad para que el patrón le tenga confianza; entonces se le mira la lealtad y entonces se le da al pistolero, se le da una confianza; dice, dice ahí "la lealtad de un pistolero/se le aplaude y se admira,/porque son hombres completos,/nunca andan con la mentira,/y traen en su itinerario/a los que traen en la mira". ¿Verdad? Entonces, como te dije, entonces ya, ahí ya me está dando toda la pauta del seguimiento del corrido. El detalle principal es encontrar la pauta; entonces, ¿cómo le encuentras? Yo le encuentro en el periódico: ¿Por qué? ¿Qué fue lo que le motivó a hacer...? Su problema, pues. Entonces, de ahí me voy. Ése es mi... mi línea. Pero jamás en mis corridos hablo de un estupefaciente; yo hablo de... de los cojudos, de los que le cuelgan, ¿me entiendes? Hay un corrido que hice yo, que dice, que dice... es que son tantos los corridos que tengo, que ya se me vuela uno... este... "Cómo pelió el Zacatecas..."; había un personaje que le decían El Zacatecas; dice: "Cómo pelió el Zacatecas,/alguien lo recuerda y llora"... Dice "un R-15 escupía/fuego que quedó en la Historia,/ seis se llevó en la *quinelia*", en la rifa, "del comandante

Bedoya". Entonces dice: "No se arrime, Comandante,/que el R-15 no entrego", porque quisieron irlo a desarmar, "¿Tiene pensado llevarme?/ Tiene que jalarle al dedo.// Su granja tendrá gallinas,/pero con muy pocos huevos". [risas] ¿Entiendes? *Ese oficial es un cagona*, pero no soy grosero, digo "su granja tiene gallinas", ¿verdad?, pero ha de ser que no ponen las gallinas esas. Dice: "Se lo dije, Comandante,/no quiso entender mi hablar/ porque donde pongo el ojo,/ahí le pongo la bala./Ya se cayeron seis hombres,/¿pa' qué me los cuchileaba?"

P: ¿Cómo?

R: "Pa' qué me los cuchileaba", o sea, le pongo, cuando cuchileas al perro, chss, chss, *uiche, uiche* [sinónimo coloquial mexicano de azuzar]. Se puso a cuchilear el Comandante y mandó sus gallinas... [risas] Dice, dice... ay, dice...: "Lo miro que está temblando;/tiene razón, Comandante,/porque se ha quedado solo/y ahora tendrá que enfrentarse:/¿Qué va a decirle al Gobierno, /cómo va a manifestarse?" ¿Qué le vas a decir? ¿Corrí? Y "también correr es de hombres", dice, "cuando hay una oportunidad"... "cuando agachas el pico,/ también hay una oportunidad;/usted decide, Comandante,/aquí se queda o se va". [risas] Eso son detalles, ¿me entiendes? Pero como te digo, la pauta, el primer verso, ya te da toda, toda la historia. El problema para mí es comenzar, el primer verso. Entonces, para comenzar el primer verso, necesito saber exactamente la historia, el periódico, ¿qué quedó? En veces me he ido yo a los archivos, porque en veces ya el periódico sale otra noticia nueva y ya se olvida, entonces tengo que irme yo hasta a los archivos, la judicial, ¿me entiendes? Porque ya tengo yo en la mente ese tema, entonces tengo que terminarlo, ¿cómo lo voy a terminar si ya el periódico ya no me dijo nada? Entonces tengo que irme directamente a los archivos para poder terminar esa obra. Incluso a mí me han hecho películas mis corridos, me los han este... pues ya *plasmao* en película, ¿verdad? Entonces, para mí, imagínate, cuando queda ya *plasmao* en la película, una película de un tema mío, y no sabes tú darle el final, el remate, porque es un matiz que tienes que dar... entonces imagínate cómo saldría la película, ¿qué quedaría? ¿Quedaría en continuación? Queda abierto, ¿qué pasó? [risas]

Hay un verso también muy hermoso que compuse, que dice, que dice... ay, diosito, se me va todo... ahorita te lo digo, tú pláticame otra pregunta...

P: Para hacer un corrido, ¿primero compone la letra y luego la música, o...?

R: No, todo va, todo va *conjugao*. [Se levanta por su acordeón] ¡Ya me robaron mi acordeón! [sale y lo manda ir a buscar]. Yo comienzo la letra y comienzo a hacer la tonada, comienzo con el acordeón, comienzo a grabar así como se grababa [...], igualita. Entonces hago toda la tonada y ya luego la arreglo y ya nomás me lo llevo para allá y ya la encajamos con los demás compañeros, y ya. [...] Ahí en la oficina, ahí tengo un estudio de grabación, y ahí se graba; cuando queramos grabar, ya tenemos todo guardado ahí; lo sacamos de ahí y ya sabemos lo que vamos a hacer.

P: Entonces lo hace todo junto...

R: Sí, yo hago todo: estoy haciendo la tonada, estoy haciendo la letra y al mismo tiempo estoy [...] Ya no tengo que andar haciendo... uno no tiene que andar buscando tonadas... Ya tengo la letra y todo está ahí.

P: Entonces, ¿en tu familia no hay una tradición de músicos?

R: No, nadie, no, en mi familia nadie tocaba. Mi papá cantaba muy bonito, mi abuelo también cantaba muy bonito, pero ellos no eran músicos.

P: Pero, desde pequeño, siempre estaría alrededor el corrido, supongo...

R: Bueno, no, no, yo comencé escuchando música, por ejemplo, Los Alegres de Terán, a Los Donneños, los Hermanos Prado, que precisamente los Hermanos Prado llegaron allá a mi casa, llegaron a la casa de mi abuelo, y llevaron un acordeón y entonces, de ahí, yo agarro el acordeón, agarro el acordeón como se hace acá; se llamaba Lupe Prado el dueño del acordeón, el dueño del conjunto; entonces yo comencé a sacar inmediatamente lo que había tocado ellos en la noche, en la madrugada que habían dado la serenata, y comencé a sacar las mañanitas. [...] a mi abuelo, que en paz descanse, le dijeron “oye, cómprale un acordeón a él [...]”. Y ahí comencé, como los cachorros. Y luego ya comencé con los corridos que yo cantaba en las cantinas, y entonces así me entró, me entró de componer mis canciones y corridos.

P: Al principio, los corridos que cantabas supongo que eran tradicionales, digamos, de otros...

R: Exacto, de otros compositores. Estaba muy chiquillo yo para hacerlos.

P: ¿Y qué corridos eran?

R: De la Revolución, del Felipe Ángeles, de Doroteo Arango, nomás que le dicen Pancho Villa... “Gabino Barrera”, “Juan Charrasqueado”, los corridos que cantaba, que compuso este... Cordero, ¿no? El viejo Cordero, el papá de Pocholo, entonces... todos esos corridos. Y me gustaban las historias, me gustaban las historias, entonces yo comencé a sacar esas historias como te platico, comencé a leer periódicos... y sobre todo eso, los periódicos son los que me dan la pauta, la noticia, pero debe terminarse la noticia, si no, no sale el corrido.

P: Siempre sobre un hecho real, ¿no? ¿Y corridos de encargo? ¿Te han encargado corridos?

R: En veces me encargan corridos, pero la pregunta mía es, cuando me dicen “¿oye, me puedes hacer un corrido?, digo “sí, este... ¿con quién te has *enfrentao*?” “No, pues con nadie”. “¿Te gusta la pistola?” “No, pues tampoco”. “¿Nunca has matado a nadie?” “No, pues no he matado a nadie”. “Pues no, a ti lo que te puedo hacer es una polka... [risas] Si no tienes nada...”.

P: ¿Hay maestros que te hayan gustado y te hayan llevado a componer, de los tradicionales...?

R: No, no.

P: O autores de otros corridos que te hayan llamado la atención...

R: Pues sí, como te digo, a mí me llamó mucho la atención los de la época de la Revolución, las historias, historias este... me gustaba, ¿me entiendes?, por ejemplo, que montaba mucho a caballo, que eran muy bueno pa’ [...], montar a caballo, pa’ el jineteo y todas esas cosas. He compuesto muchos corridos de muchos temas, “Las nueve suertes charras”, lo compuse, saqué el dato aquí, me fui a la otra parte, me informé bien sobre el charro, escuchaba al narrador, qué es lo que decía, la suerte del paso de la muerte, el paso del [...], todas esas cosas, sobre todo eso... “Las nueve suertes charras”, le puse. Entonces, lo analizaron unos charros y dijeron que sí, que era verdad las suertes charras; entonces, me faltaba el personaje, y busqué el personaje, anduve en... salió XX López, era de Pico Rivera, lo vi y me gustó, y dije: “A él le queda este corrido”. Hablé con él, con su encargado, hablé con él y le vi hacer las

nueve suertes charras y era perfecto, no perfecto, pero casi, casi, asimilaba la letra que yo traía, y dije “pues le voy a poner el nombre en este corrido”; he visto muchas corridas, o sea, muchos jineteos, pero ninguno me llenaba, y entonces el muchacho sí me llenó para ponerlo allá... En vez de XX, como te digo, “¿con quién te enfrentaste? ¿corriste, no corriste?” “No, pues no he hecho nada...” Entonces te voy a dedicar una polka.

P: O sea, que los temas siempre tienen que tener algo de heroico, de lucha...

R: Bueno, es que muchos dicen “quiero que me compongas un corrido”, creen que porque quieran componerse un corrido ya lo vas a hacer, y muchas veces un corrido... pues molesta: “Ah, ¿tú eres el personaje aquel que se habla en el corrido? A ver realmente si es cierto que eres tan hombre”.

Entonces, pues yo no quiero meterme, meterlo más bien en ese problema, imagínate [ríe]. Lo voy a meter en un problema [poniendo voz lastimera]: “¡Ay, fíjate en el problema que me metieron allí!” [ríe] “Ay, ¡quítame el problema!” Y yo digo “no”.

P: Hablando de estos temas, ¿has tenido problemas de censura?

R: No, es que yo le doy nomás el crédito que tiene que dársele a un personaje. Yo ni le doy pa’ abajo ni le doy pa’ arriba a nadie, yo nomás hablo del suceso. Y ahí, si ya tiene problemas, es problema de él, en mi corrido no lo hablo...

P: Pero, ¿y en la radio...?

R: Bueno, en la radio lo que pasa es que en México, en México no se puede tocar en las radios... que se hable de estupefacientes. Entonces, ¿para qué me meto yo a componer, si no me queda, no llega hablar... Es que yo creo que, al hablar de drogas en un corrido, es meterle a la juventud droga y droga y droga y droga. Yo creo que ya lo estás tú, ya lo estás motivando. A ver, muchas veces, este, por curiosidad, ven que se drogan, y dicen “me gustó el corrido, ah, la vida drogadicta, a ver qué es”, y entonces eso está mal. Entonces, hay que levantar templos a la virtud, y cavar pozos sin fondo al vicio. Entonces, ¿cómo vamos a educar a nuestra juventud? No diciendo esto. Yo no digo nada de las noticias, las noticias tienen que darlas, pero yo lo miro un poquito mal, porque si se habla de tanto y de tanto y de tanto y de tanto, la curiosidad mató al gato, o al ratón, como está ese dicho, dice “la curiosidad mató al gato”, o al ratón, o el gato mató al ratón... Entonces, tanto hablar de eso, yo no estoy muy de acuerdo, pero ellos tienen que sacar su noticia, es la veraz, la noticia veraz y oportuna, entonces tienen que hablar de eso, pues mis respetos, pero yo no puedo comunicar de eso a mis lectores, o a mis fans, o a los que les gusta cómo compongo. No me gusta eso, no estoy muy de acuerdo, pero, como te digo, respeto a mis compañeros compositores, ¿verdad? cada quien tiene su manera de componer, pero yo, lo que está en mi persona, no; soy católico y no puedo este... inculcar, me siento culpable, me sentiría yo culpable al inculcar algo de estupefacientes.

P: Pero es verdad también que el corrido muchas veces tampoco es que incite, sino que, como cuenta las cosas que pasan, es una realidad...

R: Yo creo que sí, yo creo que hasta ahí está bien, ¿no? No necesitas hablar de que traía... no sé, hay muchos corridos que la mota, y que esto y que la otra...

P: Sí hay muchos que son más provocadores, digamos, que lo hacen demasiado explícito...

R: Sí, y hablan, hablan por ejemplo de... como te digo, con todos mis respetos, yo lo respeto mucho, yo no sé cómo harán autores y compositores, o las editoras para aceptar lo que tienen, no sé. Yo creo que este es un comercio; por ejemplo, mis películas, había alguien por ahí que quería hacer una película, y el personaje no se trataba, no era traficante, no era nada, y él lo quería meter: "No, es que así se vende la película". "Ah, pues se vende tu película, pero mi composición no se puede vender así, no, no, no". Porque, a lo mejor, mañana o pasado me encuentro al personaje: "Oye, ¿por qué hablas de esto si yo no me encuentro en esa situación? Yo no ando vendiendo estupefacientes, ¿por qué lo pusieron?". Entonces, ahí yo tumbé completamente esa película, la quebré, la quebré, ¿me entiendes? Porque me compran por ejemplo el derecho de autor: "Sí, pero siempre y cuando no me vayas a cambiar el tema, no me le pongas droga porque ahí no hay droga, aquí no se está hablando de esto". "Sí, pero es que necesitamos vender...". El problema que hay, este... compositores, como te digo, yo los respeto mucho, respeto mucho, mucho a mis compañeros, su forma de componer; si así les gusta componer, pues ni modo, yo no me puedo meter, ¿verdad? Nomás que no se metan conmigo, que me ordenen "oye, tienes que componer esto y tienes que poner..." No, no, no. Yo hablo, puedo hablar, pero muy diplomáticamente, la palabra no, no está en mi pluma [ríe].

P: Y hablando de esto, ¿cuáles compositores te parecen buenos, así que aprecies? Actuales, digo.

R: Bueno... Teodoro [Bello] es grandísimo, es muy bueno. No hay que echar mentiras, ése no sabe echar mentiras. Yo sé cuando un compositor está echando mentiras, y eso sí que no es correcto. Paulino Vargas es un personaje, Nachito Hernández, un personaje, muy serio en su pluma, es muy serio... escriben, como te digo, lo que tienen que escribir, yo no me meto en su pluma, me gusta mucho, me gusta cuando habla de metáfora: "Siempre solo el aguilucho/ha resuelto muchas trabas,/no como los zopilotes/que siempre andan en *parvadas*:/si se le quiebra la rama,/siempre se atiene a sus alas". ¿Eh? Es lo que te quería platicar... Aquí hay un emblema aquí en la entrada del rancho, y quiero plasmarlo; entonces, es en la entrada del rancho mío, y dice: "Vale más la imperfección con gracia que la perfección sin gracia", es lo que voy a poner ahí... Entonces estaba "¿qué voy a poner, qué voy a poner ahí?" Pues es que nosotros todos, nosotros no somos maestros, no somos... no tenemos... voz perfeccionada, nosotros no somos perfectos, perfección no hay, no tenemos perfección, entonces yo creo que es mejor la imperfección con gracia que la imperfección sin gracia. Porque muchas veces dice, "pues está imperfecto, ¡pero tiene gracia!"... "¡Es perfecto, [con tono de lamento] pero no tiene gracia" [ríe]. Es lo que te quería dar a entender... Y sacamos de aquí y sacamos de allá...

Me gusta mucho el campo, porque en el campo he visto cómo ataca el coyote, cómo ataca el águila, y aquí yo miro la filosofía desde aquí de mi rancho, la filosofía de los animales, el caballo cómo te olfatea, cómo sabe: cuando hay alguien que le tiene miedo, está todo el tiempo mirando *pa'* los *laos*, porque ya lo olfateó que alguien le tiene miedo... cómo sabe el caballo, es una filosofía de él... Yo dije: "¿Alguien tiene miedo aquí?" Y una señora dijo "yo le tengo miedo". "Ah, pues por eso está mirando *pa'* los *laos*". Entonces, aquí te da la pauta, el rancho, todo lo natural yo creo que... Aquí el caracol, cuando va a llover, va para arriba del árbol, y sabes cuándo va a llover. Aquí en el rancho pues no hay noticias, no hay nada; si llegas a prender el radio, pues, por ejemplo, te das cuenta, pero si vas en el campo y miras los caracoles que van para arriba, dices: "Ah, va a llover". O las hormigas, simplemente, que andan trabajando duro, muy duro, que salen todas a trabajar: "Ah, va a haber un cambio de tiempo". O cuando el coyote canta en la tarde, hay cambio de tiempo; la vaca comienza a retozar, es un cambio de tiempo. Y aquí en el campo es donde, como te digo, me vengo yo a componer, entonces busco, busco... Hay algo que te va a decir, te va a decir una metáfora.



Yo le preguntaba a un General, un General, estúpido, pero tenía que preguntarle, porque, como te digo, soy muy inquieto y quiero saber para poder aplicar algo en el próximo número que yo compongo; entonces se me hizo fácil a mí preguntarle a un General, que quedó luego amigo mío, ¿me entiendes? Le digo: “Oiga, mi General, ¿cuál es el primer deber de un soldado?” Y me contesta él con la disciplina hermosa, bonita: “El primer deber de un soldado es morir por su patria”. Le digo yo: “¿Lo cree así, mi General?” “Sí, Juanito”, dice, “es el primer deber de un soldado”. “Mi General, ¿no cree usted que el primer deber de un soldado es procurar que el soldado enemigo muera por la de él?” [ríe] “¡Oiga, Juanito, usted ya me está insultando!” “No, mi General, es una pregunta, ¿no? Es una pregunta y pues, mi respeto, ¿no? El primer deber de un soldado es, desde que ustedes se inician como potros, de tenientes, subtenientes, es morir por la patria, pero ¿no sería mejor procurar que el soldado enemigo muera por la de él?” “¡Oiga, Juanito...!” [imitando voz de mando; ríe]. Y así. Me gusta preguntar, pero en veces me andan regañando, pero soy un poquito inquieto y me gusta preguntar *pa’* poder saber, *pa’* aprender. Y se me quedaba mirando, y dice: “Ahora sí ya, Juanito, vamos a quitar ese lema yo creo ya del ejército” [ríe].

P: ¿Y el público al que van dirigidos tus corridos?

R: El público le gusta mucho los corridos míos, como te digo, porque siempre le hablo de, siempre hablo de... los que traen \_\_\_\_\_ colgando, entonces como que lo motiva el aplauso pues, \_\_\_\_\_ tomar cerveza porque de vez en cuando filosofeo. Por ejemplo le compuse un corrido a los michoacanos, dice: “Yo soy puro michoacano,/con mucho orgullo lo digo,/conozco todas las sierras,/ sus veredas y caminos;/así como monto un toro,/cargo mi cuerno de chivo.// Me he *paseao* en Tiquicheo,/también en Paso de Núñez,/de Apatzingán a Limón,/de Uruapan hasta Morelia,/allá por la Nueva Italia/tengo una linda morena.//Me gusta la mala vida/y me critican por eso,/me gusta la manta fiada/y aunque me la den al peso,/Parotas es mi apodo,/me gusta la vida recio.” El parotas es un árbol muy duro, recio, grande, entonces, es el emblema, yo me imaginé que puede ser el emblema de un *pelao* fuerte, de un individuo fuerte... [corte cinta].

Y como te platicaba es un árbol, un árbol grueso y duro y alto, por eso le puse yo “El Parotas”. Dice: “Carácuaro, tierra de hombres,/pa’l que quiera investigar...” dice... “Mi ropa la lavo en casa,/oigan lo que estoy diciendo, bien haiga lo bien parido,/que ni trabajo da criarlo” [ríe]. Y luego dice... dice: “Arriba mis michoacanos/que saben jalar parejo,/para esa gente bonita/les he compuesto estos versos./Adiós, mi Tierra Caliente,/mi despedida te dejo.//Es que no me voy, me llevan,/voy mi delito a pagar,/que me canten Los Cachorros/‘Se les peló Baltazar’./Adiós mi Tierra Caliente,/Estado de Michoacán” [Es el corrido entero]. Entonces esto los motiva, a los michoacanos los motiva, y *cuando lo tocas viene* el aplauso y el griterío... Entonces, el mismo público te va diciendo qué es lo que le gusta.

P: ¿Y la industria? ¿Cómo está la industria del corrido?

R: ¡Ah, la industria! La industria ahorita anda pésima. Mira, nosotros, como compositores, yo creo que somos los que sufrimos más tanto pirata. Y desgraciadamente, ¿me entiendes?, no se puede atajar esto, o sí se puede atajar pero no le ponen muchas ganas. Nosotros, los compositores, vivimos de las regalías, pero el pirata no paga las regalías, entonces... estamos, por ejemplo... Tengo un corrido nuevo pero no puedo cantarlo, no puedo cantarlo ya con la confianza que se cantaba antes, antes de que se grabara nosotros lo cantábamos y no había ningún problema; ahora ya tenemos que cuidar todo eso porque está un celular con una grabadora y te están grabando, te están filmando, y te sacan en Internet y esas cosas, ¿me entiendes? Entonces, ahora sí tenemos un miedo espantoso, pues este... ahora nos protegemos más, no cantar, que no graben. Pero eso de los celulares, pues no lo

puedes evitar, cualquiera trae un celular, una grabadora en la bolsa y estar oyendo todo, entonces, hoy ya no podemos cantar las canciones que se van... que se componen. Simplemente, yo me vengo para acá pa' mi rancho para que no haiga, para que no haiga un este... para que no te lo grabe nadie, aquí estamos en confianza, ¿me entiendes? No hay nadie que te lo grabe, entonces ya, en el estudio, lo haces, lo plasmas en el estudio, tengo mi propio estudio, entonces ya, ya no te tienes que preocupar por nada. [Vienen a traerle el acordeón]. ¡Ay, que bonito es ese! ¡Este es mi acordeón! ¡En este sacamos todo! [Toca] Como le iba a componer al pelao que te dije: "Componme una canción". "¡Pues te compongo una polka!" [toca una polka] "¿Y en dónde va a estar mi nombre?" [riendo] "Pues ése es tu problema, yo \_\_\_\_ las mismas notas!" [toca] Este acordeón, yo le inventé cuatro trozos de tres. Entonces, hay la de cinco que es acromática y la mía se sigue haciendo armónica; y ahorita ya casi todos los músicos la traen, todos traen ya \_\_\_\_\_. Pero yo compré una acordeón nuevecita y la desbaraté, ya no daba con bola, y entonces Burlington, Isaac Burlington, que es italiano, romano o algo así, es el que hace los acordeones. La Burlington es una preciosidad de música; entonces, le dije "así quiero este acordeón". Esta la tengo aquí nomás para ensayar, ¿me entiendes? Pero yo eché a perder una acordeón para, para hacer ésta. Pero eso dice mucho: hay que echar a perder las cosas para poder perfeccionar, ¿no? Para ver qué es lo que vas a hacer, hay que descomponer. [toca la melodía de "Madrid", de Agustín Lara, y ríe].

P: Esta la compuso Agustín Lara, que no había estado allí...

R: Sí, es así, creo que ni la conocía.

[Tras apuntarle que lo mismo sucede con "Granada", toca la melodía] ¡Un visionario!

P: Te quería preguntar cómo ves el futuro del corrido.

R: Mira, yo cero que... yo quisiera pedir a todos mis compañeros que no descompusieran el... o sea, que no deterioren, este... lo que es el corrido, el corrido es muy bonito, pero ya comenzando a meterle, a... \_\_\_\_\_ persona, ¿me entiendes? Yo no quisiera que mis compañeros desbaratara lo hermoso que es el corrido. O por ejemplo el tango, pues; el tango argentino es un corrido para nosotros. Hay una historia que... Agustín Lara fue a recibir a Carlos Gardel, lo fue a recibir al aeropuerto y se dieron cuenta por ahí los fans...

P: ¿Aquí, en México?

R: ¡En México! Entonces, este... Ya cuando estaban por ahí preguntó... "¡Oiga, maestro!", le gritaron, le preguntan al argentino: "si nuestro compositor, que es Agustín Lara, le ha compuesto tanto a España, le ha compuesto mucho a Argentina, le ha compuesto tangos... ¿Por qué no nos hace el honor usted de componernos un corrido? ¡Compónganos un corrido, señor Carlos!" Entonces él se queda sí y dice: "Sí, ¡cómo no!" Y cómo, agarró la pluma y agarró un papel y empieza: [con acompañamiento de acordeón]: "No vuelve a su pesebre,/mi fiel caballo no vuelve,/ya no relincha de noche/ como cuando \_\_\_\_\_.//\_\_\_\_ ese mismo tiempo,/ya van dos años que ayer cumplió./¡Ay, mi caballo bayo,/cuánto he llorado cuando el murió". [riendo] ¡Para él estaba componiendo un tango! ¿Me entiendes? Estaba componiendo un tango y al mismo tiempo, sabes que nosotros cantamos el tango en otro tiempo y aquí se compone el corrido en otro tiempo, ¿me entiendes? Y luego... pues para él, era la cosa más fácil. Es que le pusieron de ejemplo, porque "Agustín Lara le compone a España, a Argentina, todo eso, ¿verdad? Ya le compuso. ¿Por qué no nos hace el honor usted de componer un corrido?" Y cómo él se aboca al charro, que es el que anda montado arriba del caballo, fíjate nomás la imaginación que se hizo él... Nomás

que allí se muere su caballo. Y luego dice: “Bonito caballo prieto/de mi manada he escogido yo,/para pasarle a mi chata/que olvide el bayo que ya murió.//Y al hacer un hoyo grande/al enterrarlo pena me dio./¡Ay! Nomás la montura guardo/como un recuerdo que me dejó” [ríe].

P: ¿Y se aventó el corrido así, allí mismo?

R: ¡Se lo aventó! ¡Ya se acabó: ese es el corrido! Para él era pues algo común, nomás que el componía, en vez de los corridos, el tango, era argentino, pues. [riendo] Y resulta de que le dicen corrido mexicano... Y todos, mucha, mucha gente, muchos cantantes que cantan “El caballo bayo” piensan que es mexicano: no, ¡es argentino! ¿No sabías esa? ¡Es argentino! Y de testigo estaba Agustín Lara, que era compositor, eran compañeros, y fue por él al aeropuerto, y se dieron cuenta de que iba a llegar, llegó un periodista y no se le ocurre al periodista más que hacerle la pregunta esa; inmediatamente agarró el papel, la pluma y pa, pa, pa, tenía una facilidad, y una imaginación que tenían bárbara esas gentes, ¿verdad? Inmediatamente: “Ahí está tu corrido, mijito”. ¡Y válgame Dios! Y hay tantos casos que quieren que cantes esa canción, nomás que la creen mexicana, pero no es mexicana, es argentina.

Yo admiro mucho a esos compositores, porque la imaginación... yo admiro mucho, por ejemplo, al Bukí, a Marco [Antonio Solís], el de Los Bukis, admiro mucho a Juan Gabriel, que componen con una facilidad tremenda... y no son groseros, hablan precioso. Armando Manzanedo es lo más romántico que hay, un maestro, romántico, él vive su género como... Agustín Lara, pues mis respetos [hace el gesto de besarse la punta de los dedos], ese era un bohemio, y en dos versos te decía todo: “Cuán falso fue tu amor, me has engañado”, todo eso, era un compositor que usaba unas palabras que uno desconoce por la falta... yo he estudiado hasta quinto año, no terminé el quinto año y me hace falta mucho conocer... Yo lo que he aprendido lo he aprendido sobre la marcha de la vida, por eso pongo el lema “vale más la imperfección con gracia que la perfección sin gracia” [ríe].

P: Pues aquí tengo los corridos que tengo tuyos y, ya te digo, son pocos.

R: ¿A ver?

P: Te voy a decir, a ver: “Dados cargados”, ¿no?

R: Bueno, los “dados cargados”, ése es un corrido, dice, lo invitan al personaje a una jugada de dados allí en el rancho, querían tumbarle el rancho, y entonces le metieron una trampa, le pusieron los dados cargados... [Lo llaman al teléfono]

P: ¿Alguno más? Son quince los que tengo nada más, por lo menos treinta quiero poner de cada compositor; tampoco puedo poner más, porque voy a poner de varios...

R: Claro... ¿Y qué llevas escrito?

P: Quince.

R: Todavía te faltan muchos.

P: Sí... ¿Y algún disco que tengas en el que haya varios que yo pueda comprarlo todavía?

R: Sí, cómo no...

P: Me queda poco tiempo, pero voy a estar en México, y también voy a Los Ángeles.

R: ¡Ah! En Los Ángeles vas a encontrar todos. Busca este... del cielo, “de la tierra al infierno”, así se llaman los corridos de Los Cachorros, *ende* viene “El Mango”, ahí vas a encontrar todos los corridos, ahí te vas, con eso ya completas. De la gloria... No, “De la Gloria al Infierno”, en discos DASMI. Allí, en Los Ángeles, vas a poder conseguir. Yo oí que allí está todo, allí, si te vas, encuentras todo de Los Cachorros.

P: Pero bueno, allí ya he buscado también, y no he encontrado tanto. Este de “Mis corridos inéditos” lo encontré en Culiacán, por casualidad. Bueno, y la verdad, tampoco tengo yo lana para comprarme todos los discos, entonces, tengo que mirar que sean corridos, ¿no?

R: Claro, por eso te decía, si tú tienes, este, correo electrónico, bueno, pues, Ángel, desde la oficina, yo te mando todos, todos, que te lo saque...

P: Gracias, aunque el resto lo compraría con mucho gusto, lo que digo es que a lo mejor he visto alguno más tuyo, pero si no sabía si eran corridos... también a veces, los discos dentro, no viene el autor...

R: No, no, me dejas tu tarjeta, yo me anoto tu número en Madrid, porque a lo mejor yo voy para allá para Madrid, y allá te voy a hablar...

P: Claro, sí, por supuesto, allí tienes tu casa.

R: Muchas gracias. Así, antes de salir de aquí, pues “oye, hermano, ya voy para allá, y prepárate con un cabrito...” [risas: antes de la entrevista, Juan me invitó a su casa a un succulento y descomunal cabrito, o chivo] ...un cabrito en salsa”. Yo, si voy para allá, voy con mi familia, porque quiero ir a conocer mi madre, mi madre patria... la madre patria, dicen. Mis bisabuelos eran españoles.

P: ¿Y de dónde eran?

R: Eran... Te iba a enseñar allí en mi casa antes de salir, te iba a enseñar el árbol genealógico de dónde *venemos*. Mis antepasados, en España, todos los Villarreales venimos de, este... eran ovejeros, eran de Linares, por allí... Entonces, eran ovejeros y emigraron para acá, eran tres familias, según el árbol genealógico que me mandaron de allá de España. Llegaron aquí a Matamoros, los otros llegaron a Veracruz, venían en barco y hubo un vendaval espantoso que los separó, entonces parte de la familia fue por Tampico y llegaron aquí a Matamoros, y se fue a toda esta franja, Matamoros, Reynosa, Camargo... en Nuevo León está toda la parte de la familia que se perdió, bueno, no se perdió, que se separaron la familia por Tampico y por Veracruz, y la vas a encontrar por Corpus Christi [Texas], por eso hay villarreales allá, y por eso hay villarreales pa’ Durango, pero casi toda está ya arraigada aquí la familia de nosotros, o sea, fueron mis bisabuelos, tatarabuelos yo creo, ¿no?, los que vinieron desde allí.

[intercambio de direcciones de e-mail y teléfonos]

Primeramente, hay que chatear, primeramente chateamos y luego ya nos ponemos de acuerdo y... en fin, muchas gracias.

P: Muchas gracias a ti, por favor...

R: No, un placer, y me gusta mucho que *haigas* traído todo esto... [refiriéndose a la lista de sus corridos y los textos transcritos. Aprovechando, pregunto algunas dudas de audición].

## ÍNDICE de CORRIDOS transcritos íntegramente

Los corridos anteriores a 1970, la mayoría incluidos en la antología ilustrativa de la primera parte, llevan el título en *cursiva*.

Los corridos contemporáneos analizados en el *corpus*, llevan el título en **negrita**.

Los corridos contemporáneos incluidos adicionalmente pero no analizados, llevan el título entrecomillado.

<b>Adiós a Puente Grande</b> (Julián Garza).....	1091
<b>Adiós, hermanos Quintero</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1196
<i>Agripina</i> (n.c.a.).....	230-1
<b>Agustín Nava</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1198
"Amado Carrillo" ( <i>Tino</i> López).....	1277
<b>Amador García</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1200
<b>Anda la perra muy brava</b> (Julián Garza).....	1095
<i>Aniversario del cierre de iglesias</i> (n.c.a.).....	589
<b>Armando Martínez</b> (Julián Garza).....	1100
<i>Arnulfo</i> [González] (n.c.a.) (2 versiones).....	550-1
<b>Atorón en Los Mochis</b> (El As de la Sierra).....	1593
"[Corrido de] Armando Sánchez" ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1240
<b>Asesino a sueldo</b> (Julián Garza).....	1102
<b>Ayer bajé de la sierra</b> (Paulino Vargas).....	1009
<i>Benito Canales</i> (n.c.a.) (2 versiones).....	450-2
<i>Caballo prieto azabache</i> ( <i>Pepe</i> Albarrán).....	603
[Corrido de / La cárcel de] <i>Cananea</i> (n.c.a.) (2 versiones).....	444
<b>Cándido Rodríguez</b> (Paulino Vargas).....	1012
<i>Carga blanca</i> (Manuel Cuellar).....	606
<b>Carga ladeada</b> (Paulino Vargas).....	1015
<b>Carne quemada</b> (Teodoro Bello).....	1273
" <i>Chalino</i> Sánchez" (Rosario Lizárraga).....	1250
<b>Chame Félix</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1202
<b>Clave privada</b> (Mario Quintero).....	1373
<b>Clave 7</b> (Paulino Vargas).....	1018
"Con Sinaloa no se juega" ( <i>Tino</i> López).....	1095
<b>Contrabando de Juárez</b> (Paulino Vargas).....	1021
<b>Contrabando en los huevos</b> (Francisco Quintero).....	1447
"El clavo en los huevos" (Sacramento Ramírez).....	1499
<b>Contrabando y traición</b> (Ángel González).....	1634
<b>Coquío Castro</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1204
"Corrido a Caro" [Rafael Caro Quintero] (Reynaldo Martínez).....	1060-1
<b>Corrido de Amado Carrillo</b> (Teodoro Bello).....	1275
"Corrido de <i>Chito</i> Cano" (Santos Covarrubias).....	1124
<i>Corrido de Elena</i> [Bernal Francés] (n.c.a.) (2 versiones).....	77/84-5
<i>Corrido de Kiansis</i> [Kansas] (n.c.a.) (4 versiones).....	383-5
"Corrido de Rosalino" ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1243-4
<b>Corrido del calafiero</b> (Mario Quintero).....	1376
<b>Corrido del Comandante</b> (Teodoro Bello).....	1283
<b>Corrido del Gallito</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1207
"Corrido del Güero Palma" (Mario Quintero).....	1299
"Corrido de Noriega" (Pedro Rivera).....	1608
<b>Corrieron los gallos finos</b> (El As de la Sierra).....	1596
<b>Daniel del Fierro</b> (Reynaldo Martínez).....	1504
[Corrido de] <i>Delgadina</i> (n.c.a.) (2 versiones).....	106-7

<i>Demetrio Jáuregui</i> (n.c.a.).....	433
“Dinastía de grandes” ( <i>Pepe</i> Cabrera).....	1141
<b>Don José Castro</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1209
<b>Dos contra diez</b> (Francisco Quintero).....	1451
<b>Dos testigos</b> (Paulino Vargas).....	1024
<b>El agente borrego</b> (Francisco Quintero).....	1453
<b>El Águila Blanca</b> (Mario Quintero).....	1378
“El asesinato presidencial” ( <i>Lupillo</i> Rivera).....	1612
<b>El asesino del aire</b> ( <i>Pepe</i> Cabrera).....	1526
<b>El avión de la muerte</b> (Teodoro Bello).....	1286
<b>El bayo cara blanca</b> (Julián Garza).....	1105
“El benefactor de Colima” (Mario Quintero).....	1068
<b>El cártel de a kilo</b> (Mario Quintero).....	1380
“El cártel de los cielos” (Carlos T. Salazar).....	1278
<b>El Centenario</b> (Mario Quintero).....	1382
“El <i>Chapo</i> Guzmán” (Antonio Benítez).....	1096-7
<b>El Chile Peláiz</b> (Francisco Quintero).....	1456
<b>El circo</b> ( <i>Jesse</i> Armenta).....	1621
<b>El Coco</b> (Francisco Quintero).....	1458
<b>El Comandante de Interpol</b> (Mario Quintero).....	1385
<i>El contrabando de El Paso</i> (Gabriel Jara) (2 versiones).....	526-8
<i>El corrido de César Chávez</i> (Daniel Cantú).....	631
<b>El corrido de Chico Fuentes</b> (Paulino Vargas).....	1026
<i>El corrido de Kennedy</i> (Lalo Caballero y Pedro Valente).....	624
<b>El corrido de los Monge</b> (Paulino Vargas).....	1028
<b>El coyonqueño</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1211
<b>El crimen de Culiacán</b> ( <i>Nacho</i> Hernández).....	1556
<i>El cuaco lobo gatiado</i> (n.c.a.) (3 versiones).....	486-7
<b>El cuerno de chivo</b> (Paulino Vargas).....	1030
<b>El curita</b> (Francisco Quintero).....	1461
<b>El Dorado</b> (Paulino Vargas).....	1033
<b>El Espinazo del Diablo</b> (Paulino Vargas).....	1035
“El espolón plateado” (Juan Villarreal).....	1069-70
<b>El fantasma de la hacienda</b> (Julián Garza).....	1107
“El fin del mundo” (Teodoro Bello).....	1140
<b>El fuereño</b> (Julián Garza).....	1109
<i>El fusilamiento del general Felipe Ángeles</i> (n.c.a.) (3 versiones).....	510-3
“El gallo de los Sánchez” (Pedro Rivera).....	1248
<b>El gallo de Sinaloa</b> (Teodoro Bello).....	1288
<b>El Gato Félix</b> (Enrique Franco).....	1626
<b>El General</b> (Teodoro Bello).....	1290
“El Güero Palma” (El As de la Sierra).....	1301
“El Güero Palma” (Reynaldo Martínez).....	1300
<b>El Halcón</b> (Juan Villarreal).....	1578
“El helicóptero negro” (José Alfredo Saucedo).....	1527
“El heredero” (Mario Quintero).....	1581
“El hijo de Camelia” (atribución errónea: A. González).....	1636
“El hijo de Lamberto Quintero” (Mario Quintero).....	1052
<b>El hijo de Tijuana</b> (Francisco Quintero).....	1463
“El hijo del viejo” (Julián Garza).....	1115-6
<i>El hijo desobediente</i> (n.c.a.) (2 versiones).....	470-1
<b>El muchacho y el potro</b> (Julián Garza).....	1111
<b>El Nariz de a gramo</b> (Francisco Quintero).....	1466
<b>El niño</b> (Francisco Quintero).....	1468
“El número uno” ( <i>Memo</i> Lugo).....	1061-2

<b>El nylon</b> ( <i>Nacho Hernández</i> ).....	1558
<i>El Ojo de Vidrio</i> ( <i>Víctor Cordero</i> ).....	600
<b>El pase de La Pantera</b> ( <i>Teodoro Bello</i> ).....	1293
“El patrón” ( <i>Mario Quintero</i> ).....	1418-9
<b>El patrón de la hierba</b> ( <i>Teodoro Bello</i> ).....	1295
<b>El Penal de La Loma</b> ( <i>Reynaldo Martínez</i> ).....	1507
“El perrón” ( <i>Mario Quintero</i> ).....	1281
<b>El Pitayón</b> ( <i>Chalino Sánchez</i> ).....	1213
<b>El plantón</b> ( <i>Teodoro Bello</i> ).....	1297
<b>El prófugo de Chicago</b> ( <i>Francisco Quintero</i> ).....	1470
<b>El Rayo de Sinaloa</b> ( <i>Paulino Vargas</i> ).....	1037
“El regreso del <i>Chapo</i> ” ( <i>Mario Quintero</i> ).....	1093
<b>El rengo del gallo giro</b> ( <i>Teodoro Bello</i> ).....	1302
<b>El reportero</b> ( <i>Teodoro Bello</i> ).....	1304
“El santo de los chakas” ( <i>Nacho Hernández</i> ).....	1625
“El santo de los narcos” ( <i>Lupillo Rivera</i> ).....	1625
“El segundo atorón” ( <i>El As de la Sierra</i> ).....	1595
“El <i>Señor de los Cielos</i> ” ( <i>n.c.a.</i> ).....	1280
“El señor Guzmán” ( <i>Roberto Tapia</i> ).....	1095-6
<b>El tamal</b> ( <i>Teodoro Bello</i> ).....	1306
<b>El Tigre de Tijuana</b> ( <i>Mario Quintero</i> ).....	1388
<b>El tirador</b> ( <i>Lupillo Rivera</i> ).....	1615
<b>El viejón</b> ( <i>Mario Quintero</i> ).....	1390
<b>Eladio Félix</b> ( <i>Chalino Sánchez</i> ).....	1215
<b>Eleazar Quintero</b> ( <i>Chalino Sánchez</i> ).....	1218
<b>Era cabrón el viejo</b> ( <i>Julián Garza</i> ).....	1113
“Era hablador el viejo” ( <i>Jesús Velázquez</i> ).....	1116
<i>Gabino Barrera</i> ( <i>Víctor Cordero</i> ).....	597
<b>Gerardo González</b> ( <i>Reynaldo Martínez</i> ).....	1509
<b>Gripa colombiana</b> ( <i>Mario Quintero</i> ).....	1393
<i>Gregorio Cortez</i> ( <i>n.c.a.</i> ).....	437-9
<b>Gumaro Vázquez</b> ( <i>Reynaldo Martínez</i> ).....	1512
“Ha muerto <i>Chalino Sánchez</i> ” ( <i>Pepe Cabrera</i> ).....	1247
“Ha muerto <i>Chalino Sánchez</i> ” ( <i>José Alfredo Saucedo</i> ).....	1249-50
<i>Heraclio Bernal</i> ( <i>n.c.a.</i> ) (4 versiones).....	418-22
<b>Hermanos Mata</b> ( <i>Nacho Hernández</i> ).....	1560
<b>Historia del contrabando</b> ( <i>Julián Garza</i> ).....	1117
“Homenaje a Selenia” ( <i>Juan Bermúdez</i> ).....	1328
<i>Huelga de la hacienda de Beneficio de las Jiménez</i> ( <i>José Inés Silva</i> ).....	582-3
<b>Imperio</b> ( <i>Mario Quintero</i> ).....	1396
<b>Javier Torrez</b> ( <i>Chalino Sánchez</i> ).....	1220
<b>Jefe de jefes</b> ( <i>Teodoro Bello</i> ).....	1309
<b>Jesús Amado</b> ( <i>Teodoro Bello</i> ).....	1312
<i>Jesús García / Máquina 501</i> ( <i>Ruperto Medina</i> ) (2 versiones).....	464-5
<i>Jesús Leal</i> ( <i>n.c.a.</i> ) (2 versiones).....	393-4
<b>[Corrido de] Jesús Malverde</b> ( <i>Jesse Armenta</i> ).....	1623
<i>José Manuel Rodarte</i> ( <i>n.c.a.</i> ).....	613
<i>José Mosqueda</i> ( <i>n.c.a.</i> ).....	430
<b>Juan Ayón</b> ( <i>Chalino Sánchez</i> ).....	1222
<i>Juan Charrasqueado</i> ( <i>Víctor Cordero</i> ).....	592
<b>Juan Potenciano</b> ( <i>Mario Quintero</i> ).....	1398
<b>Juan Samaniego</b> ( <i>Chalino Sánchez</i> ).....	1224
“La Bronco negra” ( <i>Rubén Villarreal</i> ).....	1642
<b>La banda de Los Zurroneos</b> ( <i>Julián Garza</i> ).....	1119
<b>La banda del carro rojo</b> ( <i>Paulino Vargas</i> ).....	1040

<b>La caída de Noriega</b> (Pedro Rivera).....	1605
“La Camelia” (n.c.a.).....	1637
<b>La camioneta gris</b> (Rubén Villarreal).....	1640
“La <i>Chacalosa</i> ” (Jenni Rivera).....	1617-8
<i>La crisis actual</i> (C. Cuevas).....	576-7
“La denuncia de Chihuahua” ( <i>Fiden</i> Astor).....	1061
<b>La empresa</b> (Mario Quintero).....	1400
<b>La fuga del Ceja Güera</b> (Mario Quintero).....	1402
“La fuga del <i>Chapo</i> ” (El As de la Sierra).....	1094
<b>La fuga del Rojo</b> (Paulino Vargas).....	1046
<i>La Gotera</i> (n.c.a.).....	563-4
<b>La herencia del cártel</b> (Juan Villarreal).....	1580
<b>La leyenda de Chito Cano</b> (Julián Garza).....	1121
<b>La mafia muere</b> (Pepe Cabrera).....	1529
<i>La Martina</i> [ <i>Blancaniña</i> ] (n.c.a.).....	101-2
“La muerte de <i>Chalino</i> ” (Francisco Ruiz).....	1249
“La muerte de Baltazar” (n.c.a.).....	1587-8
<b>La muerte de Colosio</b> (Pedro Rivera).....	1610
<i>La muerte de Madero</i> (n.c.a.).....	493
<b>La muerte del Pelavacas</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1226
“La muerte del soplón” (Paulino Vargas).....	1043
<b>La paloma</b> (Teodoro Bello).....	1314
<b>La pelo de ángel</b> (Mario Quintero).....	1404
<i>La Pensilvania</i> (n.c.a.).....	569
<i>La persecución de Villa / Corrido a Pancho Villa</i> (n.c.a.) (3 versiones).....	503-4
<b>La Reina del Sur</b> (Teodoro Bello).....	1316
<i>La toma de Zacatecas</i> (n.c.a.) (2 versiones).....	497-8
<b>La tragedia de Rosita</b> (Julián Garza).....	1125
<b>La venganza de María</b> (Julián Garza).....	1127
[ <b>El corrido de</b> ] <b>Lamberto Quintero</b> (Paulino Vargas).....	1049
<b>Lamento de un ciudadano</b> (Francisco Quintero).....	1472
<b>Las monjitas</b> (Francisco Quintero).....	1474
<b>Las novias del traficante</b> (Francisco Quintero).....	1476
<b>Las tres tumbas</b> (Julián Garza).....	1129
<b>Libertad de expresión</b> ( <i>Beto</i> Quintanilla).....	1600
<i>Lino Rodarte</i> (n.c.a.) (2 versiones).....	398-401
<b>Lolo Ramos</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1229
<b>Los cuatro amigos</b> (Francisco Quintero).....	1479
“Los dos cabales” ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1242
<b>Los dos jefes</b> (Francisco Quintero).....	1481
<b>Los dos plebes</b> (Francisco Quintero).....	1483
<b>Los dos rivales</b> (Francisco Quintero).....	1486
<b>Los juniors</b> (Mario Quintero).....	1406
<i>Los tequileros</i> (n.c.a.) (2 versiones).....	541-2
<b>Los traficantes</b> (Paulino Vargas).....	1053
<b>Los tres de Zacatecas</b> (Teodoro Bello).....	1318
<b>Los tres gallos</b> (Paulino Vargas).....	1055
<b>Luis Aguirre</b> (Julián Garza).....	1132
<i>Macario Romero</i> (n.c.a.).....	461
“Mafias calladas” (Mario Aguilar).....	1279
<i>Mañanas de los trancoseños</i> (Filomeno Mata).....	389-90
“Margarita la de Tijuana” (Reynaldo Martínez).....	1638
<b>Mariano Félix</b> ( <i>Chalino</i> Sánchez).....	1231
<i>Mariano Reséndez</i> (n.c.a.) (3 versiones).....	407-9
<b>Masacre en Vallarta</b> (Mario Quintero).....	1409



<b>Mis tres animales</b> (Mario Quintero).....	1411
“Mis tres viejas” (Mario Quintero).....	1477
<b>Misa de cuerpo presente</b> (José Antonio Meléndez).....	1638
<b>Misión especial</b> (Mario Quintero).....	1414
“Muerte del gallo de San Juan” (Pedro Rivera).....	1068-9
“No sólo de traficante” (Mario Quintero).....	1338-9
<b>Nomás las mujeres quedan</b> (Julián Garza).....	1135
“Once tumbas” (Reynaldo Martínez).....	1505
<b>Pacas de a kilo</b> (Teodoro Bello).....	1320
<b>Pedro Páez</b> (Pepe Cabrera).....	1532
<b>Pistoleros famosos</b> (Julián Garza).....	1137
<b>Por debajo del agua</b> (Teodoro Bello).....	1323
<b>Por las calles de Durango</b> (Francisco Quintero).....	1488
<b>Por ser sinaloense</b> (Francisco Quintero).....	1490
<b>Prajedes Félix</b> (Chalino Sánchez).....	1234
<b>Presidio de Mazatlán</b> [La fuga de Sinaloa] (Julián Garza).....	1143
<b>R-1 [uno]</b> (Paulino Vargas).....	1057
<b>Ramiro Sierra</b> (Paulino Vargas).....	1063
<b>Ramón Arellano</b> (Mario Quintero).....	1416
“Recordando a Armando Sánchez” (Chalino Sánchez).....	1241
“Recordando a Baltazar” (Juan Villarreal / Lupillo Rivera).....	1587
<b>Regalo caro</b> (Juan Villarreal).....	1583
<b>Régulo Sánchez</b> (Chalino Sánchez).....	1238
<b>Rigo Coria</b> (Chalino Sánchez).....	1236
<i>Rito García</i> (n.c.a.).....	396-7
“Rosalino Sánchez” (Jesús A. Ordóñez).....	1251
<i>Rosita Alvérez</i> (n.c.a.) (2 versiones).....	476-7
<b>Rubén Cabada</b> (Pepe Cabrera).....	1535
<b>Se les peló Baltazar</b> (Juan Villarreal).....	1585
<i>Simón Blanco</i> (Delfino Villegas).....	558
<b>También las mujeres pueden</b> (Francisco Quintero).....	1490
<b>Temible cuerno de chivo</b> (Julián Garza).....	1145
<b>Tino Quintero</b> (Nacho Hernández).....	1563
<i>Trágica muerte de Crispín Aguilar</i> (n.c.a.).....	617-8
<b>Tres veces mojado</b> (Enrique Franco).....	1628
<i>Valentín de la Sierra</i> (Lidio Pacheco) (3 versiones).....	517-9
<b>Valentín Elizalde</b> (Teodoro Bello).....	1326
<b>Violencia en Los Ángeles</b> (Pedro Rivera).....	1613
“Ya encontraron a Camelia” (atribución errónea: A. González).....	1636
<b>Ya mataron a Manuel</b> (Paulino Vargas).....	1065
<b>Zapatero a tus zapatos</b> (Mario Quintero).....	1420

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

(Este índice no recoge los nombres propios que figuran en textos, fragmentos de textos, títulos y citas entrecomilladas o exentas)

### A

Aarne, A.: 54n, 308, 319n.  
Ábrego, Eugenio: 786n, 787n.  
Acosta Villarreal ("El Zorro de Ojinaga"), Pablo: 711, 712, 713, 714, 724, 725, 725n, 727, 743n, 998n.  
Acuario: *Vid.* Cintas Acuario.  
Adán y Eva (Duetto): 421.  
Adorno, T.: 22, 22n, 23, 23ns, 24, 25, 27, 28ns, 29n, 30n, 179.  
Agripina (Montes): 232n, 233.  
Aguilar, Antonio: 826, 827, 828n, 1050, 1050n, 1487.  
Aguilar, Crispín: 619, 620, 621.  
Aguilar, F.: 63n.  
Aguilar, Luis: 444, 485n, 745n, 824, 825n, 826, 1016n.  
Aguilar, Mario: 1279.  
Aguilar, Pepe: 1050n.  
Aguilar Camín, H.: 640, 641n, 709, 709n.  
Aguilar Garza, C.: 698n.  
Aguilar Guajardo, Rafael: 725, 725n, 726.  
Aguilera, Cristina: 749.  
Aguirre, Lope de: 73n.  
Aguirre, Luis: 1133, 1134.  
Alba, Félix: 394.  
Albarrán, José (Pepe): 177, 214n, 603, 605, 609, 958, 1034, 1039n, 1112.  
Albo, A.: 644.  
Alegres de Terán (Los): 99, 100, 101n, 411, 607n, 786, 787, 788, 814, 827, 829, 1071, 1073, 1123, 1138, 1252.  
Almada, Fernando: 828, 1016n.  
Almada (hermanos): 1041n, 1056n.  
Almada, Mario: 828, 1016n, 1047n.  
Almagro, Diego de: 73n.  
Almanza, Arturo: 278n.  
Alonso, Dámaso: 15.  
Altamirano, M.: XIn, 157, 162, 167, 168, 192n, 232n, 240, 258, 284, 366, 478n, 479, 482.  
Alvarado, I.: 983n, 984, 985n, 987n, 1019.  
Álvarez, L.: 1487.  
Álvarez, M.: 747n.  
Amables del Norte (Los): 790, 819, 1141, 1151, 1153, 1162n, 1200, 1209, 1224, 1288, 1295, 1489.  
Anda, Raúl de: 825, 1138.  
Andueza, M<sup>a</sup>: 73, 73n.  
Ángeles, Felipe: 499n, 513, 513n, 514, 515n.  
Anslinger, H.: 661n, 662, 662ns, 682, 683, 695n.  
Apuleyo: 99.  
Araujo ("El Jabalí"), B.: 1347.  
Arce, O. M.: 804, 805, 805ns, 806, 809.

Arellano Félix, Benjamín: 715, 717n, 719n, 721, 736, 739, 1348, 1352, 1407, 1417, 1418, 1419.  
 Arellano Félix, Eduardo: 717n.  
 Arellano Félix, Enedina: 717n.  
 Arellano Félix, Francisco Javier: 717n, 1410.  
 Arellano Félix, Francisco Rafael: 717n, 719n, 722.  
 Arellano Félix (Hermanos): 687n, 688, 700n, 715, 716, 717, 717ns, 718, 719, 719n, 720, 721, 722, 723, 724, 726, 727, 728, 729, 732, 733, 734, 734n, 735, 737, 737n, 739, 739n, 743, 1038, 1281, 1299, 1336, 1336n, 1341, 1344, 1345, 1346n, 1348, 1391, 1407, 1410, 1418.  
 Arellano Félix, Ramón: 715, 717n, 720, 721, 722, 723, 1038, 1097, 1156, 1299, 1300, 1346n, 1348, 1353, 1355n, 1356n, 1374, 1410, 1417, 1417n, 1418.  
 Argumedo, Benjamín: 499n, 502, 1050, 1344.  
 Arhoolie Records: 394, 528n, 532, 570n.  
 Arias, M.: 281n.  
 Aristóteles: 148, 149n, 259, 867n, 942ns.  
 Armenta, Jesse: 759n, 790, 843n, 860, 1092.  
 Armistead, S.: XIn, 69n, 79n, 139, 139n, 372, 373n.  
 Armstrong, Louis: 985n.  
 Arrieros de la Noria (Los): 542.  
 Arrieta, E.: 206n.  
 "As de la Sierra (El)": 771, 790, 791, 792, 844, 848, 849, 859, 918n, 933n, 1037, 1049, 1092, 1094, 1095, 1096, 1129, 1143, 1145, 1161, 1191, 1244, 1246, 1249, 1276, 1278, 1279, 1288, 1298, 1300, 1301, 1318, 1319, 1320, 1330, 1483.  
 Astor, Fiden: 1061, 1062.  
 Astorga, L.: X, Xn, 648, 649, 650, 651, 655, 660, 668, 672, 680, 681, 682, 683, 683n, 684, 687, 687n, 689n, 696, 696n, 697n, 698, 702, 702n, 703, 704n, 705, 709n, 710, 712, 713, 714, 715, 718, 719n, 722, 724, 725, 726n, 728n, 731, 741, 742, 800, 801, 802, 802n, 803, 804, 805, 805n, 810, 822, 1058, 1059n, 1061, 1066, 1067n, 1336n.  
 Atilano Escandón, Manuel: 1287.  
 Aubage, L.: 193, 358, 499.  
 Ávila, "Rey": 758n, 1041n.  
 Ávila Ramírez, Valentín: *Vid.* Valentín de la Sierra.  
 Avilés ("El León de la Sierra"), Pedro: 716, 717n, 998, 1006, 1019, 1019n, 1020, 1020ns, 1058, 1066, 1347, 1391.  
 Avitia, A.: IXn, 111, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 141n, 154n, 157n, 163, 163n, 164, 165n, 181n, 183, 184, 184n, 185, 185n, 194, 201, 202, 203n, 206ns, 230, 232n, 239n, 265n, 278, 281n, 289n, 293ns, 294, 299n, 300n, 302, 304, 312n, 313, 360, 360n, 362n, 369n, 377, 389, 390, 394, 398, 401, 401n, 413, 418, 422, 422n, 424, 424n, 425, 426, 434, 461, 462, 462n, 469, 510, 514n, 515n, 520, 520n, 521, 522ns, 524, 553n, 565, 570n, 582, 584, 589, 590, 617, 619, 620, 1042n.  
 Avitia ("Charro"), Francisco: 465, 470, 475n, 533n.  
 Ayala, J.: 174n, 824, 824n, 825.  
 Ayala, Ramón: 786n, 788, 1071, 1109, 1123, 1138, 1377.

## B

Bailón, Andrés: 561n.  
 Bajtin, Mijail: 150, 874, 875, 876, 876n, 877, 877n, 878n, 879, 882, 900.  
 Balboa (discográfica): 1241n.  
 Banda El Recodo: 1246, 1252, 1364.  
 Banda Santa Cruz: 1162n, 1209, 1238, 1248.  
 Banda Sierra: 1135.  
 Banda El Valle: 1143.

Barba Hernández, Javier: 1056.  
 Barthes, Roland: VII, 864n, 865, 865n, 870n, 879n, 882n, 883, 887, 887n, 888, 889n, 890n, 892, 892n, 893, 893n, 894, 894n, 895, 895n, 896, 897.  
 Bartra, R.: 342n.  
 Bascom, W.: 8, 9n.  
 Bayard, S.: 2n, 3n, 5n.  
 Bayo, C.: 69n.  
 Becerra, Federico: 162.  
 Bell, E.: 864n.  
 Bello Jaimes, Teodoro: 700n, 759, 759n, 762n, 769n, 771, 789, 790, 839, 840n, 841, 841n, 842, 843, 843n, 857, 918, 925n, 958, 982, 988, 1071, 1140, 1141, 1142, 1189, 1192, 1205, 1252-1328, 1329, 1330, 1330n, 1331, 1333, 1337, 1341, 1342, 1344n, 1364n, 1365, 1374, 1379, 1386, 1391n, 1411, 1412, 1413, 1422, 1423, 1423n, 1424, 1425, 1427, 1432, 1438, 1441, 1442, 1444, 1445, 1454, 1465, 1467, 1477, 1491, 1493.  
 Beltrán, Graciela: 773, 774, 1162n.  
 Beltrán ("Ceja Güera"), Miguel Ángel: 1070, 1403.  
 Beltrán Leyva, Arturo: 738n.  
 Beltrán Leyva, Héctor: 737.  
 Beltrán Leyva (Hermanos): 738, 738n, 743.  
 Ben-Amos, D.: 6, 6n.  
 Beneficio de las Jiménez (hacienda): 584.  
 Bénichou, P.: 13, 36, 881n.  
 Benites, P.: 1489.  
 Benítez, Antonio: 1092, 1096, 1097.  
 Benítez, Chava: 607, 1032n.  
 Benítez, Federico: 1285.  
 Benito (don): 80, 86, 87.  
 Benjamin, Walter: 28n.  
 Bermejo, G.: 475n.  
 Bermúdez, Juan: 635n, 1327, 1328.  
 Bernal Francés (Andrés Francés; don Fernando; Hernando Francés): 80, 87, 88.  
 Bernal, Heraclio: 227n, 357n, 369, 411, 422, 422n, 423n, 424, 424ns, 425, 425n, 426, 428, 453, 827.  
 Berrones, G.: XIIIIn, 207n, 347n, 788n, 803, 839n, 861n, 885n, 1071, 1072, 1073, 1074n, 1078n, 1079, 1080, 1083n, 1114, 1128n, 1130, 1138.  
 Bin Laden, Osama: 736.  
 Bitar, Manuel: 727n.  
 Blanca (novia / cocaína): 1032n.  
 Blanco, Simón: 561n.  
 Blancornelas, Jesús: 687n, 688, 698n, 700, 700n, 703, 703n, 705, 708, 708n, 709n, 715, 717ns, 718n, 719, 719ns, 720, 721, 721n, 722n, 723, 726, 729, 737n, 1038, 1043n, 1050n, 1284, 1285, 1336n, 1355n, 1386, 1391, 1407, 1410, 1417n, 1418.  
 BMI (Premios): 1331n.  
 Boatright, M. C.: 148n, 375, 1029.  
 Bogatyrev, P.: 5, 11, 12, 20, 38, 116, 150, 837, 871n.  
 Boggs (Ley): 662.  
 Boggs, R.: 5n.  
 Bolívar, Simón: 74.  
 Bolongaro, A.: 1016n.  
 Borges, J. L.: 111, 167.  
 Botellita de Jerez (*pop-rock*): 1252.  
 Botkin, B.: 6n, 7n, 8, 24.  
 Bravos del Norte (Los): 786n, 788, 1071, 1109, 1123, 1138, 1377.  
 Bremond, C.: VIIIIn, 942.  
 Brent, C.: 664, 665n.

Bribones de Durango (Los): 773.  
 Broncos de Reynosa (Los): 745n, 783, 788n, 842, 982, 989, 1015, 1018, 1024, 1026, 1028, 1030, 1033, 1040, 1041, 1042, 1049, 1052, 1053, 1063, 1067, 1067n, 1216n, 1331.  
 Brown, B.: 831.  
 Bruce-Novoa, J.: Xn.  
 Brunswick (discográfica): 176n.  
 Buchones de Culiacán (Los): 793.  
 Bukanas de Culiacán: 793.  
 Burcio, Mario: 1425n.  
 Burgos, C.: 792n, 803, 805, 805n, 806, 807, 808, 809, 831, 832, 833, 834, 834n, 835n, 836, 837.  
 Burgos, Paulino: *Vid.* Avilés, Pedro.

## C

Cabañas, Lucio: 195, 196, 196n, 197, 204n, 642, 642n.  
 Caballero, Lalo: 624.  
 Caballeros del Norte (Los): 1250.  
 Cabrera, Pepe: 697n, 753n, 758n, 789, 790, 791n, 840, 841, 841n, 858, 860, 1065, 1067, 1140, 1141, 1142, 1164n, 1168ns, 1169ns, 1173, 1181, 1187, 1193, 1201, 1204, 1236, 1245, 1246, 1247, 1253, 1287, 1293, 1294.  
 Cachorros (Los): 411, 786n, 788, 1069.  
 Cadena Musical: 764n, 797, 1334, 1334n.  
 Cadetes de Linares (Los): 786n, 788, 1071, 1073, 1105, 1111, 1125, 1127, 1129, 1135, 1137, 1138.  
 Calderón, Felipe: 681n, 697, 739n, 742, 743, 804, 827.  
 Calderón de la Barca, Pedro: 120.  
 Calles, Plutarco E.: 519.  
 Camacho Treviño ("El Popo"), L.: 141n.  
 Camarena ("Kiki"), Enrique: 701, 702, 702n, 704, 704ns, 705, 705n, 709n, 711, 712, 713, 716n, 727n, 798, 1058, 1059, 1059n, 1060, 1062, 1097.  
 Camelia ("la Texana"): 758, 828n, 964.  
 Campa, A.: 69n, 79n, 106n, 123n, 156n, 531, 531n, 544n.  
 Campbell, J.: 423.  
 Campos, M.: 1361n, 1377.  
 Campos, Rigoberto: 723, 735, 1391.  
 Canales, Benito: 453, 453n, 454, 455, 456n, 457, 458.  
 Canelos de Durango (Los): 796n, 1251.  
 Cano ("Chito"): 1122n, 1123, 1124, 1133.  
 Cantú, Daniel: 631.  
 Cantú, E.: 684.  
 Cantú, Timoteo: 409, 411.  
 Capilla ("La Bronca de Sinaloa"), Lolita: 792n.  
 Capitanes del Norte: 1280, 1458.  
 Capone, Al: 736.  
 Capos de México (Los): 1021.  
 Cardenales de Nuevo León (Los): 788, 1102.  
 Cárdenas, E.: 641n.  
 Cárdenas, Francisco: 164.  
 Cárdenas, Lázaro: 176n, 190, 493, 584, 600, 639, 647n, 823.  
 Cárdenas, Osiel: 714, 715, 718, 727n, 736, 737, 739, 739n.  
 Cardona, René: 485n.  
 Cardoso, Fernando H.: 669n.

Carlos III: 43, 120.  
 Carlos y José (dueto): 411, 788, 1071, 1073, 1130n.  
 Carmona, Chris: 624.  
 Caro Baroja, Julio: 4, 56ns, 63n.  
 Caro Payán, Javier: 1050n.  
 Caro Quintero, Rafael: 701, 702, 702n, 704n, 705, 705n, 711, 729, 735, 737n, 827, 992, 998, 1027, 1050n, 1057, 1058, 1059, 1059ns, 1060, 1062, 1065, 1066, 1092, 1279, 1340n, 1471.  
 Carpizo, Jorge: 722n, 723.  
 Carranza, Venustiano: 163, 323, 498, 499n, 505n, 506, 506n, 509, 513n, 514, 680, 684.  
 Carrillo Fuentes ("El Señor de los Cielos"), Amado: 712, 715, 716n, 724, 725, 725n, 726, 727, 727ns, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 736, 737n, 738n, 986, 987, 998, 1093, 1245, 1264, 1276, 1277, 1278, 1279, 1280, 1281, 1291, 1299, 1311, 1336n, 1344, 1345, 1379, 1391, 1391n, 1392, 1418, 1452.  
 Carrillo Fuentes, Cipriano: 712.  
 Carrillo Fuentes (Hermanos): 715, 716n, 718, 720, 724, 726, 727, 728, 729, 731, 732, 733, 735, 738, 738n.  
 Carrillo Fuentes, Rodolfo: 738, 738n, 739.  
 Carrillo Fuentes ("El Viceroy"), Vicente: 712, 724, 731, 736, 738, 738n.  
 Carrillo Leyva, Vicente: 727n.  
 Cártel de Cali: 714, 725.  
 Cártel del Golfo: 713, 714, 715, 718, 723, 727n, 728, 732, 736, 739, 740, 743, 786.  
 Cártel de Guadalajara: 704, 711, 720, 732, 733, 743, 1391.  
 Cártel de Juárez: 701n, 712, 716, 716n, 720, 724, 725, 728, 729, 731, 732, 736, 738, 739, 740, 743, 1276, 1291, 1311, 1336n, 1345, 1379, 1417, 1452.  
 Cártel de Matamoros: *Vid.* Cártel del Golfo.  
 Cártel de Medellín: 707n, 710, 725.  
 Cártel del Milenio: 739n.  
 Cártel de Sinaloa: 716, 716n, 720, 728, 731, 732, 733, 736, 737, 738, 738n, 739, 739n, 740, 743, 1093, 1096, 1279, 1298, 1331n, 1344, 1345, 1410.  
 Cártel de Tijuana: 708n, 717n, 718, 719, 719n, 720, 722, 723, 732, 736, 739, 739n, 740, 743, 764, 786, 1038, 1043n, 1093, 1096, 1097, 1281, 1299, 1331n, 1336, 1336n, 1337, 1340, 1341, 1344, 1345, 1346, 1347, 1348, 1374, 1386, 1391, 1407, 1410, 1417, 1418, 1419, 1454.  
 Carter, J.: 647n.  
 Castañeda, D.: 213ns, 215, 216, 218n, 219.  
 Castillo, G. del: 647n.  
 Castillo, Pedro G.: 747n.  
 Castillo Nájera, Francisco: 181, 206n.  
 Castro, Américo: 69, 104.  
 Castro, Consuelo: 101.  
 Castro, Fidel: 708, 986n.  
 Castro ("Coquío"), Jorge: 1204n, 1206.  
 Castro, José (don): 1210.  
 Catalán, Diego: VI, 6n, 11, 18, 42n, 43,44, 45ns, 46, 48n, 50, 51, 63, 64ns, 65n, 66, 66n, 68n, 81, 124, 139n, 142, 238, 238n, 338, 471, 471n, 872n, 885, 891, 908, 908n.  
 Cavazos, Ramiro: 1138.  
 CBS (filial mexicana): 787.  
 Cervantes, Dagoberto: 181.  
 Chabat, J.: 685, 685n, 686, 689, 691.  
 Chalinillo (El): 789, 1159.  
 "chalinitos" (los): 771, 781, 789, 790, 792, 793, 793n, 1161, 1489.  
 "Chalino": *Vid.* Sánchez Félix, Rosalino.  
 Charrasqueado, Juan: 593, 593n.

Chávez, César: 195, 210, 378n, 631, 632, 633, 635, 642, 645.  
 Chávez ("Chuy"): 1125.  
 Chávez, Óscar: 642n.  
 Chew, M<sup>a</sup>: 750, 752n, 753ns, 754, 755, 755n, 759, 760, 762n, 820, 822, 835n, 836n, 1130, 1130n.  
 Christopher, Warren: 705.  
 Cid Campeador (el): 990, 1025n.  
 Cintas Acuario: 772, 773, 773n, 774, 776, 778, 779, 1151, 1161, 1161n, 1162, 1162n, 1163, 1246.  
 Clark, C.: 478n.  
 Clavel ("El Bueno Mozo"), Rafael: 734.  
 Coffin, T.: 138n.  
 Cohen, N.: 746n.  
 Cohn, V.: 646n.  
 Colahan, C.: 174n.  
 Colín, M.: 136, 157n, 203n.  
 Colosio, Luis D.: 776.  
 Colt, S.: 344.  
 Columbia Special Products / Caliente Records: 101n, 171.  
 Concepción, M.: 176, 176n.  
 Consentido de Sinaloa (El): 1095.  
 Contentos de Sinaloa (Los): 788.  
 Contreras, Andrés: 643.  
 Contreras, I.: XIIIn.  
 Coppola, Francis Ford: 1299.  
 Cordero, Víctor: 176, 177, 198, 210, 213, 214, 477n, 592, 593n, 594, 595, 597, 598, 600, 601, 602, 603, 603n, 609, 611, 625, 626, 1262.  
 Corona (discográfica): 747n, 788.  
 Corona, Norma: 1246.  
 Corona, W.: 1369n.  
 Coronado, Carlos: 370.  
 Coronel, "Nacho": 738.  
 Corso, R.: 2n, 3n, 5n.  
 Cortázar, A.: 2n, 3n, 5ns, 6.  
 Cortés, Hernán: 68n, 73.  
 Cortez, Gregorio: 375, 439, 440, 441, 442, 453, 1076.  
 Cortina, Juan N.: 184, 357.  
 Cossío, Sara: 1058.  
 Costeña (La): 1162n.  
 Courtenay, B. de: 864n.  
 Covarrubias, Santos: 1123, 1124.  
 Cruz, Arturo: 1261n.  
 Cruz, R. de la: 207n.  
 Cruz, V. de la: 201n.  
 Cuatesones (Los): 606.  
 Cuatro de la Frontera (Los): 1150, 1162n.  
 Cuellar Valdez, Manuel: 533, 606, 608, 608ns, 609, 611, 612.  
 Cuervos (Los): 1127, 1318, 1320, 1411, 1413, 1449n.  
 Cuevas, C.: 576.  
 Cuevas, F. de las: 289n.  
 Custodio, A.: IXn, 157n.

## D

Danneman, M.: 1n.  
 Dávalos, Renato: 1337, 1340n, 1343.  
 Dávila, Gerónimo: 293n.  
 Davis, G.: 1430n.  
 Décima Musa: *Vid.* (Sor) Juana Inés de la Cruz.  
 Deflem, M.: 798n.  
 Delgadina: 107, 108, 109, 109n.  
 Delgado ("El Cachorro"), Mario: 1245, 1248.  
 Díaz, Baltazar: 1096.  
 Díaz, Félix: 163n.  
 Díaz, Joaquín: 105.  
 Díaz, L.: 6n, 7n, 21, 63.  
 Díaz, Porfirio: 187, 352, 361n, 412, 412n, 424, 427, 455, 462n, 604, 639, 647n, 1020n.  
 Díaz del Castillo, Bernal: 68n, 73.  
 Díaz López, Marina: 174n, 478n, 481, 481n, 485n, 777n, 816, 824n, 825ns.  
 Díaz Ordaz, G.: 641, 647n, 986n.  
 Díaz de Ovando, C.: 206n.  
 Díaz Roig, M.: 65, 65n, 67n, 69, 70, 71, 71n, 78, 82, 85ns, 87, 90n, 96n, 104n, 156n, 471, 471n, 477, 478, 478n, 479, 480, 480n, 481, 483.  
 Dickey, D. W.: 195, 208n, 624, 624n, 625ns, 626, 627, 627n, 628.  
 Díez Borque, J. M.: 53n.  
 Dijk, T. van: VII.  
 Dios: 363, 457, 934, 1175, 1212.  
 Discos Ideal: 747n.  
 Discos Joalsero: 790.  
 Discos Linda: 791n, 1162n.  
 Discos Sabinas (Disa): 788, 1074n.  
 Dobbie, J. F.: 148n, 208n.  
 Domínguez, F.: 566n.  
 Donneños (Los): 788.  
 Dorson, R.: 1n, 3n, 10n.  
 Downs, Lila: 1383.  
 Dundes, A.: VIIIIn, 1n, 3n, 6n, 7, 14n, 872n.  
 DuPont (empresa petroquímica): 661n.  
 Durán, A.: 44.  
 Durán, G.: 156n.  
 Durán, Merced: 533n, 608n.  
 Durand, J.: 644, 645n.  
 Durcal, Rocío: 1071, 1138.  
 Duvalier, A.: 200, 239n, 269, 270, 271, 271n, 287n, 289, 291, 365n.

## E

Easton (cuadras): 1034.  
 Eco, Umberto: VII, 26, 28n, 34, 35, 35n, 36, 180, 777n.  
 Echeverría, L.: 639, 647n, 703, 709n.  
 Edison (discográfica): 171, 745.  
 Ego Records: 767n.  
 Eichenbaum, B.: 877.  
 Einstein, Albert: 864n.  
 Elena (Francisquita; doña Ilena; Juana; Lena): 79, 81, 83, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 95.  
 Elenes, Wilfredo: 1459, 1460.  
 Elisea, Lorenzo: 602n, 1216n, 1361n.  
 Elizalde ("El Gallo"), Lalo: 1055.



Elizalde, Luis: 839n, 981, 1077n, 1155n.  
 Elizalde ("El Gallo de Oro"), Valentín: 1155, 1327.  
 EMI: 1334, 1334n.  
 Ercilla, Alonso de: 73.  
 Escobar, Pablo: 710, 737n.  
 Escotado, A.: 648n, 649, 652, 653, 653n, 655, 656, 656n, 657, 657n, 658, 658n, 659, 660, 662, 663, 665, 665ns, 666, 670, 672n, 679, 680, 695n, 706, 707n, 708, 708n, 709n.  
 Escuela Finlandesa (de folcloristas): 319n.  
 Escuela de Frankfurt: 28n.  
 Esparragoza Moreno ("El Azul"), Juan José: 716n, 726, 731, 737, 738, 738n, 743.  
 Esparza, C.: 183, 193, 206n, 278n, 390, 401n.  
 Espinel, Vicente: 120.  
 Espinosa, A.: 69n, 79n, 90n, 96n, 106n, 156n.  
 Estefan, Gloria: 749.  
 Estrada, Antonio: 519n.  
 Eugenio, D.: 134n.  
 Eva: 367.  
 Exterminador: *Vid.* Grupo Exterminador.

## F

Fabián: 428.  
 Falcón (Discos): 747n, 786, 787, 788, 1074n, 1105, 1130.  
 Farah, D.: 675.  
 Félix ("Layo"), Eladio: 1216.  
 Félix, Prajedes: 1235.  
 Félix ("Chame"), Salomé: 1203.  
 Félix Barraza, Mariano: 1233.  
 Félix Gallardo, Miguel Ángel: 699, 700, 700ns, 701, 705, 710, 712, 714, 716, 716n, 718, 720, 721n, 724, 725, 725n, 726, 727n, 732, 733, 733n, 734, 734n, 735, 1050n, 1057, 1066, 1216n, 1300, 1311, 1391.  
 Félix Miranda, H.: 687n, 719n.  
 Fernández, Alejandro: 1252.  
 Fernández, Vicente: 1252.  
 Fernández de Cevallos, Diego: 727.  
 Fernández Menéndez, J.: 674, 675, 688, 688n.  
 Fierro (familia), del: 1029n, 1138, 1139.  
 Fierros, N.: 466.  
 Figueroa, C.: 281n.  
 Figueroa, R.: 642.  
 Flores, C.: 802n.  
 Flores, Felipe: 360.  
 Flores ("El Avileño"), Joe: 758n.  
 Flores, Óscar: 198.  
 Flores, R.: 208n, 374n.  
 Flores Magón, R.: 181, 455.  
 Fonovisa: *Vid.* Profono-Fonovisa.  
 Fonseca Carrillo ("Don Nato"), Ernesto: 701, 701n, 702, 705, 712, 724, 1057, 1066.  
 Ford, H.: 661n.  
 Fox, Vicente: 640, 717n, 723, 736, 738n, 801, 801n, 986, 991, 991n, 1093, 1343.  
 Fracor (disquera): 797.  
 Franco, Enrique: 554n, 687n, 860, 1255.  
 Freddie (discográfica): 747n, 788.

Frenk, M.: 69, 118, 119, 138, 224, 224n, 225.  
Frías, Manuel: 232n.  
Frith, S.: 23, 751, 765, 837, 838.  
Fuente, M. de la: 278n.  
Fuentes, Fernando de: 824n.  
Fuentes ("Chico"), Francisco: 1027, 1029.

## G

Galindo, R.: 1041n.  
Gallos de Durango (Francisco Quintero y sus): 1425, 1470, 1479.  
Gámiz, Arturo: 642n.  
García, Antonio: 391.  
García, Crispín: 425, 426, 428.  
García, Jesús: 469.  
García, Rito: 398.  
García Ábrego, Juan: 713, 714, 715, 726, 727n, 732.  
García de Enterría, M<sup>a</sup>. C.: 7n, 48n, 49n, 51, 53n, 63n, 99n.  
García Flores, R.: 160n.  
García Gaxiola ("El Chipilón"), Federico: 1284, 1285, 1287.  
Garibay, A. M.: 111n.  
Garza, Abraham de la: 441.  
Garza, Juan: 1377, 1493.  
Garza, M<sup>a</sup>. C.: XII, XIIIn, 135, 140, 140n, 141n, 157n, 271n, 308n, 309n, 322n, 328, 340, 341, 343, 344, 345, 364, 445, 471, 473, 476, 478ns, 480, 480n, 482, 483, 536, 552, 885n, 895n.  
Garza, M<sup>a</sup>. L. de la: 348n, 828n.  
Garza Arredondo, Julián: 149, 482n, 782n, 785, 787, 788, 788n, 814, 828, 829, 839n, 840, 841n, 842, 843, 858, 859n, 861n, 994, 1029, 1032n, 1071-1146, 1147, 1155n, 1201, 1245, 1258, 1265, 1276, 1327, 1331, 1335, 1365, 1403, 1426, 1441, 1444, 1493.  
Garza Cano, Generoso: 1104, 1138.  
Gaulle, Charles de: 985n.  
Gavin, J.: 704n.  
Gaviria, César: 669n.  
Gaytán, Juan: 533, 545, 608, 608n.  
Genette, G.: 309n, 939n.  
Giron, N.: 422n, 424, 424n, 425.  
Goldberg, H.: 54n.  
Gómez, Manuel: 287n.  
Gómez ("Chava"), Salvador: 714.  
Gómez, Zacarías: 485n.  
Gonzales, Gino: 219n.  
González, Ángel: 368, 608, 758, 859, 956, 981, 1043, 1044, 1263.  
González, Aurelio: XIIn, 40, 41, 68n, 69, 69n, 70, 71n, 72n, 73, 73n, 78, 156n, 158, 160n, 162, 168n, 197, 241n, 317, 317n, 318, 320n, 326, 363, 471, 471n, 479, 488, 893.  
González ("El Piporro"), Eulalio: 151, 151n, 288n, 411, 476, 483, 485, 485n, 486, 489, 550, 554n, 600, 602, 745n, 788, 823n, 826n, 828n, 1011n.  
González, Jesús B.: 347n.  
González ("El Pablote"), Pablo: 533n, 608, 608n.  
González Calderoni, G.: 712, 727n.  
González Casanova, P.: 641n.  
González de Eslava, Fernán: 69.  
González Lara, M.: 742n.  
González Quirós ("Pitayón"), Virgen: 1214.

Goodman, C.: 689n.  
 Goodwyn, F.: 208n, 472n.  
 Goyri, M<sup>a</sup>.: 44.  
 Goyri, S.: 1374n.  
 Grammy (Premios): 1331n.  
 Grammy latinos (Premios): 749, 749n, 753, 778.  
 Grammy tradicionales (Premios): 753.  
 Gramsci, Antonio: 5n.  
 Greimas, A. J.: VII, 104n, 850, 863n, 864, 866, 868, 870, 870n, 871, 872n, 879n, 882, 883n, 884, 885, 885n, 887n, 890, 895, 895n, 896, 910, 911, 912, 937.  
 Grimm, J.: 2n, 43.  
 Grupo Águila: 704n.  
 Grupo Exterminador: 767, 767n, 768, 783, 819n, 858, 1422, 1423n, 1425, 1425n, 1426, 1427, 1431, 1447, 1456, 1457, 1459, 1459n, 1460, 1461, 1462, 1466, 1467, 1474, 1475.  
 Grupo Tonatiuh: 1049.  
 Guamuchileños (Los): 1162n.  
 Güemes, C.: 1147n.  
 Guerra, Abel: 1415.  
 Guerra, Lupe: 1415.  
 Guerra, Silvano: 1054, 1138, 1139.  
 Guerrero, Eduardo: XIn, 72, 75, 79n, 80, 84, 85, 85ns, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 95, 96, 161, 163, 165, 203n, 214ns, 215n, 219n, 222, 234, 377n, 418, 422n, 425, 426, 428, 505, 570n, 571, 628, 642.  
 Guerrero, José: 161.  
 Guerrero, Lalo: 635n.  
 Guevara, D.: 3n.  
 Guilliland, M. T.: 545n.  
 Gurrola, A.: 1047n.  
 Gutierrez, F.: 1476.  
 Gutiérrez, Ángel: 1347.  
 Gutiérrez, Salomé: 195n.  
 Gutiérrez Ávila, M.: 104n, 160n, 202n, 341, 343.  
 Gutiérrez Rebollo, Jesús: 726, 727, 728, 728n, 1264, 1291, 1336n.  
 Guzmán, C.; 787.  
 Guzmán Loera ("El Chapo"), Joaquín A.: 677, 715, 721, 722, 723, 729, 732, 733, 734, 734n, 735, 736, 737, 737n, 738n, 743, 1058, 1083, 1091, 1092, 1093, 1094, 1095, 1096, 1097, 1245, 1281, 1343, 1345, 1403, 1410, 1418.

## H

Hacienda (discográfica): 747n.  
 Halbach, H.: 658n.  
 Halcón de la Sierra (El): 1129, 1155, 1288, 1318, 1320, 1459.  
 Halcones de Salitrillo (Los): 100, 101, 487, 1040, 1042.  
 Hank, Carlos: 719n.  
 Hansen, R.: 641n.  
 Hansen, T.: 79n, 209n, 266, 475, 515n.  
 Haro, C.: 747n, 766n.  
 Harrison (Tax Act): 661.  
 Hawks, Howard: 386n.  
 Hearst, W.: 661n, 662n, 695n.  
 Héau, C.: 136, 196n.  
 Hendricks, W.: 872n.

Henestrosa, A.: 157n.  
 Henríquez Ureña, P.: XIn, 69.  
 Heredia, José: *Vid.* "As de la Sierra (El)".  
 Hermanos Corona (Los): 767n, 1425.  
 Hermanos Jiménez: 796n.  
 Hermanos Quintana (Los): 1057, 1143.  
 Hermanos Valenzuela: 1411.  
 Hermanos Zaizar: 139n, 140n, 163n, 504, 518, 745n.  
 Hernández, Guillermo: XIn, XII, XIIIIn, 63n, 99, 101, 102, 103, 104, 112n, 134n, 145, 147, 150n, 151n, 160, 163n, 169, 169n, 171, 171n, 172n, 173, 175, 178n, 183, 183n, 194, 195, 220, 230, 293n, 304, 317n, 346, 347, 363, 393, 394, 396, 422n, 480, 484, 498, 502n, 505, 505n, 506, 506n, 507, 507n, 508, 512, 515n, 526, 529, 530, 535, 536, 538, 541, 544n, 545, 559n, 593, 594, 594n, 631, 745n, 788n, 861n, 1072, 1074, 1075, 1077, 1078, 1080, 1080n, 1103, 1105, 1106, 1122, 1130, 1133, 1136, 1138, 1144, 1146, 1147n.  
 Hernández (hermanos): 790, 1056n, 1333.  
 Hernández, Hernán: 755.  
 Hernández, Jorge: 753n, 755, 756n, 758n, 759, 759n, 760, 760n, 761n, 799, 996, 997n, 1044, 1130, 1255, 1259, 1260, 1337.  
 Hernández, Luis: 526, 530.  
 Hernández, M.: 1050n.  
 Hernández, Nacho: 62, 790, 818, 819, 840, 841, 841n, 842, 853, 858, 933n, 934, 1061, 1141, 1151, 1152, 1155, 1162n, 1246n, 1421.  
 Hernández, Raúl: 755.  
 Hernández, Román: 1454, 1477.  
 Hernández Chávez, A.: 641n.  
 Hernández Girón, F.: 73n.  
 Hernández Iznaga, M<sup>a</sup>.: 1423n.  
 Hernández Pontón, Ana: 681n.  
 Hernández Puertocarrero, Alonso: 68n.  
 Hernández Toledo, J.: 697n.  
 Herrera, Martín: 345.  
 Herrera, Petra: 368.  
 Herrera, Yuri: 814n.  
 Herrera Frimont, C.: 157n.  
 Herrera-Sobek, M<sup>a</sup>.: IX, 104n, 209n, 232n, 365ns, 366, 367, 368, 368n, 418, 422n, 423, 440, 478n, 482, 536, 552.  
 Hickerson, J.: 746n.  
 Hidalgo, Miguel: 133.  
 Higuera ("El Mayel"), Ismael: 1345, 1346n, 1347.  
 Hipólito: 481, 483, 485, 485n.  
 Hjelmslev, L.: XIV, 46, 308, 885, 889.  
 Hobsbawm, E.: 4, 4n, 5, 348, 348n, 349, 350, 351, 352, 352n, 353, 353n, 354, 354n, 355, 356, 356n, 357, 358, 359, 371, 375, 376, 413, 424, 425, 425n, 434, 499n, 528, 601.  
 Hodoyán ("El Álex"), Alejandro: 719n, 1336, 1336ns.  
 Hofmann, K.: 44.  
 Holanda (hacienda): *Vid.* Los Landa.  
 Hoover, J.: 662n.  
 Horkheimer, M.: 22, 22n, 23, 23ns, 24, 25, 27, 28n, 30n, 179.  
 Huerta, Rodolfo: 738n.  
 Huerta, Victoriano: 121, 125, 150, 163n, 455, 498, 500, 502, 502n, 513n.  
 Huici (discográfica): 171.

## I

Incomparables de Tijuana (Los): 764, 842, 1061, 1335, 1357, 1364, 1377, 1399.  
Inés Silva, José: 581.  
Infante, Pedro: 745n, 824, 825, 826n.  
Infante (Jr.), Pedro: 485n, 828, 1041n.  
Intocable (*onda grupera*): 1252.  
Iracheta ("Chago"), Santiago: 848.  
Irene: 485n.  
Invasores de Nuevo León (Los): 788.

## J

Jakobson, Roman: VII, XIII, XIIIIn, XIV, XV, 5, 11, 12, 20, 38, 116, 150, 637, 837, 863, 864, 864n, 865, 866, 867, 871n, 872, 876, 879n, 882, 884, 900, 967, 1187.  
Jansen, W.: 7n.  
Jara, Gabriel: 304, 526, 530, 536, 537, 538, 539, 545.  
Jardineros (Los): 1125.  
Jasso ("La Nacha"), Ignacia: 533n, 608.  
Jáuregui, Demetrio: 434.  
Jesucristo: 363.  
Jiménez, José Alfredo: 177, 198, 214, 488, 826n, 1011n, 1034, 1252, 1438.  
Johnson, Lyndon B.: 985n.  
Jordán, Felipe: 704n.  
Juana Inés de la Cruz (Sor): 73, 342n.  
Juárez, Benito: 80, 86, 133, 462n.  
Jung, C.: 365n.  
Justo: 521.

## K

Kai-Shek, Chiang: 695n.  
Karem (disquera): 797.  
KBUE ("Qué Buena"; radio): 818n, 819, 819n, 821, 822.  
Kennedy, Jacqueline: 627n.  
Kennedy, J. F.: 195, 208n, 323, 378, 624, 626, 627, 627n, 628, 642, 708, 985n.  
Kerry, J.: 707n.  
Kipling, Rudyard: 654n.  
Kleiman, M.: 650n.  
Köngas, E.: 870n.  
K-Paz de la Sierra: 789.  
Kristeva, Julia: 877n.  
Kuri-Aldana, M.: 220, 559n.  
Kwitny, J.: 708n.

## L

Labra Avilés ("Don Chuy"), Jesús: 716, 717, 717ns, 1345, 1346n, 1353, 1391, 1392, 1417, 1418.  
Lafarga ("Chito"): 1051n.  
Lafarga (familia): 1051n.  
Lamadrid, E.: 160n, 209n.

Lansky, M.: 696n.  
 Lara, Agustín: 745n, 1252.  
 Lara, Óscar: 756n.  
 Lasso de la Vega, Gabriel (Lobo): 73.  
 Latin (EMI): 764n.  
 Layo, Javier: 1377.  
 Lazos, Manuel: 411.  
 Leach, M<sup>a</sup>: 4n.  
 Leal, Jesús: 394, 416, 446.  
 Leal, L.: Xn.  
 Leandro: 547, 549.  
 León, Dimas de: 1138.  
 Lerdo de Tejada, M.: 462n.  
 Levine, M.: 708n.  
 Lévi-Strauss, Claude: VII, VIIIIn, 112, 865, 865n, 868, 870, 870n, 872n, 878, 878n, 879, 879ns, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 887n, 892n, 900.  
 Leyva, R.: 165n.  
 Lima, M<sup>a</sup>. L.: 681n.  
 Limón, J.: Xn, 194.  
 Lira, Miguel N.: 181, 181n.  
 Liszt, Armando: 215n.  
 Lizárraga, Cruz: 1246.  
 Lizárraga, Rosario: 1246, 1250.  
 Llamas, Jesusita: 462.  
 Lobato, L.: XIIIIn, 132n, 918, 1147n, 1148n, 1162, 1163n, 1164, 1165, 1165n, 1166, 1168n, 1175n, 1190.  
 Lomax, B.: 160n, 209n.  
 Lomax, J.: Xn, 148n, 208n.  
 Lope de Vega: 120.  
 López ("El Rayo"), Armando: 720, 720n, 1038, 1039, 1417n.  
 López, J.: 642n.  
 López, Jennifer: 749.  
 López, Octavio: 482n.  
 López, Tino: 1092, 1095, 1096, 1277.  
 López, Willie: 195, 195n, 642.  
 López Castro, G.: 208n, 324n, 570, 570n, 571n, 579n.  
 López-Dóriga, Joaquín: 809, 1094n.  
 López Mateos, Adolfo: 985n.  
 López Montañó, C.: 668n.  
 López Obrador, A. M.: 161n.  
 López Portillo, J. L.: 639, 647n, 703.  
 López Valdez, M.: 807.  
 Lord, A.: VIIIIn, 17n, 19n.  
 Los Landa (rancho): 521.  
 Lotman, Iuri: VII, 870, 871n, 876n, 877n, 879n, 881n, 882, 888, 1108.  
 Loza, José: 1138.  
 Loza, S.: 747n, 766n.  
 Lozano ("La ley norteña"), Ángeles: 1125.  
 Lozano, Samuel M.: 162, 163, 163n, 164, 165, 210, 286, 495n, 592.  
 Luciano ("Lucky"), S.: 695n, 696n.  
 Lugo, Memo: 1061.  
 Luis y Julián (dueto): 411, 785, 786n, 788, 1026, 1071, 1073, 1091, 1098, 1105, 1111, 1113, 1115, 1117, 1119, 1121, 1123, 1132, 1146.  
 Lull, J.: 752n.  
 Lumpe, L.: 689n.

Luna ("Chuy"): 1208n.  
Luna, Cirilo: 788n.  
Luna ("El Gorrión"), Miguel: 788n, 803, 807, 814, 834.

## M

Macazaga, C.: 165n.  
Macdonald, D.: 23, 23ns, 25, 33, 33n, 35, 35n.  
Machado, J.: 134n.  
Madero, Francisco: 163n, 320n, 455, 494, 498, 499, 500n, 513n.  
Madrid, Miguel de la: 647n, 703.  
Mafia del Norte (La): 1021, 1026, 1030, 1060.  
Magis, C.: 290n.  
Maldonado Vega, Jorge: 727n.  
Malinche (La): 367.  
Malverde ("Santo de los Narcos"), Jesús: 860, 934, 1175.  
Manrique, D.: 753n, 759n.  
Maranda, P.: 870n.  
Marcos: 485n.  
Marcos (Subcomandante): 642, 782n.  
María: 482n, 1131.  
María y Campos, A. de: 144, 157n, 514n.  
Mariachi de Albuquerque (La; radio): 820.  
Mariachi Guadalajara: 421.  
Marinetti, Filippo T.: 1355.  
Mariscal, Alberto: 1130.  
Mariscal, B.: 12, 26, 647n.  
Marizco, M.: 689n.  
Martin, Ricky: 749.  
Martina (La): 102, 102n, 103.  
Martínez (los): 561n.  
Martínez, A.: 758.  
Martínez, C. W.: 74.  
Martínez ("El Tiburón"), Fabián: 1407, 1419.  
Martínez, Guadalupe: 394n, 531.  
Martínez, Joaquín: 642n.  
Martínez ("La Mojarra"), Manuel: 1407, 1419.  
Martínez, Reynaldo: 702n, 785, 786, 859, 859n, 861, 1029n, 1032n, 1058, 1060, 1062, 1122n, 1138, 1139, 1192, 1298, 1300, 1335.  
Martínez López, E.: XIn, 259, 260, 262, 263, 265, 266, 266n, 271n, 290, 290n, 291, 296, 344n, 373, 373n, 479, 553, 553ns, 554.  
Martínez Ríos, J.: 7, 8n.  
Martínez Solares, Gilberto: 485n, 487.  
Mata, Filomeno: 389.  
Matta Ballesteros, Juan Ramón: 707, 709, 710, 719, 724, 725.  
Matus, M.: 201n.  
Maximiliano: 357, 434.  
Maya, Jesús: 409, 411.  
McAllister, W.: 671, 672n.  
McCarthy, J.: 696n.  
McDowell, J.: 7, 140, 140n, 141, 144n, 156n, 202n, 218n, 225n, 239n, 240, 260, 261, 271n, 272n, 284, 292n, 309, 310, 310ns, 313, 317n, 333, 335, 336, 345, 365n, 366, 390, 420, 422n, 423, 469, 521, 968.

McLuhan, M.: VII, 27, 28, 28n, 29, 30, 31, 32, 35n, 63, 169, 179, 777n, 831, 883n.  
 McNeil, B.: 208n, 299, 386, 386n, 531, 531n, 544n, 570n, 572n, 1115.  
 Medina, Ruperto: 464, 467.  
 Medina Barrón, Luis: 454n.  
 Medvedev, P.: 874, 876, 877n.  
 Mejía, E.: 134n.  
 Meléndez, J. Antonio: 860.  
 Mélétski, E.: 872n, 884.  
 Mellon, A.: 661n.  
 Mendieta, L.: 3n, 5n, 6n, 9n.  
 Mendoza, Amalia: 597.  
 Mendoza, Lydia: 746n.  
 Mendoza, Vicente: X, XI, XIIn, 61, 69, 72n, 77, 98, 104n, 113, 114n, 118, 119n, 120, 121ns, 122, 122n, 125ns, 126, 127n, 128, 128n, 130, 131, 137, 146, 147, 149n, 156ns, 157n, 162, 183, 183n, 184n, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 191n, 192n, 193, 194, 200, 202n, 203, 214ns, 215, 215n, 219n, 220, 221, 224n, 225, 225n, 227n, 229, 232n, 234, 236n, 239n, 241, 243, 257, 265n, 271n, 272, 274, 275, 275n, 276ns, 278n, 279, 282, 282n, 284, 285, 286, 287ns, 288, 288n, 289, 289n, 290n, 291, 291n, 292, 292n, 293ns, 294, 295n, 298, 299, 300, 300ns, 301, 302n, 303, 304, 305n, 312, 312n, 313, 314, 315, 317, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 341, 342, 342n, 343, 344, 345, 346, 347, 353n, 361n, 365n, 370, 384, 386, 394, 422n, 427n, 433, 434, 446, 451, 455, 461, 462, 462n, 466, 470, 473, 480, 481, 482n, 486, 497, 502n, 503, 510, 513, 552, 559n, 563, 564, 566, 613, 614, 614n, 628, 914, 952, 1010n.  
 Menéndez Pidal, R.: VI, 5, 9, 10, 12, 17, 40, 44, 50, 50n, 52, 53n, 54, 54n, 56, 69, 76n, 78, 104, 111n, 309, 365, 585.  
 Michel, Concha: 181, 434.  
 Michel, Paco: 603.  
 Milá, M.: 44.  
 Miles, E.: 160n, 208n.  
 Mills, J.: 676, 709, 709n.  
 Mints, Z.: 879n.  
 Miranda, F.: 579n.  
 Mireles, Justo: 533.  
 Moe, M.: 14n.  
 Moedano, G.: 181n, 202n.  
 Molotov (*pop-rock*): 1252.  
 Moncada, C.: 985ns, 986, 986n, 988.  
 Mondaca, A.: 1422n.  
 Monge (familia): 1029.  
 Monsiváis, C.: 825n.  
 Montes, Cristina: 793, 794, 805n.  
 Montes, Juan: 162.  
 Montes, Refugio: 162.  
 Montez de Durango: 385, 796n.  
 Montiel, Sara: 826n.  
 Montoya, L.: 982, 983n, 984, 1022, 1027.  
 Moral, F. del: 174n.  
 Morales, Ángel: 517.  
 Morales, Homero: 545n.  
 Morales, I.: 719.  
 Morales, J. Manuel: 517.  
 Morante, José: 195n.  
 Moreno ("El Lobito de Sinaloa"), Jesús B.: 1012, 1063.  
 Mosqueda, José: 431, 431n, 432.  
 Movimiento Alterado: 792, 792n, 793, 793n, 794, 795ns, 796, 799, 805n, 812.



MTV (canal musical): 830.  
 Müller, A.: 165n.  
 Munárriz / Munares, Silverio / Tiberio: 1006.  
 Muñoz, D.: 105n.  
 Muñoz Cota, José: 181.  
 Murillo, E.: 1227n.  
 Murillo ("Dr. Atl"), G.: XIn.  
 Murrieta, Joaquín: 536n.  
 Musart (disquera): 745n, 1011n, 1150, 1152, 1153n, 1161, 1161n, 1162, 1162n, 1163, 1163n, 1240n, 1242n, 1243n.  
 Music Group (Universal): 764n.

## N

Nacional (discográfica): 171.  
 Nájera, Esteban de: 43n.  
 Narcia ("El Lobo Negro"), José R.: 642n.  
 Nascimento, B. do: 48, 235n.  
 Naumann, H.: 10n.  
 Nava, Agustín: 1199.  
 Nava, G.: 478n, 482, 482n.  
 Navarrete, C.: 134n.  
 Navarro, F.: 680n.  
 Navarro Tomás, T.: 73n.  
 Negrete, Jorge: 198, 592, 593, 824, 825.  
 Nicopoulos, J.: 194, 195, 195n, 196, 196n, 197, 204n, 410n, 411, 412, 413, 422, 422n, 423n, 543, 543n, 607, 608, 608n, 631, 642, 645.  
 Nixon, R.: 647n, 664, 668, 695, 696, 696n, 706.  
 Noriega, A.: 707n.  
 Norris, Chuck: 828n.  
 Norteña (La; radio de Chihuahua): 822.  
 Norteños de Ojinaga (Los): 783, 1049.  
 North, O.: 707n.  
 Norzagaray, M.: 681n.  
 Novo, S.: XIn, 94.  
 Nucio, Martín: 43n, 99.  
 Nuevos Cadetes (Los): 1018.  
 Núñez, M.: 174n.

## O

Obregón, Álvaro: 323, 498n.  
 Ocampo, M<sup>a</sup>. Luisa: 181.  
 Ochoa, A.: 204n.  
 Odisa (disquera): 797.  
 Odiseo: 147.  
 Ogden, C.: 30n.  
 Olessa, J. d': 40n.  
 Olimpia (discográfica): 171.  
 Olivera, A.: 590.  
 Olmedo, Dolores: 709n.  
 Olrik, A.: 14, 14ns, 15, 16, 16n, 53, 225, 229, 254, 309, 390, 585, 867.  
 Once Ríos (disquera): 789, 790.

Onésimo: 561n.  
 Ontañón, P.: XIn, 296, 296n, 297n, 298n, 299.  
 Ordaz, J. L.: 644.  
 Ordóñez, Jesús Alberto: 642n, 1246, 1251, 1430n.  
 Orfeón (disquera): 745n.  
 Originales de San Juan (Los): 796n.  
 Orozco, A.: 1152, 1162n.  
 Orozco, G.: 145n.  
 Orozco, J. L.: 635n.  
 Orozco, Pascual: 455, 499n.  
 Ortiz, A.: 160n.  
 Ortiz, F.: 1336n.  
 Ortiz, Tomás: 542, 786n, 787n.  
 Osorno, D.: 650n, 700n, 742, 742n, 743, 1311.  
 O'Sullivan, J.: 654n.

## P

Pacheco, Homero: 607, 1032n.  
 Pacheco, Lidio: 517, 521, 522, 522n, 523n, 524.  
 Pajaritos del Sur (Los): 475n.  
 Palma Salazar ("El Güero"), Héctor Luis: 715, 723, 732, 733, 734, 734n, 735, 1264, 1298, 1299, 1300, 1301, 1345.  
 Palomo y El Gorrión (El): 788, 803, 814.  
 Panchos (Los): 745n.  
 Paredes, Américo: XI, XIn, XIIIn, 1n, 2n, 4n, 7, 14, 16, 26, 69n, 106n, 112, 113, 114, 114n, 115, 116, 123n, 1299, 131, 133, 134, 135, 138, 143, 147, 156ns, 170, 171, 173, 174, 183, 183n, 184, 185, 186, 187, 188, 188n, 189, 190, 192, 192n, 194, 195, 199, 199n, 200, 207, 208, 208ns, 216, 218, 218n, 222, 225, 225n, 227n, 229, 233n, 234, 234n, 237n, 239n, 241n, 242n, 243, 252, 252n, 256, 261, 263, 263n, 264, 265n, 266, 271n, 275, 277, 278, 279, 282n, 284, 287, 292, 299, 300ns, 301, 301n, 302, 304, 309, 310, 310n, 313, 315, 317, 320, 322, 323, 324, 340, 341, 342, 342ns, 343, 344, 345, 347, 350, 351, 352, 354, 357, 365n, 374, 374n, 375, 376, 376n, 377, 378, 383, 385, 386, 386n, 395, 396, 398, 407, 410, 410n, 413, 423, 430, 431, 432n, 434, 437, 439, 440, 442, 443, 478, 503, 507, 508, 515, 515n, 528, 531, 531n, 541, 543, 543n, 544n, 550, 551, 551n, 552, 554, 554n, 555, 565, 569, 570, 570ns, 571, 571n, 572, 586n, 784, 872, 1020n, 1076, 1081, 1108.  
 Parents Music Resource Center: 798n.  
 Parra, A.: 1150, 1151, 1162n.  
 Parra, Ignacio: 227n.  
 Parry, M.: 17, 18, 19n.  
 Pavarotti, Luciano: 745n.  
 Paz, Octavio: 4, 342n.  
 Pearce, T. M.: 471, 472n, 473, 627n.  
 Pedro Apóstol (San): 342n.  
 Pedro Nolasco (San): 342.  
 Peerless Records (Discos Peerless): 171, 504, 745, 745n, 783, 984.  
 "Pelavacas" (Reymundo Burgos): 1227, 1228.  
 Pentikäinen, J.: 14n.  
 Peña, Jorge: 302n.  
 Peña, M.: 162n.  
 Peña, Sabino: 607, 1032n.  
 Peña Doria, O.: 181n.  
 Peña Nieto, Enrique: 736, 743.

Pérez, H.: 204n.  
 Pérez Martínez, H.: XIn, 79, 321.  
 Pérez Meza, Luis: 518, 523.  
 Pérez de Montalbán, J.: 72n.  
 Pershing, John J.: 506, 506n, 507n.  
 Pesado (*onda gruperá*): 1252.  
 Petersen, S.: 50, 54n, 57n, 66.  
 Piedad: 94.  
 Pinet, A.: 453, 453n, 454, 454n, 455, 457.  
 Pirkova-Jakobson, S.: 872n.  
 Pizaña, Aniceto: 447.  
 Plata, Abraham: 462.  
 Platón: 259.  
 Poderosos de Culiacán (Los): 793.  
 Poppa, Terrence: 650n.  
 "Ojo de Vidrio (El)", Porfirio: 601, 1050, 1216n.  
 Portillo ("El Lino Quintana"), Lino: 723, 1043n.  
 Posada, José Guadalupe: 481, 777n.  
 Posadas, Juan Jesús: 717n, 721, 722, 734, 735, 1092, 1097, 1336n, 1410.  
 Potenciano, Juan: 1399.  
 Prieto, G.: 74.  
 Prieto, M.: XIn, 219, 287n.  
 Profesión Norteña: 1030, 1063.  
 Profono-Fonovisa: 755n, 762n, 767n, 778, 783, 783n, 788, 799.  
 Propp, Vladimir: VII, VIII, 19, 112, 308, 319n, 867, 868, 872, 872n, 875, 876, 876n, 877, 878, 878n, 879, 879n, 880, 880n, 881, 883, 884, 885, 887n, 888, 890n, 891, 892n, 894, 895, 912, 939, 942, 952.  
 Pueblos Unidos Records: 1424.  
 Puig, C.: 1336n.  
 Pulitzer (Premio): 708n.  
 Puma de Sinaloa (El): 701n, 1061, 1066.

## Q

Quevedo, Francisco de: 62.  
 Quintana, Lino: 1042, 1043, 1043n, 1044, 1050.  
 Quintanilla, Beto: 409, 411, 607n, 715, 786, 815, 859, 1138, 1155.  
 Quintero, Eleazar: 1219.  
 Quintero (familia): 1051n, 1197.  
 Quintero, Francisco: 369ns, 767, 767n, 782n, 783, 796n, 814, 828, 829, 842, 843, 845, 858, 918, 964, 982, 1047, 1164, 1331n, 1340, 1351, 1394, 1413, 1422-1494.  
 Quintero, Mariano: 1335.  
 Quintero, Valente: 553.  
 Quintero Lara, Mario: 119n, 717n, 718, 718n, 763, 764, 767, 769, 812, 813, 814, 827, 842, 843, 858, 860n, 861, 917, 958, 1032n, 1038, 1050, 1052, 1061, 1066, 1066ns, 1068, 1070, 1071, 1092, 1093, 1094, 1095, 1096, 1118, 1156, 1256, 1258, 1260, 1276, 1280, 1281, 1282, 1294, 1296, 1298, 1299, 1300, 1329-1421, 1422, 1424, 1432, 1437, 1440, 1441, 1442, 1443, 1444, 1450, 1452, 1454, 1457, 1459, 1460, 1464, 1469, 1473, 1477, 1478, 1487, 1489, 1491.  
 Quintero Payán, Emilio: 1050n.  
 Quintero Payán, Lamberto: 827, 1050, 1050ns, 1051, 1051n, 1052, 1138.  
 Quiñones, S.: 861n, 1147n, 1148, 1149, 1149n, 1150, 1150n, 1151, 1152, 1152n, 1153, 1153n, 1154, 1155, 1156, 1157, 1158, 1159, 1161, 1161n.

## R

Rabasa, O.: 682.  
Radio Ranchera: 785.  
Radio Ranchera (de Monterrey): 821.  
Ramírez, Fausto: 162.  
Ramírez, I.: 650n, 705n.  
Ramírez, Sacramento: 1449.  
Ramírez, S.: 342n.  
Ramírez-Pimienta, J. C.: Xn, 410, 411, 528n, 533, 533n, 535, 543n, 544n, 545, 593n, 594n, 607, 607n, 608ns, 609, 702n, 753n, 754, 756ns, 757, 758, 758n, 759n, 761ns, 762n, 792, 792n, 793n, 799, 805n, 861n, 981n, 996, 1041n, 1044, 1058, 1059, 1060, 1147n, 1149ns, 1152n, 1154, 1157, 1161n, 1162, 1193n, 1255, 1259, 1260, 1321, 1422.  
Ramírez Terrón, J.: 424.  
Ramón y Rivera, L.: 134n.  
Ramos ("Lolo"), Dolores: 1230.  
Ramos, M. A.: 559n.  
Ramos Aguirre, F.: 160n, 208n, 410n, 478n, 543n, 544n, 545, 546, 786ns, 787, 787ns.  
Rangers ("rinches"): 1042.  
Rangers (de Texas): 1060.  
Ravelo, R.: 700n, 701, 701n, 712, 713, 723, 724, 725n, 727, 727ns, 729, 731, 737, 738n, 739.  
Rayantes del Valle (Los): 773.  
Raza Obrera: 100, 796n.  
Razo, J. D.: IXn, XIn, 123, 160n, 204n, 277n, 401n, 450, 453, 455, 456, 461.  
Reagan, Ronald: 647n, 668, 695n.  
Redondo, A.: 131.  
Reed, John: 159, 493, 494, 495.  
Rentería, Salomé: 1138.  
Resa, C.: 648n, 649, 650, 650n, 651, 669, 672n, 676, 676n, 677, 684, 685, 686, 686n, 687n, 690, 691, 691n, 692, 692ns, 693, 694, 694n, 695, 698n, 700n, 703, 704ns, 705n, 741.  
Reséndez, Mariano: 256, 352, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 423n, 427n, 446, 453, 993, 1020n.  
Reuter, J.: V, 209n.  
Rey de la Sierra (El): 1145, 1490.  
Reyes, Judith: 111, 196, 197, 641, 642n.  
Reyes Católicos: 41, 74.  
Reyna, Cornelio: 788, 1040, 1071.  
Reynoso, Jorge: 1019n.  
Richards, I.: 30n.  
Rico, T.: 204n.  
Ricoeur, Paul: 348n.  
Ríos ("El Komander"), Alfredo: 793, 793n, 794, 796, 811, 812, 813.  
Ríos, Antonio: 747n.  
Rivera (Familia): 772, 776, 777, 779, 793, 819, 860, 1153n, 1159n, 1161, 1246, 1493.  
Rivera, Gustavo: 778, 1288, 1373.  
Rivera ("La Diva de la Banda"), Jenni: 100, 101, 772, 778, 779, 795, 795n, 1492.  
Rivera, Juan: 778, 860, 1012, 1060, 1345n, 1459, 1460.  
Rivera ("El Toro del Corrido"; "El Torito"), Lupillo: 100, 772, 778, 779, 860, 1009, 1012, 1030, 1162n, 1245, 1248, 1394.  
Rivera, M.: 1333.

Rivera, Pedro: 100, 105, 635n, 642n, 772, 773, 773ns, 774, 775, 775n, 776, 778, 778n, 779, 780, 790, 817, 841, 860, 860n, 1025n, 1066, 1068, 1070, 1092, 1096, 1097, 1140, 1149n, 1150, 1151, 1162n, 1193n, 1245, 1246, 1247, 1248, 1276, 1277, 1289, 1295, 1327, 1328, 1330, 1395, 1430n, 1459, 1460, 1489.

Rizo, J.: 1162, 1162ns, 1163.

Robb, J.: 69n, 79n, 106n, 219, 219n.

Robe, S.: 122, 124, 140.

Robin Hood: 189, 353, 353n, 354, 355.

Rocha, Pedro: 394n, 532.

Rodarte, José Manuel: 615, 619, 620.

Rodarte, Lino: 402n, 406, 446.

Rodríguez, Cándido: 1347.

Rodríguez ("La Diva del Corrido"), Violeta: 793n, 795, 795n.

Rodríguez Gacha, Gonzalo: 710.

Rodríguez Marín, F.: 296n.

Rodríguez Nava, L.: 756n.

"Rojo (El)": 1016, 1016n, 1047, 1048.

Rolles, S.: 670, 671, 672, 673, 673ns, 674, 675, 675n.

Rolling Stones: 745n.

Román: 439.

Romero, Macario: 462, 462n.

Romero, Manuel: 161.

Romero, S.: 69n.

Romero Flores, J.: 157n, 434, 462, 462n.

Romualdo: *Vid.* Román.

Roosevelt, Franklin D.: 628, 647n.

Roosevelt, Theodore: 661, 664, 680.

Rosales, Carlos: 739n.

Rosales, José: 533n, 607.

Rosalino Records: 1151, 1162n.

Rosas, C.: 809.

Rosita: 1126.

Rosita (Alvírez): 481, 484, 485, 485n, 1126, 1131.

Rubin, R.: 703.

Rubio, Magdiel: 1092.

Ruffo, E.: 719, 719n.

Ruiz ("El Monarca de Sinaloa"), Francisco: 1065, 1067, 1198, 1227n, 1246, 1247, 1249.

Ruiz-Cabañas, M.: 651n, 675n, 683, 692n, 694n.

Ruiz de Velasco, M.: 207n, 271n.

Rulfo, Juan: 136.

Rush, B.: 657n.

## S

Sabio, R.: 134n.

Saboya (Regimiento): 120.

Sadat, Anwar el-: 990, 1025.

Said, Edward W.: 1424.

Salas, Adolfo: 347n.

Salas ("Chon"), J. E.: 522.

Salazar, Carlos T.: 1278.

Salazar, F.: 56n, 57ns, 58ns, 59n, 60n, 61ns, 62n, 63n, 297n.

Salazar, L.: 681.

Salazar, Margarito: 482n..  
 Salazar Ramos, Guillermo: 1386.  
 Salcido ("El Güero"): 1056.  
 Salcido Uzeta ("Cochiloco"; "El Gallo de San Juan"; "Comandante Martínez"), Manuel: 1020n, 1027, 1065, 1066, 1066ns, 1067, 1067n, 1069, 1070, 1092, 1344n, 1399.  
 Saldívar, G.: 131n.  
 Saldívar, R.: Xn, 181n.  
 Salinas de Gortari, Carlos: 647n, 681n, 703n, 705, 711, 713, 714, 722, 722n, 723, 790, 1305.  
 Salinas de Gortari (hermanos): 790.  
 Samaniego, Juan: 1225.  
 Sánchez Celis, L.: 699.  
 Sánchez Félix, Armando: 1149, 1149n, 1239, 1241.  
 Sánchez Félix (hermanos): 1240.  
 Sánchez Félix, Régulo: 1239, 1245.  
 Sánchez Félix ("Chalino"), Rosalino: 132, 221, 344n, 416, 594n, 610, 702n, 745n, 747n, 765, 769, 769n, 770, 771, 772, 773, 773n, 774, 775n, 776, 780, 789, 790, 792, 794, 808, 817, 819, 819n, 833, 840n, 841, 842, 843, 844, 844n, 845, 847, 848, 849, 858, 859, 861n, 957, 982, 1012, 1030, 1038, 1050n, 1065, 1067, 1071, 1089, 1091, 1134, 1141, 1147-1251, 1258, 1260, 1270, 1280, 1288, 1289, 1296, 1301, 1321, 1327, 1329, 1331, 1333, 1337, 1340, 1341, 1342, 1351, 1355, 1361, 1364, 1370, 1386, 1399, 1422, 1424, 1429, 1437, 1443, 1444, 1489, 1491, 1493.  
 Sánchez Romeralo, A.: 15, 15n, 48n, 119, 235n.  
 Sandoval, José (Duetto Sandoval): 181n.  
 San Román, Bernardo: 511.  
 Santa Anna (general): 121, 125, 1140.  
 Santiago, J. de: 517, 519, 520n, 522, 522n, 524.  
 Santullano, L.: 290n.  
 Sarmiento, Juan: 1016, 1048n.  
 Saucedo, José Alfredo: 790, 791, 849, 1246, 1249.  
 Saussure, Ferdinand de: VII, XIV, 45, 863, 864n, 865, 870n, 882, 883, 884, 888, 888n.  
 Scherer, Julio: 650n, 733n.  
 Scott, L.: 872n.  
 Segismundo: 120.  
 Segre, Cesare: VIIIIn, XIVn, 45n, 637.  
 Segura, I.: 59, 60n, 63, 63n.  
 Sellen, A.: 831.  
 Sembradores del Naranjo (Los): 411.  
 Serna, M. A.: 206n, 445, 446, 464, 466, 467.  
 Serradell, Narciso: 514n.  
 Serrano, C.: 110, 111, 111n, 126, 126n, 127, 127n, 181, 204n.  
 Shakur, Tupac: 1160n.  
 Shklovski, V.: 865n, 876n.  
 Shotwell, C.: 208n.  
 Sicilia Falcón, Alberto: 707, 708, 708n, 709, 709n.  
 Sifuentes, Leonardo: 526, 530.  
 Sifuentes, R.: 209n.  
 Silva, Marciano: 126, 128.  
 Silvana: 108n.  
 Simmons, M.: IX, 112, 113, 114, 114n, 115, 116, 119, 123, 145, 145n, 157n, 183, 183n, 184, 184n, 200, 217, 221, 546, 614.  
 Simonett, H.: XIIIIn, 747n, 748, 766n, 792, 843, 844, 846, 847, 1147n, 1148, 1160n, 1163, 1165, 1165n, 1166, 1174, 1386.  
 Simpson-Rodino (Ley): 647.  
 Sinha, J.: 667, 667n, 671n.

Sofía (de Grecia): 985n.  
 Solano, Silvestre: 1279.  
 Sonnichsen, P.: 208n, 531, 570, 571, 571n, 576.  
 Sony: 778.  
 Sorell, V.: 174n.  
 Soria, David: 1395.  
 Spottswood, R.: 746n.  
 Stallone, Silvester: 828n.  
 Stanford, T.: 123, 128.  
 Stefano, G. di: 53, 55.  
 Strachwitz, C.: 171, 172, 172ns, 173, 173n, 174, 174n, 175, 190, 195, 208n, 230n, 378n.  
 Strachwitz Frontera (colección): 754n.  
 Suárez, Constancio: 161.  
 Super X (La; radio): 820.  
 Sutherland, M.: 63n.  
 Sydow, C. von: 6n, 11, 12.  
 Szasz, T.: 658.

## T

Támez, Orlando: 1128n.  
 Tapia, Roberto: 791n, 1092, 1095, 1096, 1192, 1374n.  
 Taylor, P.: 208n, 570n, 571n, 579ns.  
 Teatro Campesino: 631.  
 Televisa: 783n, 809.  
 Tenorio, Juan: 595.  
 Texas Folklore Society: 148n, 208n.  
 Thompson, S.: 54n, 308, 472.  
 Thoms, W.: 1, 2n.  
 Thurman, Maxwell: 673n.  
 Tierranegra, Carlos: 1073.  
 Tigres del Bajío (Los): 527, 1040, 1129.  
 Tigres del Norte (Los): 347n, 369n, 554n, 607n, 635n, 699, 702n, 745n, 753, 753ns, 754, 755, 756n, 757, 758, 758n, 759n, 760, 761, 761n, 762, 762n, 763, 764, 765, 766, 767, 767n, 768, 769, 769n, 771, 772, 773, 773n, 774, 775, 779, 783, 786, 786n, 788, 789, 790, 792, 799, 800, 809, 811, 822, 827, 828, 828n, 829, 830n, 835, 836, 836n, 839, 840n, 843, 855, 857, 858, 859, 860, 964, 981, 982, 989, 996, 997, 998n, 999n, 1035, 1036, 1040, 1041, 1041n, 1042, 1043, 1044, 1046, 1047, 1055, 1056n, 1057, 1063, 1064, 1067, 1071, 1071n, 1130, 1140, 1141, 1193n, 1206, 1252, 1253, 1255, 1257, 1258, 1259, 1260, 1261, 1273, 1286, 1287, 1290, 1291, 1294, 1296, 1297, 1302, 1304, 1306, 1309, 1310, 1311, 1312, 1313, 1314, 1316, 1317, 1318, 1319, 1320, 1321, 1323, 1329n, 1330, 1331, 1331n, 1332, 1333, 1337, 1339, 1340, 1371, 1374, 1411, 1413, 1422, 1423, 1424, 1425, 1426, 1427, 1429, 1430, 1432, 1434, 1437, 1445, 1463, 1464, 1465, 1475, 1476, 1477, 1483, 1484, 1490, 1492, 1493.  
 Tigrillos (Los): 756n, 1015.  
 Tinajero, R.: 1423n.  
 Titán Records: 791, 797.  
 Titanes de Durango (Los): 789.  
 Tocqueville, Alexis de: 653n.  
 Todorov, Tzvetan: VII, VIIIIn, XV, 866, 868, 869, 870, 872n, 877, 882, 886, 890n.  
 Toledo, F.: 201n.  
 Tomachevski, B.: VIIIIn, 47, 876n, 890, 891, 892, 893, 893n.  
 Toor, F.: 143n, 157n, 444, 445.

Torre, Alfredo de la: 1346n.  
 Traileros del Norte (Los): 788, 1100.  
 "Traviezos" del Norte (Los): 1492.  
 Treviño, Agapito: 141n.  
 Trigos, G.: 202n.  
 Tucanes de Tijuana (Los): 119n, 699, 717n, 718n, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 769n, 773, 779, 792, 797, 802n, 812, 814, 819n, 827, 836, 836n, 842, 855, 858, 859, 1038, 1052, 1061, 1068, 1071, 1093, 1258, 1260, 1281, 1299, 1329, 1329ns, 1330, 1331, 1331n, 1332, 1333, 1334, 1334n, 1335, 1336n, 1337, 1338, 1339, 1341, 1356n, 1364, 1371, 1373, 1374, 1376, 1377, 1378, 1380, 1382, 1383, 1385, 1388, 1390, 1393, 1396, 1397, 1398, 1399, 1400, 1402, 1404, 1406, 1407, 1409, 1411, 1412, 1414, 1416, 1418, 1420, 1422, 1434, 1443, 1452, 1459, 1464, 1469, 1489, 1491.  
 Twiins (disquera): 792n, 793, 796.  
 Tyniánov, I.: 867, 871n.

## U

Universal Music: 1334n.  
 Univision Music (Universal): 755n, 778, 788, 1329n, 1334, 1334n.  
 Uriarte, Antonio: 1395.  
 Urquieta, J. L.: 1056n.  
 Utley, F.: 4, 4n, 9.

## V

Valbuena, D.: 134n.  
 Valdez Leal, Felipe: 176n.  
 Valencia (Hermanos): 739n.  
 Valenciano, Ana: 21n, 44.  
 Valente, Pedro: 624.  
 Valentín de la Sierra: 520n, 521, 522, 523, 523n, 1050.  
 Valenzuela (hermanos; disquera Twiins): 793, 793n.  
 Valenzuela, José Manuel: X, Xn, 751n, 1310, 1422, 1422n.  
 Valenzuela, Omar: 793n, 795, 796, 812, 813.  
 Valle, Ignacio M.: 571.  
 Vallejo, Marisela: 1153n.  
 Valor Norteño: 1030, 1323.  
 Vampiro (Francisco Quintero) y sus Fantasma (El): 1055, 1423, 1424, 1425, 1426, 1427, 1430, 1434, 1443, 1451, 1453, 1454, 1458, 1459, 1468, 1472, 1481, 1482, 1483, 1486, 1488.  
 Vanegas Arroyo, Antonio: 72, 161.  
 Vargas, Chavela: 198, 558.  
 Vargas (hijo), Paulino: 986n, 987.  
 Vargas Jiménez, Paulino: 255, 416, 534, 607, 609, 702n, 712, 717n, 745n, 758, 759n, 761n, 783, 785, 788n, 789, 796n, 801n, 827, 828, 828n, 829, 833, 839, 839n, 841, 842, 843, 850n, 857, 859, 859n, 861, 919, 981-1070, 1071, 1076n, 1089, 1092, 1106, 1118, 1138, 1141, 1148, 1149, 1162n, 1184, 1186, 1188, 1191, 1192, 1201, 1205ns, 1208, 1216, 1246n, 1255, 1256, 1258, 1270, 1276, 1281, 1327, 1329, 1331, 1331n, 1333, 1335, 1337, 1342, 1344, 1344n, 1348, 1365, 1381, 1399, 1417n, 1423, 1424, 1438, 1441, 1443, 1444, 1469, 1487, 1493.  
 Vargas Llosa, Mario: 669n.  
 Vásquez, I.: 517, 519, 520n, 522, 522n, 524.  
 Vázquez, Genaro: 642n.



Vázquez, Lucio: 1138, 1139.  
 Vázquez ("La Chacala de Sinaloa"), Lupita: 400, 575n, 1055, 1063, 1129, 1246n.  
 Vázquez Esquivel, M.: 410, 410n, 412, 412n, 1020n.  
 Vázquez Santana, H.: XIn, 157n, 455, 461.  
 Vega, Chuy: 1018.  
 Velázquez, Jesús: 1116.  
 Vélez, Gilberto: 157n.  
 Vélez, Tony: 498.  
 Ventura, F.: 704n, 705n.  
 Vice Media (productora): 792n.  
 Victor (discográfica): 171.  
 Vidales, I.: 207n, 347n.  
 Viera, Luis: 512.  
 Viera ("El Gavilancillo"), Saúl: 1159, 1160.  
 Villa, Francisco (Pancho): 130, 163, 164, 176, 197, 350, 354n, 358, 359, 360n, 377, 424, 488, 498, 499, 499n, 500, 501, 502, 502n, 505, 505n, 506, 506n, 507, 507n, 509, 513, 513n, 604, 826, 984, 1050, 1066n, 1112, 1148, 1157.  
 Villa, Lucha: 1487.  
 Villanueva, Mario: 728.  
 Villarino, J.: 209n.  
 Villarreal, Juan: 786, 786n, 788, 840, 841, 841n, 859, 861, 964, 1066, 1069, 1070, 1096, 1138, 1403.  
 Villarreal, Rubén: 860, 919.  
 Villaseñor, Isabel: 181n.  
 Villegas, Delfino: 558.  
 Virgen de Guadalupe: 258, 364, 365n, 523, 532.  
 Virgen María: 342n.  
 Volek, Emil: 865n.

## W

Wald, Elijah: X, Xn, 204n, 206n, 643, 697, 749, 753n, 754, 755, 758, 759, 759n, 760n, 761ns, 765, 766n, 767, 771, 772, 773, 775, 775ns, 777n, 778, 780, 781, 782n, 784, 790, 791, 792n, 796, 797n, 799, 812, 814, 819, 819n, 820, 822n, 836n, 842, 844, 848, 849, 855n, 857, 860, 861, 981n, 982, 983, 983ns, 985n, 986n, 987, 988, 997n, 999, 1022, 1041, 1041n, 1042, 1043, 1044, 1050, 1051, 1072, 1075, 1076, 1080, 1122n, 1123, 1147n, 1148, 1148n, 1150, 1150n, 1152, 1153, 1161, 1164, 1177, 1178, 1205n, 1252, 1253, 1259, 1260, 1264, 1287, 1319n, 1324, 1329, 1329n, 1334, 1335, 1335n, 1338, 1339, 1364, 1422, 1423, 1423n, 1425, 1425n, 1428, 1428n, 1429, 1430, 1433, 1437, 1439, 1439n, 1444, 1448, 1467, 1484.  
 Walker, Arthur: 756, 756n, 757, 758n.  
 Warner Music Latina (Warner Brothers): 745n.  
 Wayne, John: 386n, 985n, 1050n.  
 Webb, G.: 708n.  
 Wells, P. F.: 746n.  
 Wilson (Center): 672n.  
 Wilson, P.: 1430n.  
 Wolf, F.: 44.  
 Wolfe, B. D.: XIn, 69.  
 Wright, W.: 545, 665n.

## Y

Yurchay, D.: 662n.  
YouTube: 792n, 830n.

## **Z**

Zacarías, Miguel: 826n, 1487.  
Zakka, H.: 1149n.  
Zambada García (“El Mayo”; “El M-Z”; “El Quinto Mes”), Ismael Mario: 715, 716n, 720, 721, 731, 732, 733, 733n, 734n, 735, 737, 737n, 738, 738n, 743, 1093, 1410.  
Zambada Niebla (“El Vicentillo”), Vicente: 738, 743.  
Zamorano, E. G.: 300.  
Zapata, Emiliano: 126, 181, 197, 320n, 359, 499n, 1050.  
Zavala, Alfredo: 702, 703, 1058.  
Zavala, M.: XIIIn, 156n, 183, 208n.  
Zedillo, Ernesto: 669n, 717n, 723, 985n.  
Zedong, Mao: 695n.  
Zetas (Los): 715, 727n, 738n, 739, 739n, 743.  
Zorros de Sinaloa (Los): 1015.  
Zumthor, P.: 13, 14, 21.  
Zuno, Rubén: 703, 709n.